

Tradução

ARTE PÚBLICA: Restrições Estruturais e Como Lidar com Elas

Karl Schawelka

Tradução: André Arçari e Renata Perim

Com o intuito de compreender a atual situação, algumas considerações históricas poderão ser úteis. Vou começar com um episódio descrito por Vasari. De acordo com o pesquisador, em 1504 foi dado ao jovem e relativamente pouco conhecido Michelangelo, um enorme bloco de mármore para trabalhar, o qual era, contudo, julgado impossível de ser esculpido devido a uma rachadura em sua parte inferior. Como todos nós sabemos, não obstante, essa encomenda foi realizada e o resultado foi um tremendo sucesso, o famoso *David*. Essa escultura foi originalmente destinada a servir como um adorno que se localizava na parte externa da parede do clerestório, em uma catedral, no âmbito de um programa que estava relacionado aos vários heróis do Velho Testamento. Todavia, quando Michelangelo finalizou o trabalho, todos concordaram que a escultura merecia um lugar melhor.

Um comitê incluindo Leonardo foi nomeado e eles decidiram que o lugar ideal para o trabalho seria em frente ao Palazzo Vecchio¹, onde o governo municipal era (e ainda é) situado. E foi o que aconteceu. Imediatamente, *David* começou a assumir um significado político. Compreende-se agora que isto se tratava de uma declaração política contra o regime ditatorial Medici; e que tinha o objetivo de ser mostrado que algo fraco e pequeno como o David (representando o povo) seria capaz de derrotar algo grande e forte como o Golias.

Assim, a mera colocação de uma peça de escultura, independentemente das intenções de seu criador, traz o potencial de deslocar significados. Em seu destino original pretendido na cobertura da catedral, a escultura seria apenas uma peça decorativa e não teria qualquer significado político. Como

1 O Palazzo Vecchio (Palácio Velho) é localizado em Florença, na Praça da Senhoria (Piazza della Signoria) dessa capital toscana. Atualmente é a sede do município florentino e no seu interior, acolhe um museu que expõe obras de Agnolo Bronzino, Michelangelo Buonarroti e Giorgio Vasari, dentre outras.

podemos ver, o *site specificity*² é um parâmetro importante para trabalhos de território público.

Monumentos públicos são mais frequentes e raramente não significam representação de autoridade. Na Grécia antiga, por exemplo, mesmo nas pequenas Cidades-Estados era possível encontrar milhares de esculturas em frente a prédios públicos, como o famoso *Doríforo* (de Policleto). A representação de um jovem forte com uma arma atua como um tipo de sentinela simbólico. Esfinges, leões e outras representações similares simbolizam o poder da mentira além da fronteira social, e ainda são usados nesse sentido. A pessoa seria intimidada ao tentar invadir a propriedade alheia. O propósito é impressionar ou apavorar.

Na linguagem popular nós distinguimos "arte" como um termo geral, e "arte pública" como uma expressão vista como algo distinto. Novamente, o entendimento comum é que "arte" diz respeito ao que pode ser visto em galerias de arte; exposto em exposições de arte; descrito em revistas de arte; aquele assunto sobre o qual críticos de arte discutem e também escrevem os historiadores ou estudiosos de estética; o que pode ser comprado em uma galeria ou em leilões de arte; etc. E isto é geralmente produzido por artistas profissionais com trajetória em academias e escolas de arte. Em outras palavras, nós temos o que pode ser chamado de "sistema da arte"³ com profissões variáveis, instituições e posições, onde o que é considerado arte é definido, bem como é tratado e discutido qual o valor que lhe deve ser atribuído.

Em contraposição a isto, a arte pública é considerada, de alguma forma, algo externo ao sistema da arte. O público em particular é diferente. Considerando que apenas aqueles que são interessados em vivenciar arte vão a exposições ou a museus, a arte pública parece – ou ao menos pretende ser – para todos. Pessoas que talvez nunca tenham esta-

2 Em português, o termo pode ser traduzido como: "o local específico".

3 No texto original (em inglês) o autor apresenta o termo *art-system*.

do em uma exibição de arte são expostas à arte pública. Nesse sentido, a arte pública pertence à cidade. Frequentemente, trabalhos altamente valorizados no sistema da arte, por exemplo as esculturas de Richard Serra, são contestados como trabalhos de arte pública – até pelas mesmas pessoas. Reciprocamente, trabalhos de arte pública, que são comuns entre o público – por exemplo, a *Pequena Sereia*, em Copenhague, ou a *Estátua da Liberdade*, em Nova York – são refutadas como *kitsch* ou convencionais pelo mundo da arte. Em nossos cursos de história da arte eles são tratados – geralmente – como parte de uma história cultural e não como trabalhos de arte realmente genuínos.

Como nós chegamos a esta situação? O "sistema da arte" não é tão antigo, é historicamente desenvolvido e, portanto, também pode mudar no futuro de acordo com suas vicissitudes. Além disso, há muitas culturas onde nada disso existe ou existiu. O nascimento desse sistema se deu por volta de 1800. Na segunda metade do século XVIII, durante o Século das Luzes, a estética foi estabelecida como uma disciplina filosófica e pouco tempo depois filósofos como Kant, Hegel ou Schopenhauer escreveram extensivamente sobre arte. Aproximadamente ao mesmo tempo, a história da arte passou a existir como uma disciplina acadêmica seguindo o exemplo de Winckelmann. Por conseguinte, os artistas deixaram efetivamente de serem treinados em oficinas⁴; a partir da fundação de uma série de academias de arte, onde não apenas a prática, mas também – e até mesmo predominantemente – a teoria, história e filosofia da arte foram ensinadas, a arte se tornou uma disciplina acadêmica. Igualmente, a crítica de arte foi desenvolvida depois da atuação de Denis Diderot. Todavia, o principal novo desenvolvimento, que modificou a arte irreversivelmente, de forma positiva ou negativa, foi a criação dos museus. A arte ficou condicionada aos museus. Claro que antes haviam coleções, entretanto pode se considerar, com um pouco de exagero, que o museu, como um lugar para encontrar arte, foi resultado da Revolução Francesa.

Durante essa Revolução, os monumentos públicos, já não eram simplesmente destruídos como um resultado da mudança no poder político, eles foram para dentro do museu. Aqui, se pode citar Alexandre Lenoir evitando que os revolucionários destruíssem as sepulturas dos reis franceses da igreja da abadia de St. Denis. É claro que os revolucionários não tinham a intenção de destruir a arte como arte: eles não consideravam, sobretudo, os túmulos como arte, entretanto,

intencionavam destruir os símbolos do feudalismo, fanatismo, obscurantismo, entre outros. Houve um decreto para remover todos os símbolos do Antigo Regime⁵. Pessoas como Richard Lenoir e também o pintor Jacques-Louis David se opuseram a este vandalismo revolucionário, declarando que esses trabalhos eram arte e tinham um significado intrínseco para além do seu simbolismo político, pois mostravam a genialidade das pessoas e assim por diante. Os objetos se tornaram *le patrimoine de tous*, ou seja, o patrimônio de todos nós. Desse modo, eles foram a favor da fundação dos museus. Incidentalmente, mais tarde, Alexandre Lenoir criou o *Museu of French Monuments* como parte, a propósito, da Escola de Belas Artes, para que os alunos pudessem aprender com os exemplos dados.

Quando o Louvre, o antigo castelo dos reis franceses, foi aberto ao público como um museu, o *Musée Central des Arts*, isto representou uma forma de triunfo da burguesia. O que antes pertencia ao rei, à nobreza e à igreja, e que tinha limitado o seu acesso, tornou-se confiscado e poderia agora ser visto por todos. Napoleão até saqueou a Europa, a fim de criar um acervo para o *Musée Napoléon Vivant* Denon, que fez a escolha das obras de arte para serem levadas a Paris, tornou-se seu primeiro diretor. Até mesmo o hábito de erguer estátuas aos grandes homens, como filósofos e artistas, pôde ser visto como um triunfo da burguesia, desde que eles merecessem ser honrados de certa maneira não pela sua classe social ou ascendência, mas por suas próprias conquistas.

Certamente, a destruição de monumentos, considerados representações de um regime odiado e agora felizmente derrubado permanece até hoje, como pode ser visto nos exemplos de Paris durante a insurreição da Comuna, eventos na atual Líbia, a destruição dos Budas de Bamyan e de Manáguas na década de 1950, quando os revolucionários derrubaram a estátua equestre de Somoza. Ainda, como podem ver no exemplo de Budapeste depois do fim da Guerra Fria, há agora um grau de má consciência quando nós destruímos monumentos fundados por um regime obsoleto. Os húngaros encenaram algum tipo de exorcismo ao reinterpretar um monumento precedente, criando um parque especial destinado à esculturas – metade-museu, metade-Disneylândia – para os monumentos da antiga era comunista.

A partir da criação de museus, os símbolos de poder de um regime derrotado foram preservados e tratados com respeito e cuidado – provavelmente pela primeira vez na história. O

4 O autor utiliza no texto original (em inglês) a palavra Workshop, que por vezes é traduzida ao Português como Oficina ou como Laboratório.

5 O autor utiliza no texto original, o termo Ancien Régime.

que existia anteriormente era chamado de despojos, ou seja, remanescentes dos sinais de poder do inimigo derrubado, que foram mantidos e incorporados como uma espécie de troféu. Entretanto, essa nova forma de progresso na civilização em que símbolos obsoletos de poder não eram destruídos, mas postos em museus, teve seu preço. Uma nova ética para visitar um museu teve que ser desenvolvida, o que implicou na eliminação consciente do seu potencial cultural e político. O comportamento que se deveria adotar frente a um trabalho de arte, a maneira de tratá-lo, as questões que deveriam ser abordadas, as experiências que deveriam ocasionar e assim por diante, precisavam ser reguladas. Claramente, eles não deveriam mais poder satisfazer suas antigas funções como uma representação de autoridade. Embora fosse apropriado levantar algumas questões em um museu, outras tinham de ser evitadas. Como pode ser constatado aqui, a partir das ilustrações de Chodowiecki, isso equivalia a uma educação do público. Essa expressão silenciosa de admiração se tornou a norma. De agora em diante, era adequado falar sobre estilo, desenvolvimento histórico, tratamento da tinta, composição e coisas semelhantes. Assuntos políticos controversos deveriam ser evitados.

Estetas como Kant desenvolveram uma teoria para essa prática que inclui conceitos como *interesseloses Wohlgefallen*, que significa "prazer desinteressado" ou *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*, que é "objetividade sem objetivo". No museu o "o que" tinha de ser destituído ou exaltado; por exemplo, uma pintura de um feixe de aspargos poderia ser mais importante do que uma pintura da Madona. Em vez de ver um general em um cavalo como um tirano que afligiu dor a muitas pessoas, os visitantes passaram a ser convidados a admirar a realização do escultor, que expressou a virtude masculina ou o comando de um cavalo como um símbolo de dominar os instintos inferiores, ou criado uma idealização que não significa o indivíduo e assim por diante. O mesmo aconteceu com pinturas religiosas. Como Hegel notoriamente pontuou, já não curvamos os joelhos diante de uma Madona em um museu. Como foi frequentemente descrito, a arte ultrapassou as funções que eram antigamente rogadas à religião.

Claramente, as obras em um museu são, de todo modo, descontextualizadas, no sentido de que não são apenas retiradas de seus locais anteriores, mas, acima de tudo, são desprovidas de suas antigas funções e significados. Esse enfraquecimento foi o preço pago para salvá-las. Tais obras tiveram de ser reinterpretadas como uma parte necessária

da evolução da cultura humana. Em um museu, as obras são exorcizadas e perdem o contato com a vida. Mas, por outro lado, é preciso admitir que também há um poder de imanência neste aspecto. Em sua nova apresentação no museu, as obras podem significar muitas coisas para muitas pessoas e são, portanto, capazes de harmonizar os conflitos políticos e sociais. O museu promete coesão social. A tarefa de decidir o que deve ser trazido para dentro do museu, e como isto deve ser interpretado, é dado aos especialistas e tratado de modo imparcial.

Naturalmente hoje, no século XXI, ainda temos o sistema da arte e de suas instituições que parecem estar mais fortes do que nunca – vivemos, inclusive, em uma era onde a construção de um novo museu extravagante é a tarefa mais prestigiada que concedemos aos nossos arquitetos mais famosos – e ainda temos regras complexas sobre como discutir arte, o que apreciar, como se tornar um especialista e quem tem o direito de expressar ou não sua opinião. Para se tornar um especialista é necessário distinguir-se das opiniões dos incultos, caso contrário, não haveria sentido em ser um especialista. Então, é preciso que exista uma tensão entre o gosto popular e o gosto de pessoas que estão dentro do sistema da arte. Assim, trabalhos de domínio público, que funcionam em um campo social para o qual foram desenvolvidos, são facilmente descartadas no mundo da arte como não suficientemente arrojadas, não avançaram em termos de gosto, não são inovadoras, e assim por diante. Quase toda a arte criada nos dias de hoje visa o sistema da arte e obedece à lógica deste campo cultural.

Claro, há uma *outsider art*⁶, *l'art brut*⁷ e outras formas, mas a maioria dos artistas querem ter uma exibição em uma galeria e finalmente ter seus trabalhos expostos em um museu.

Do ponto de vista do sistema da arte, um artista batalhador tem duas escolhas: aceitar o sistema da arte como ele é, ou seja, tentar ser bem sucedido dentro dele e talvez mudar isto, se tiver chegado a uma posição em que isto possa ser alcançado ou tentar a sorte fora do sistema. A situação é similar àquela enfrentada por alguns que querem obter um prelado na Igreja Católica, um general em um exército regular ou um jogador de futebol em um time oficial brasileiro. Em qualquer um dos respectivos sistemas em que você

6 O termo *Outsider art* pode ser traduzido como *Arte Outsider* – apesar de se aproximar do sinônimo em Inglês *Art Brut*, ele o antecede, é mais abrangente.

7 O termo *Art Brut* pode ter traduzido como *Arte Bruta* ou *Arte Crua*.

entrar, tentar ser bem-sucedido e se tornar uma referência, terá que encontrar sua própria religião, seu próprio time ou criará sua própria divisão esportiva.

No entanto, de um ponto de vista antropológico, que representa um conceito muito mais abrangente da arte do que o nosso sistema de arte, este último é um pouco restrito e não pode representar todas as formas de expressões artísticas. Se compararmos as culturas, que existiram ao longo da história, a arte sempre foi pública, caso contrário, seria tão inútil quanto uma linguagem privada. Os pequenos grupos de caçadores e coletores de quem somos descendentes provavelmente não tinham muita privacidade há 50 mil anos. O que um fazia poderia ser visto por outros membros de seu grupo. Ornamentos corporais e outras formas de arte que podem ter sido desenvolvidas por eles, como dança, histórias de contos de fada, petróglifos e rituais são acessíveis ao máximo. Em certo sentido, a arte do nosso sistema de arte é também naturalmente pública – em princípio, todos podem ir a um museu, comparecer a uma vernissage, ler uma revista de arte ou comprar um trabalho artístico.

Se você está inclinado a seguir a minha análise, o que temos na linguagem comum é uma compreensão de "arte" que abrange apenas uma parte do espectro de todos os tipos possíveis da arte, ou seja, a arte especial do sistema da arte que finge ser o todo, porém, há algo ainda fora desse espectro – a saber "arte pública", que é considerada marginal e geralmente não é levada em conta pelos especialistas. No entanto, esta arte que está fora, permite funções e efeitos que raramente, para não dizer nunca, a arte criada dentro e para o sistema da arte consegue.

Então, se você trabalha na esfera pública, o que pode ser feito que não é possível dentro do sistema da arte? No século XX, generais a cavalo em um parque saíram de moda, ainda que em regimes totalitários, como os da Itália e da Alemanha fascista ou a Rússia stalinista, ainda consideravam esse tipo de propaganda como apropriada. Será que realmente precisamos de arte pública?

Com a arte pública você reivindica significado. Por lidar com questões de poder, pode comunicar significados sociais e políticos. Pode alcançar mais pessoas do que simplesmente aqueles que pertencem ao sistema da arte, e passa a ser capaz de exercer influência sobre eles e até ocasionar um escândalo, o que seria muito mais difícil dentro da sistema da arte. Você pode assumir posições liberais, como o sexo, em relação à re-

ligião, os amantes da arte são normalmente *blasé* e permanecem impassíveis já que dentro do sistema, os sentidos são, de alguma forma, colocados entre parênteses enquanto do lado de fora você pode despertar uma tempestade de indignação; é possível até mesmo ser perseguido por militantes seguidores de uma doutrina – pense nas caricaturas de Maomé, por exemplo. Se você colocar algo na esfera pública tem de ser tratada como tal, ou seja, não será alienado de seu contexto.

Há uma diferença entre o que se diz em casa e o que se declara na frente de jornalistas. Se o seu chefe descobre que você o chamou de imbecil em público ele tem de reagir, mesmo que prefira ignorar sua negligência. O que se faz publicamente importa. Enquanto os governos tentam moderar a esfera pública, a fim de exercitar os direitos de liberdade de expressão de alguém, é necessário considerar a esfera pública como um todo.

Em contraposição a isso, a arte para o sistema da arte é um tanto formalista. Portanto, há tarefas que não podem ser facilmente desempenhadas dentro dela. Para pensar em algumas, há, por exemplo, um impulso em comemorar, o que algumas vezes encontra expressão espontânea em monumentos efêmeros. Nós temos uma ausência de espaços formais para lembrar a violência. Há eventos traumáticos e manifestações de violência que deveriam ser lembrados e por todos. O público restrito do sistema da arte não é suficiente para isso, enquanto a arte pública é, por definição, acessível a todos. Há questões da autoimagem de uma sociedade, o que deve ser discutido pelo público em geral. Questões de identidade concreta, de hierarquias raciais e de classe também devem ser questionadas onde ocorrem e não entregue a um tratamento acadêmico dentro dos limites de um museu. Tem de haver conflito e confronto. Memórias seletivas não podem ser evitadas, mas sim neutralizadas.

Precisamos desenvolver narrativas históricas coerentes. A memória cultural está se distanciando do cotidiano e uma forma apropriada para expressar essas narrativas, talvez até mesmo envolvendo rituais públicos, seja necessária. Memória tem de ser representada. É claro que uma arte, que tenta abordar estas tarefas não pode ser livre ou apenas interessada em suas próprias formas. Ainda assim, a tarefa é estimulante porque conecta a arte à vida. Arte pública cumpre funções sociais.

No entanto, um artista que trabalha na esfera pública enfrenta um dilema: pode tentar ser bem sucedido dentro do

sistema da arte, o que geralmente significa não produzir trabalhos que tenham funções fora do sistema, ou então, cumprir a tarefa social com sucesso, mas ao preço de ser negligenciado pelo mundo da arte. Ainda assim, alguns artistas conseguiram esse tipo de equilíbrio. Os meios que usam são vínculo e a ironia. Para o público em geral, esses trabalhos são apenas algo bom, bonito e inofensivo, enquanto os conhecedores podem apreciar o humor sublime, a codificação refinada e as alusões, que escapam à maioria não instruída. Há ainda trabalhos que são considerados trabalhos de arte apenas pelos "iniciados", enquanto outros podem apreciá-los sem saber que acabaram de ser confrontados com uma obra de arte. No entanto, as possibilidades dessa estratégia pós-moderna é bastante restrita. Muitas vezes, eles conduzem a uma solução covarde, que pode não funcionar em todas as situações e casos.

Há outras restrições. A esfera pública é um campo contestado. Não só temos arquitetura, ruas, anúncios e vitrines e assim por diante, há sempre a questão de quem reivindica um ponto específico. É em frente a um edifício governamental, uma praça ou é em algum local negligenciado e abandonado em um subúrbio, um parque ou um cemitério? Seja qual for o caso, há pessoas que usam esse local para suas rotinas diárias. Há também as tradições e regras de comportamento. Um espaço nunca está vazio. Mesmo se ele estiver vazio, há reivindicações e expectativas em torno dele. Enquanto usos heterogêneos coexistirem tranquilamente lado a lado em uma sociedade, eles podem se tornar conflituosos e incompatíveis se forem investidos com reivindicações que colidem na arena pública. A fixação material de um trabalho de arte pública lhe dá visibilidade e importância. Para alterar o caráter de um local tem de se exercer o poder. Para inserir algo em um lugar é preciso lidar com o que já existe, com a questão social e política, com o fator de se tratar de uma melhoria ou não, e por quem. O conflito de interesses não é incomum. É por isso que um monumento público é sempre necessariamente uma declaração política. Tem-se sempre esta intenção, caso contrário seria inútil. Um trabalho de arte inserido em um local específico traz conflitos latentes para aquele espaço. Quando são confrontados com o trabalho exposto, não se pode esperar que as pessoas ajam da maneira que se espera em um contexto de museu ou nos espaços do sistema da arte. Talvez haja alguns locais como um parque de esculturas, um cemitério ou na frente de um museu ou de alguma instituição pública, onde os trabalhos são de alguma forma protegidos e o comportamento esperado dos espectadores se aproxime daquele refletido no museu, mas esta é a exceção e não a regra.

Por exemplo, a estátua erigida para homenagear Salvador Allende, em Santiago (inaugurada em 2.000) tem condições de abarcar tipos de deliberações, conflitos, compromissos ou objeções, contudo, pode se manter no eixo de monumento público. O mérito artístico da estátua foi o menos considerado. Ninguém realmente se importava com o manuseio das superfícies, a elaboração dos ângulos, ou com o estilo de estátua equestre, na história da arte. Monumentos ainda podem ser catalisadores de conflitos, em Tallinn, por exemplo, a remoção do monumento a um soldado russo quase levou a uma guerra civil e provocou um grave conflito entre a Rússia e a Estônia, o que teve sérias implicações econômicas.

Mesmo quando se cria um trabalho declaradamente sem significado político, é possível que existam conflitos de interesse, ou ainda aqueles para quem o trabalho significa: "dê o fora daqui, isto é para pessoas mais bem educadas ou ricas do que você". Trabalhos de arte em espaços em evidência costumam trazer o subsídio de uma arte pública escolhida por um conselho da cidade ou do mundo empresarial local, e é geralmente entendido como uma forma de supervalorizar [gentrificar]⁸ um determinado local. Um programa criado em muitos países para apoiar a arte pública normalmente traz como objetivo aumentar a aceitação de um edifício. Essa gentrificação não precisa ser uma coisa ruim, mas pode haver resistência daqueles que perdem com o resultado deste tipo de melhoria. A arte pública serve a um propósito territorial. Demarcações dentro/fora constituem todos os territórios de origem animal, mas também cumprem a forma mais elementar da necessidade humana de impor a ordem. A resistência a um trabalho de arte geralmente significa: "Este é o nosso lugar e nós não queremos que ele seja tomado por outros grupos sociais". Vandalismo, portanto, sempre tem de ser levado em conta.

Herbert Marcuse cunhou a expressão "cultura afirmativa". Com a qual inferiu que trabalhos de arte, mesmo contra as intenções dos artistas, têm reforçado e ainda reforçam a primazia do poder político contemporâneo. De certa forma, ele apontava que na cidade, ou seja, na sua arquitetura, no projeto de uma fachada de loja, tudo na verdade, está lá porque alguém quis assim e tinha o poder, a influência ou o dinheiro para fazer naquele contexto. O que existe é, portanto, o resultado de uma luta de poder, e você pode

8 No texto original o autor utiliza o termo "gentrifying" e, em português "gentrificação", que significa: "Processo de recuperação do valor imobiliário e de revitalização de região central da cidade após período de degradação; enobrecimento de locais anteriormente populares". (Disponível em: <http://aulete.uol.com.br>. Acesso em: 01 abr. 2013).

ver os vencedores. Quem está no poder pode construir e moldar, enquanto a oposição é geralmente sem poder. Se você trabalha para o primeiro, afirma sua postura, uma vez que a arte é encomendada pelos poderosos e reafirma a sua supremacia. E, se pode aceitar esta condição, o que foi afinal de contas o que um Michelangelo, um Ticiano, um Rubens e muitos outros fizeram. Mesmo o hábito de erguer estátuas a heróis culturais como Mozart ou Goethe pode ser visto como um sinal da vitória da burguesia. Imigrantes, minorias raciais e outros socialmente excluídos são mostrados na cultura dominante.

Há o caso de se contentar em trabalhar como uma espécie de urbanista que cria e torna um local agradável e, algumas vezes, o mobiliário urbano atua como parte de uma identificação das nações. Exemplos famosos incluem as entradas de metrô de Paris ou as cabines de telefone vermelhas na Inglaterra. Mobiliário urbano, embelezamento, a valorização, assim, alcançada – eu não descartaria isso como sem importância, a beleza de um ambiente influencia o comportamento. Até mesmo o orgulho da beleza do seu bairro pode ser benevolente. Ainda assim, este tipo de reparação ao meio ambiente significa recuperar partes da cidade apenas para determinados segmentos da sociedade, mesmo se a maioria aprova. Os desabrigados e outros podem ser expulsos. Estamos de volta à ideia de que a arte, de alguma forma, proporciona um sinal de vitória.

Muitos artistas, no entanto, não aceitam esse tipo de definição para seu trabalho, que tanto se priva do glamour da liberdade artística, quanto se sente um pouco sem importância. E, claro, as possibilidades da arte não esgotam tal objetivo artístico. Pelo menos um trabalho de arte, em oposição a uma peça de design, deve transmitir uma ideia de uma utopia futura. Toma-se o grupo de arte de guerrilha trabalhando em Detroit, cujo *Project Orange*, consistia em pintar casas abandonadas de cor laranja brilhante, a fim de tornar visível o fracasso das autoridades para lidar com a situação e forçá-los a fazer alguma coisa, além do que traziam o embelezamento dos espaços urbanos, mesmo que os meios utilizados fossem ilegais.

Quando se aceita uma comissão, existe o perigo de confirmar os valores do cliente em vez de aqueles que se considera necessários para a melhoria da sociedade. Em um argumento semelhante a este, Marcuse notoriamente disse "*das Wirkliche ist das Vernünftige*", o que significa que o "real é o razoável", no sentido de se colocar melhor adaptado às cir-

cunstâncias do que as alternativas. De certa forma, isso é verdadeiro: se você quer mudar as coisas, deve entender por que a situação que enfrenta tornou-se como está e onde há chances de intervenção. É claro que sempre há conflitos ou alguns pontos de ataque dinâmicos e similares escondidos sob a superfície, e o que parece ser forte em um momento pode cair no próximo. Assim, embora não haja necessidade de submeter-se à afirmação de quem está no poder, é preciso contar com o seu poder. Há esperança devido às contradições inerentes a toda sociedade. Pode-se optar por trabalhar para determinadas partes da sociedade, como as ONGs, em que o que eles querem e o que você quer é, pelo menos, temporariamente compatível. No entanto, a liberdade absoluta da arte, que é um mito, simplesmente não é possível caso se trate de aceitar uma missão na esfera pública. Mesmo quando é afirmado que o indivíduo pode fazer o que gosta, ele celebra a tolerância, a atitude liberal e a magnanimidade de seu patrocinador. "Quem paga o flautista dá o tom".

Ainda como o artista, pode-se trabalhar como um designer ou um arquiteto, esperar por uma encomenda e, em seguida, ao aceitá-la, compreender que de alguma forma, vai se afirmar o que o cliente deseja. Contudo, nem todos os clientes são absolutamente censuráveis e pode haver compromissos. Ainda, é possível ser independente o suficiente para não trabalhar para determinados clientes, digamos, boicotando uma empresa que vende álcool, ou não trabalhar para um partido político em cujos objetivos não se acredita; porém, é difícil encontrar clientes que sejam moralmente impecáveis, e para sobreviver, pagar o aluguel, ou enviar seus filhos para a escola, pode-se facilmente entrar em dilemas. Há a demanda por autenticidade e integridade artística. É claro que na história da arte há relatos de inúmeros infames que encomendaram palácios espetaculares ou retratos lindos, e é uma estratégia bem conhecida de *nouveau riche* que ganha suas riquezas de forma discutível ao patrocinar as artes, a fim de tornar-se respeitável. Neste caso, o contexto do sistema da arte seria menos comprometedor para um artista do que aceitar uma encomenda para a arte pública, com o apoio de alguns patrocinadores duvidosos, pois, como tentei mostrar, no contexto anterior, trabalhos de arte estão despojados de grande parte de seu significado político.

Em vez de limitar-se ao desenho urbano, o indivíduo pode tentar influenciar as pessoas – não apenas tornar melhor suas pequenas propriedades – mas, tentar se colocar a serviço dos outros, torná-los conscientes, educá-los e torná-los ativos. Em certo sentido, este é um trabalho político pelo qual

you use artistic means to achieve your goals. Activists who are politically motivated combine their artistic interventions with protest.

In this case, you have to work for the public in general; you need to create public art in a broader sense, not art for the art system. The public who visits galleries and other spaces that are part of the art system do not represent the people with whom you can communicate. You have to deal with power, apply "counter-power" and get your hands dirty. Repetition: art for the art system is depoliticized by necessity and cannot act as a substitute. *L'art pour l'art* is possible in museums or galleries, but not in public space.

To be sure, there are many politically interested and committed artists who work in the art system and in general the art system is more open to experimentation and tends to be more progressive than other parts of society. Even so, a work of art shown in a Biennial International or in Documenta in Kassel, even if it is properly received by the public, cannot reach the desired results. Its reception does not have the commitment and the work has little influence on areas where it should occur. However, in some cases it can be useful to use the protected spaces of the art system to do a job, which would not be possible in any other way, especially since there are other spaces and means of communication. Within the art system there is some protection, it is authorized to express a controversial opinion in the name of artistic freedom, but the price of this is considered to be too insubstantial. I do not doubt the integrity and commitment of Doris Salcedo or Jaar Alfredo, but their works when placed and exposed in art events do not lead the public to action. We have a tendency to consider that their works simply show examples of injustice and suffering, almost like any other story of the passion of Christ, even when we experiment with a little compassion for the victims. In this context, the identity of the victims and the aggressors is dissolved.

There is also the obvious solution of working without remuneration. This is the fashion among my students. They admire art of guerrilla, graffiti, protest, *culture jamming* or culture of attack⁹ and take their inspiration from the situationists of the sixties. I don't remember that there is a tra-

ditionally significant use of graffiti in South America, especially in Brazil, which is called "public art". In some cases, mainly related to graffiti, they carry out their interventions without the consent of the authorities, with the aim of transmitting social or political messages, which can be anarchist slogans such as "property is theft" or "reclaim the streets" or simply to show that someone is claiming their right to be or to express their individuality. However, when they are noticed, defended and taken seriously by others, the message they transmit passes to receive a little more recognition. Therefore, normally, as in the case of Banksy who self-titles "art terrorist", the work takes a moral stance. In this sense, even as a subculture that rebels against authority, there is some need for justification.

In some way this type of protest, through graffiti and other public marks, exists as long as there is a hierarchy. Irony, humor, sarcasm, satire and so on are the means chosen, and they are justly feared by those in power. Ridicule kills. In fascist Germany or Stalinist Russia someone could have been sent to a *gulag* for telling a good joke. It is for this reason that a civil disobedience can be a moral obligation. It is clear that to create a work that is truly influential and successful in this sense is not easy, and it becomes necessary at least to have an adequate understanding of the artistic means that one has at one's disposal. To affirm that *happenings*, actions and other types of street theater are ephemeral with their intrinsic logic.

The problem is that it will not be easy to find someone willing to pay for this type of activity. To challenge the authorities is not only to risk being persecuted, but even when one succeeds, in the long run, as in the case of the Swiss graffiti artist Harald Naegeli, who was imprisoned for a time, but whose works today are protected by the state as part of the national heritage. This is not a career strategy that I would recommend to my students. The example of Banksy also shows that some illegal art can obtain official recognition. However, even so it is a risky venture. The existential desire to do this type of work, even in the face of serious inconveniences, is a lie to authenticity. To be considered a serious moral statement, the author must present himself as disinterested, committed and full of integrity. A protest, which is relatively easy to coordinate with relatively low risk, is a lower protest, which receives less attention and is less effective. It is necessary to have some existential commitment.

9 No texto original o autor utiliza o termo "culture bashing".

O que vejo com frequência é que os artistas se consideram como uma espécie de consciência moral da sociedade e fazem trabalhos que ninguém pode recusar sem perder a dignidade. Eles ainda trabalham sem comissão ou remuneração, e não podem ser perseguidos pelas autoridades sem que pareça imoral ou pelo menos sem graça. Um exemplo seria Jochen Gerz, que juntamente com seus alunos clandestinamente cavou alguns paralelepípedos na frente de um castelo, que o governo local mantinha para recepções, em seguida inscreveu os nomes dos locais onde judeus foram presos e mortos durante a era fascista e os colocou de volta, de tal modo que as inscrições não eram visíveis. Quando ele realizou suas ações públicas, criou um escândalo porque os políticos foram involuntariamente pisoteando a memória do holocausto sob os pés. No entanto, uma vez que ninguém na Alemanha quer aparentar ser um negador do Holocausto, também era impossível de remover as pedras do calçamento. O artista Gunter Demnig até recebeu a Cruz Federal de Mérito pelo seu trabalho. Ele coloca blocos de pedra com os nomes das vítimas dos campos de concentração e deportações sobre as calçadas em frente a suas antigas casas. As primeiras ações desempenhadas foram não remuneradas e sem permissão, mas ele começou a ser convidado mais e mais vezes por cidadãos e autoridades locais para fixar seus blocos de pedra. Até hoje, ele lançou vários milhares desses blocos em muitos países europeus e ganha a vida modesta a partir desse projeto artístico.

Muitos artistas estão interessados em dar voz aos marginalizados e negligenciados. Um exemplo entre muitos é representado pelo artista polonês Krzysztof Wodiczko, que vive e trabalha na cidade de Nova York. Ele usa monumentos mais velhos com suas configurações de prestígio e conexões históricas de autoridade e poder, e projeta slides ou vídeos de, por exemplo, donas de casa agredidas, pessoas desabrigadas ou outras comunidades sociais negligenciadas juntamente combinados com som a fim de atrair a atenção. Outros artistas trabalham diretamente com as minorias, ajudam com a burocracia, organizam reuniões e dizem como expressar sua identidade. Não é fácil distinguir esses projetos artísticos do trabalho social normal, mas eu vou lidar com esta questão em breve. Trabalhar com pessoas nas favelas, por exemplo, ensinando-os a tomar parte em uma rádio local ou aumentar a sua autoestima é bom, mas é complicado caso você queira declarar este empreendimento artístico.

O artista Jeremy Deller trabalha com a prática da reconstituição como, por exemplo, quando ele retomou, e dez-

sete anos após o evento a batalha chamada de Orgreave, onde houve um confronto marcante entre mineiros furiosos e a polícia britânica em 1984. Esse evento fez parte da história oral das pessoas envolvidas, mas a sua memória tinha de alguma forma sido suprimida e relegada ao esquecimento. Com sua encenação no estilo regular de representações de batalhas históricas nos trajes apropriados, Deller não só deu os trabalhadores auto-identidade, mas também um meio de reivindicar um lugar na história. A promoção de memórias contrárias, o esforço de reinscrever minorias no espaço público é o que impulsiona muitos ativistas, os quais vêm de grupos que se sentem de alguma forma reprimidos. Depois do movimento para a libertação das mulheres e do ativismo de gays e lésbicas, grupos étnicos estão agora exigindo os direitos humanos e utilizando meios artísticos para atrair a atenção.

A reinterpretação dos monumentos existentes cuja ideologia não mais se adapta facilmente a compreensão atual tornou-se um tipo de indústria. Este tipo de trabalho é principalmente realizado sob encomenda, mas, geralmente, um artista desenvolve uma intervenção espetacular de antemão, de modo a sensibilizar o público para o facto de que há algo que deve ser alterado.

Isso tudo leva a intervenções artísticas, que são eminentemente politicamente corretas. Artistas parecem ser impulsionados pelo desejo de moralizar a sociedade. Uma vez que ninguém pode ser a favor do tráfico de drogas, da exploração, da guerra, da injustiça e da corrupção, do maltrato infantil, e assim por diante, não há realmente uma disputa ou uma negociação de conflitos envolvidos. O apelo constante aos direitos humanos e à democracia a que estamos expostos ou o lembrete incansavelmente repetido de que devemos apoiar a sustentabilidade ou prestar atenção na injustiça, pode ser chato, mas não há nenhuma maneira fácil de escapar.

Uma crítica estética destes tipos de atividades é difícil, uma vez que qualquer objeção à qualidade do trabalho – o como – tende a ser considerada como uma crítica das intenções – o que – e como tal imoral. No entanto, como o poeta alemão Gottfried Benn ironizou: "o oposto de arte não é de boa índole, mas é bem intencionado".

De alguma forma, a estrutura envolvida nestes tipos de atividades leva a métodos semelhantes ao trabalho de santos medievais. Eles assumiam um riso existencial como paradig-

ma para o bem da sociedade. Também para eles, no entanto, não foi suficiente fazer algo filantrópico, tinha que de ser feito de uma forma espetacular, memorável. Afeto é o ponto. Eles também tiveram que seguir a máxima: "Faça o bem e fale sobre isso". Nesta última análise, eles precisavam de seguidores ou alunos aos quais falavam. Seus feitos tinham que ficar na mente. O que eles faziam não poderia ser ignorado pelos poderosos. Havia também, claro, o problema de credibilidade e da integridade. Na esfera pública, hoje em dia, se o artista age em nome do povo é tido como censurável, o mesmo acontece se ganha muito dinheiro. De alguma forma, nós só confiamos em intervenções desinteressadas. Nós olhamos para o que as pessoas fazem para a sociedade. Os padrões de integridade moral podem ter mudado, mas há alguma continuidade. No entanto, como qualquer indivíduo da geração da Internet irá explicar, a web não está só mudando a forma como aprendemos, ela decide sobre a importância dada a um evento e, portanto, sobre o que é lembrado. A web tanto produz quanto registra um evento. Nós não temos atenção suficiente para toda a informação disponível e temos que escolher de alguma forma.

Se pensarmos nos santos populares, como São Martin, eles fizeram algo que se fixou na mente e forneceu alimento para a imaginação. A tarefa era consistente para eles, e é consistente também para artistas de hoje que realizam ação moral de uma forma memorável. Isso significa, entre outros elementos, o despertar de efeitos e assim, os artistas, criam um verdadeiro trabalho artístico (e aqui reside a diferença para o trabalho social). Uma intervenção artística tem de ser inesperado para atrair a atenção, precisa ser concreta e viva, precisa estimular nossas emoções, contar uma história convincente e ser verossímil. Artistas como especialistas em influenciar outros devem ser mestres em fazer algo memorável, que significa encontrar uma imagem impressionante e sugestiva, que surpreenda e com efeitos inspiradores. Só então será repetido, adaptado e assim por diante. A ação em si não é muito importante, o que importa é como ele é visto, interpretado e como as pessoas desejam lidar com o acontecido.

A primeira tarefa, no entanto, é atrair atenção. Atenção é o artigo raro em nossa civilização. E assim é entendido pelas autoridades municipais quando elas entregam aos artistas a tarefa de reencantar o mundo, no sentido de fazer algo maravilhoso, imprevisível para eles. "New York City Waterfalls" de Olafur Eliasson ou Anish Kapoor com seu portão *Millenium* vem à mente. No entanto, deve haver um significado mais aprofundado, que envolva uma consideração

mais duradoura, e é onde a Arte Pública de Novo Gênero pode encontrar sua razão de ser. Caso contrário, existe o sentimento de engano. Só o que é lembrado, recontado e discutido pode mudar as atitudes e pode levar a uma mudança de orientação.

Isso, é claro, é o que esperamos de nossos artistas. Eles devem promover a mudança e o processo de civilização, mesmo se o dinheiro, a lei, o poder e assim por diante são hostis. A fim de ganhar contra a hostilidade, contra todas as probabilidades, tem de haver criatividade e imaginação. É claro, no sentido, em que o que é privado e o que é público foram alterados devido a mídia. Há outras diferenças também, mas é para encontrar soluções para novos problemas que os artistas estão presentes.

No entanto, parece que intervenções amigáveis substituíram uma abordagem de confronto com as questões sociais. Dessa maneira, é possível estabelecer um diálogo, uma colaboração e celebrar experiências compartilhadas, o que parece ser suficiente além de ser mais eficiente.

O conceito de arte relacional que se tornou popular por meio do trabalho de Nicolas Bourriaud, simplesmente solicita o estabelecimento de relações por meio de atividades artísticas. Ele define a arte relacional como um conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o conjunto das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço independente e privado. A obra de arte simplesmente cria um ambiente social no qual as pessoas se reúnem para participar de uma atividade compartilhada.

Ações podem consistir em organizar uma mesa para o café da manhã, porém, reivindicando seus espaços na esfera pública. O café da manhã permanente no espaço aberto é realizado sem o pedido de permissão. A ideia é exercer um direito de se reunir em espaços públicos. Em um metrô londrino, uma festa foi realizada por um grupo chamado *Space Hijackers*¹⁰, o chamado Partido *Circle Line*. Havia música, excitação e bebida. Esta atividade parece ser bastante apolítica, mesmo que seja de certa forma ilegal, por ser o álcool proibido em transportes públicos. Mas, dado o medo do terrorismo e os métodos de vigilância, câmeras de segurança e de investigação de arrastão, torna-se menos inocente. Os participantes precisavam se organizar em algum tipo de logística para se encontrarem exatamente no momento certo em um vagão longe do condutor (e sair no tempo certo). Para

10 "Sequestradores de Espaço".

isso acontecer, eles tinham de conspirar um pouco como terroristas que querem evitar os sistemas de vigilância e criar condições nas quais um público possa se autoidentificar e auto-sincronizar, e mesmo entre um grupo relativamente pequeno, a política é eminente.

Deixe-me, finalmente, tocar na relação dos ativistas envolvidos nestes projetos artísticos, não pagos, o que no sistema da arte também é bastante complicado. Alguns artistas esforçados trabalham no âmbito público para ganhar notoriedade, mas a sua esperança, não admitida, é de se tornarem conhecidos e terem, por fim, um título em uma escola de arte. No entanto, o sucesso social por meio de projetos no domínio público é essencialmente um subproduto. Tentativas de alcançar os desejos abertamente são susceptíveis serem ineficazes e podem até piorar a situação. Jovens artistas têm de investir no seu capital cultural, no sentido tratado por Bourdieu, altruisticamente, e é necessário trabalhar, durante um tempo, sem ganho material. Por essa razão, e para eles, o ativismo político e moral parece ser o caminho mais promissor e aberto.

Por outro lado, o sistema da arte, parece ter-se esgotado um pouco com a arte, que é produzida no seu interior. Os cura-

dores abraçam a arte de guerrilha, a militância ou o graffiti e assim por diante como arte inovadora, "fresca e viva animada". Há um perigo real de que o que costumava ser inovador e importante seja engolido pelo sistema da arte. O sistema da arte não é mais contente consigo mesmo. Existe a necessidade de se produzir eventos e, também de se realizar algo espetacular, que permaneça na mente e provoque reações. Entretanto, nos museus organizam-se eventos de arte pública, como *The Gates*, trabalho de Christo e Jeanne-Claude, no The Metropolitan Museum of Art, de Nova York.

Parece que depois de "arte pública" e "arte pública novo gênero" nós precisamos de algo além, que vamos chamar de : "arte pública 3.000".

Obrigado por ouvir,¹¹

Karl Schawelka

¹¹ Palestra proferida pelo professor Karl Schawelka, em visita ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA/UFES), transcrita e traduzida para publicação na Revista Farol.

Karl Schawelka é doutor em Teoria e história da Arte e professor na Bauhaus Universität Wiemar, Alemanha, e também na Universidade de Granada, na Espanha. Atualmente desenvolve pesquisas sobre Arte Moderna e Contemporânea, Teoria e história da Arte, Percepção (especialmente percepção da cor) e Arte em Espaços Públicos.