

TERRITÓRIO EM DEBATE: POR UMA LINGUAGEM CRÍTICA PARA A ARTE PÚBLICA¹

DEBATED TERRITORY:

TOWARD A CRITICAL LANGUAGE FOR PUBLIC ART

Suzanne Lacy

Tradução de Dóris Karoline Rocha da Costa e Ival de Andrade Picanço Neto.

Resumo

O ensaio de Suzanne Lacy foi publicado no livro *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995), com o objetivo de contribuir com a crítica de arte acerca do novo gênero de arte pública. Esta nova arte pública é engajada politicamente e feita por artistas que, indissociavelmente, participam da sociedade enquanto artistas-cidadãos. Sendo assim, Lacy estrutura o ensaio em quatro seções, cada uma trata de um conceito-chave para a reflexão sobre a nova arte pública. São eles: Interação, Público, Intenção e Eficácia. A artista argumenta em prol da ressignificação e do uso diferenciado destes termos, já que a nova arte pública se distancia do ideal tradicional monumental, abrangendo contextos culturais diversos, logo, diferentes públicos.

Palavras-chave:

Novo gênero de arte pública; arte pública; artista ativista; arte engajada; artista-cidadão.

Abstract

This essay by Suzanne Lacy was published in the book *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995), aiming to enhance the discourse surrounding art criticism about the emerging genre of public art. This new public art is characterized by its political engagement and created by artists who, inseparably, engage with society as artist-citizens. Thus, Lacy structures the essay in four sections, each one dealing with a key concept for reflection on the new public art. These concepts include: Interaction, Audience, Intention and Effectiveness. The artist argues in favor of the redefinition and nuanced application of these terms, as the new public art diverges from the conventional monumental ideal, encompassing diverse cultural contexts, and therefore, different audiences.

Keywords:

New genre public art; public art; activist artist; socially engaged art; artist-citizen.

NOTA DOS TRADUTORES

O ensaio *Debated territory: toward a critical language for public art* (*Território em debate: por uma linguagem crítica para a arte pública*), de Suzanne Lacy, parte de um contexto contemporâneo, em que as definições sobre o que é público e privado na arte avançam em direção a territórios mais politizados e de construção coletiva. Inicialmente relacionada à construção de monumentos históricos, encomendados sob o desejo do Estado de criar um local de memória coletiva, a arte pública se expande na contemporaneidade, abrangendo intenções de construir senso comum acerca de temas com forte engajamento político.

Esse novo tipo de arte pública trará hibridismo cultural e de linguagens, sendo processual, coletivo e, muitas vezes, efêmero, como conteúdo e forma. Lacy contribui com diferentes parâmetros, vocabulários e conceitos para artistas e críticos dessa nova arte pública, ainda diante da diversidade de suas formas, que vão de performances a murais urbanos, entre outros, colocando o artista-cidadão como disparador das ações da nova arte pública.

O texto faz parte de um livro reunindo diversos ensaios de nomes como Lucy Lippard, Suzi Gablik, Arlene Raven, Guillermo Gomez-Pena e Allan Kaprow, e se insere como o décimo primeiro capítulo da antologia organizada pela mesma autora, sob o título *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle, Bay Press, 1995, p. 171-185).

Recebi uma ligação de Mamãe e Papai enquanto eles estavam sentados em frente à televisão em Wasco. Estavam assistindo à reportagem sobre o julgamento de Dennis Barrie, diretor do Centro de Artes Contemporâneas de Cincinnati,² acusado de obscenidade por exibir as fotografias de Robert Mapplethorpe. Era Mapplethorpe um artista ou um pornógrafo? Mais tarde, eles me enviaram recortes do jornal local sobre *The Umbrellas* do artista Christo, instalação localizada a poucas milhas de sua casa em uma pequena comunidade agrícola no Vale Central da Califórnia. A julgar pelo tom dos artigos, a população local, após questionamentos iniciais, parecia pronta para acreditar que Christo era, de fato, um artista, embora ele não se encaixasse em suas pré-concepções.

O que fazem os artistas modernos? Mamãe e Papai têm suas opiniões. A mídia os tornou *connoisseurs* de sofá, em um momento de tremenda transição no papel dos artistas visuais. Seja por meio da arte de estúdio (para um público específico do mundo da arte) ou da arte pública (para um público popular mais amplo), os artistas alcançaram um nível de visibilidade pública não experimentado em várias décadas, se é que nunca. Isso é, em parte, uma consequência de um maior nível de visibilidade pessoal na cultura em geral. A partir de um suposto “direito de saber” sobre a vida de políticos, à revelação de segredos de família, incluindo abuso conjugal e incesto, a vida, antes privada, assumiu o caráter de patrimônio público através da mídia. Os artistas visuais não são exceção, e muitos se catapultaram para o destaque nacional da noite para o dia em virtude das controvérsias em torno de seus trabalhos. O que os artistas fazem e o que “devem” fazer constitui um território de debate público no qual buscamos um paradigma ampliado para o meio da arte em nossos tempos.

A discussão é elaborada. Nas faculdades de arte, os professores discutem sobre o lugar do artesanato, o conteúdo da arte, os locais de exposição e a relação entre o novo gênero de arte pública e as formas de arte mais tradicionais. O mundo da arte tem resistência ao multiculturalismo e suas implicações para diferentes públicos e para a arte. A arte pública tornou-se um sistema de galerias alternativas, altamente competitivo, no qual os artistas são colocados em contato com um público

amplo e diversificado, trazendo suas próprias contribuições para o debate.

Confrontos ocorrem - fazemos perguntas que, neste país, não são feitas aos artistas visuais desde o *New Deal*, quando o apoio do governo aos artistas evoca um diálogo sobre o serviço da arte à sociedade. Uma das questões centrais das recentes controvérsias sobre censura é, de fato, sobre o direito público e a responsabilização privada. As pessoas devem financiar, através do Fundo Nacional Para as Artes,³ obras de arte que ofendam a “sensibilidade pública”? Nossa curiosidade foi estimulada: o que é arte pública, como ela é feita, por quem e para quem?

Dentro da crítica de arte, a arte pública desafiou a ilusão de uma arte universal e introduziu discussões sobre a natureza do público - seus quadros de referência, sua localização dentro de vários construtos da sociedade e suas variadas identidades culturais. A introdução de múltiplos contextos para as artes visuais apresenta um dilema legítimo para os críticos: que formas de avaliação são apropriadas quando os locais de recepção da obra e a premissa de “público” praticamente explodiram? Quando os artistas decidiram abordar Mamãe e Papai em Wasco como um público em potencial, a própria crítica teve que mudar, já que a natureza do significado é percebida de forma tão diferente por vários públicos.

Uma solução temporária tem sido enfatizar a escrita descritiva. Alguns escritores assumiram um papel mais participativo com os artistas no processo da obra, sentindo que recontextualizar a obra dentro de outros quadros de referência - o contexto social mais amplo prescrito pela questão - é uma resposta crítica apropriada (sua abordagem, por mais valiosa que seja, levanta a questão da avaliação no cerne da crítica de arte). Outros críticos aplicam, de forma simplista, critérios herdados dos primeiros artistas praticantes de novas formas de arte pública a trabalhos que são bem avançados em conceito, intenção e complexidade. É evidente que a crítica não alcançou a prática.

Nos casos ao longo deste século em que a arte saiu dos limites dos locais de exposição tradicionais, ou mesmo permaneceu dentro deles e desafiou a

natureza e o significado social da arte, a análise tem sido um terreno contestado e politizado. Até que uma abordagem crítica seja realizada, este trabalho permanecerá relegado a um *status* de *outsider* no mundo da arte, e sua capacidade de transformar nossa compreensão da arte e dos papéis dos artistas será neutralizada com segurança.

Equívocos e pensamentos confusos abundam. O que é necessário, neste momento, é uma crítica mais sutil e desafiadora, na qual pressupostos – tanto os do crítico quanto os do artista – sejam examinados e fundamentados dentro dos mundos da arte e do discurso social. Noções de interação, público, intenções dos artistas e eficácia são usadas muito livremente, muitas vezes sem interrogação suficiente e quase nunca dentro de esquemas conceituais abrangentes, que diferenciam e lançam sentido sobre a prática do novo gênero de arte pública. O que se segue são discussões sobre essas noções com sugestões para ampliar nossa abordagem crítica.

INTERAÇÃO

As tentativas atuais de lidar criticamente com novas formas de arte pública, frequentemente, assumem um partidarismo não examinado com o público, por meio de uma ideia vagamente constituída de interatividade. Em um artigo recente na *Art Papers*, uma escritora criticou a noção de engajamento do público em *Culture in Action*, uma série de projetos de arte em comunidades de Chicago, porque, como ela disse, se os artistas realmente quisessem ser interativos, eles teriam usado tecnologia de vídeo interativo!⁴ Na verdade, a interação não pode ser medida, exclusivamente, pela metodologia ou mídia do artista, ou por outros critérios comumente usados, como tamanho do público.

O que poderia implicar uma análise crítica mais complexa? Ao olhar para esse aspecto do novo gênero de arte pública – a qualidade interativa que, por definição, é característica – um esquema mais abrangente poderia incorporar todos os itens acima, conjuntamente à intenção do artista e o significado da obra para seus públicos. Por exemplo, o diagrama abaixo representa um modelo no qual um contínuo de posições é representado.

Estes não são papéis discretos ou fixos, mas são delineados para fins de discussão, permitindo-nos investigar mais cuidadosamente as estratégias estéticas. A qualquer momento, um artista pode operar em um ponto diferente do espectro ou pode se mover entre eles.



Subjetividade e Empatia: o artista como experienciador

Na arte mais tradicional, pensa-se que a experiência do artista está representada em um objeto visual; tal subjetividade, de fato, é tida como fundamental para a arte. A performance e a arte conceitual ajudaram a isolar o *processo* da arte, às vezes até substituindo o processo pelo objeto. Para investigar quais habilidades interativas os artistas visuais podem trazer para a agenda pública e avaliar como eles podem se relacionar com um público maior, poderíamos começar aqui, com um dos elementos mais básicos da arte: o sujeito da experiência.

Em agosto de 1991, sentei-me por sete dias em um quarto de hospital abandonado no Roswell Park Cancer Center, no norte do estado de Nova York, mapeando as conversas privadas que tive com pacientes, enfermeiros, médicos, cientistas e administradores. A obra situava-se na interação entre mim, como artista, e os membros da comunidade, emoldurada pelo quarto do hospital e alimentada pela necessidade humana de refletir sobre o sentido da vida e do trabalho. Nesta e em inúmeras outras obras que se dão em grande parte no domínio da experiência, o artista, como antropólogo subjetivo, adentra o território do Outro e apresenta observações sobre pessoas e lugares por meio de um relato de sua própria interioridade. Dessa forma, o artista torna-se um canal para a experiência do Outro, e a obra uma metáfora para a relação.

Embora tendamos a considerar a subjetividade como não política, uma das principais contribuições do pensamento feminista nas últimas duas décadas é que a vivência individual

tem profundas implicações sociais. A experiência tem sido manipulada a serviço da publicidade e da política, por exemplo, onde produtos e políticos estão ligados ao desejo e aos valores. A vida privada perdeu uma autenticidade no setor público que a arte pode, pelo menos simbolicamente, nos devolver. Fazer de si mesmo um canal de expressão de todo um grupo social pode ser um ato de profunda empatia. Quando não há uma solução rápida para alguns de nossos problemas sociais mais urgentes, pode haver apenas nossa capacidade de sentir e testemunhar a realidade que acontece ao nosso redor. Essa empatia é um serviço que os artistas oferecem ao mundo.

Informação revelada: Artista como Repórter

No papel de repórter, o artista não se concentra apenas na experiência, mas no relato da situação; ou seja, o artista reúne informações para disponibilizá-las a outras pessoas. Chamando nossa atenção para algo. Podemos dividir essa prática de apresentar informações em linhas de intencionalidade. Alguns artistas afirmam simplesmente “refletir” o que existe sem atribuição de valor; outros “relatam”, implicando uma seleção mais consciente e menos aleatória de informações.

O relato pode ser comparado ao enquadramento estético. Roland Barthes, ao comentar Diderot, explica com analogias do teatro e da pintura como o enquadramento intencional é inerentemente político: “Para contar uma história, o pintor tem apenas um instante à sua disposição, o instante em que vai imobilizar na tela, e assim deve escolhê-la bem”.⁵

O que será visto é o que o artista *terá visto*, e assim a imagem escolhida é um instante em que o significado histórico e político da informação relatada pode ser lido em um único olhar. Dessa forma, pode-se dizer que o artista, como repórter, se envolve com um público não apenas para informar, mas para persuadir. Talvez por isso, quando os artistas entram pela primeira vez na arena sociopolítica, muitas vezes adotam esse papel.

O relato implica uma seleção consciente, embora não necessariamente uma análise, da informação. Na *Amazônia*, a artista performática Rachel

Rosenthal dramatiza a destruição da floresta tropical sul-americana e a matança de seus habitantes. A força desse solilóquio é sua raiva inexorável, transmitida em um encantamento teatralmente coreografado dos nomes dos povos nativos, árvores e espécies animais desse ambiente em rápida desintegração. Nenhuma resposta é posta (na verdade, há alguma resposta apropriada além de *parar*?), exceto a crença da artista de que, depois de experienciar, revelar informações é o próximo passo compassivo.

Situações e Soluções: Artista como Analista

Da reportagem, ou apresentação de informações, à análise é um passo curto, mas a mudança implícita no papel de um artista é enorme. Nos dois primeiros modos de trabalho - experimentador e repórter - vemos uma ênfase nas habilidades intuitivas, receptivas, experienciais e observacionais do artista. À medida que os artistas começam a analisar situações sociais por meio de sua arte, eles assumem para si habilidades mais comumente associadas a cientistas sociais, jornalistas investigativos e filósofos. Tais atividades posicionam os artistas como contribuintes para o esforço intelectual e deslocam nossa atenção estética para a forma ou o significado de seus construtos teóricos.

Reportar é seguido, inevitavelmente, de uma análise. Em meados dos anos oitenta, fotógrafos contemporâneos dos Estados Unidos e de outros países passaram naturalmente da simples observação de desastres ambientais para a teorização política. Em 1986, eles formaram a Atomic Photographers Guild para perseguir projetos relacionados a questões nucleares. Por exemplo, *Bravo 20: The Bombing of the American West* de Richard Misrach, apresenta uma proposta irônica para converter um local de teste de bombas em um parque nacional.

Quando um artista adota a posição de analista, o apelo visual das imagens é muitas vezes suplantado pelas propriedades textuais da obra, desafiando assim as convenções da beleza. Sua análise pode assumir seu caráter estético a partir da coerência das ideias ou de sua *relação* com as imagens visuais e não através das imagens em si. Dessa forma, a arte de análise recorre à história da

arte conceitual durante os anos sessenta, quando os artistas exploraram a desmaterialização da arte como objeto e sua rematerialização no mundo das ideias.

Construindo Consenso: Artista como Ativista

O último passo ao longo do continuum proposto é o da análise ao ativismo, onde o fazer artístico é contextualizado dentro de situações locais, nacionais e globais, e o público torna-se um participante ativo. Martha Rosler explorou a cidade de Nova York como artista-analista, mas pode-se dizer que seu trabalho atravessa o ativismo. *If You Lived Here... The City in Art, Theory, and Social Actions*,⁶ uma assemblagem de exposições, simpósios, fotografias e escritos patrocinados pela Dia Art Foundation, em Nova York, reuniu o trabalho de artistas e ativistas que lidam com a atual crise das políticas habitacionais urbanas americanas. As obras consideraram como os artistas se viram diretamente no meio da especulação imobiliária e de políticas habitacionais míopes. Uma análise sobre moradia e falta de moradia, pontuada por propostas de intervenções e intervenções efetivas que serviram de modelo para o ativismo.

Ao buscarem se tornar catalisadores de mudanças, os artistas se reposicionam como cidadãos-ativistas. Diametralmente oposta às práticas estéticas do artista isolado, a construção de consensos implica inevitavelmente o desenvolvimento de um conjunto de habilidades não comumente associadas ao fazer artístico. Para se posicionar em relação à agenda pública, o artista deve atuar em colaboração com as pessoas e com a compreensão dos sistemas e instituições sociais. Estratégias inteiramente novas devem ser aprendidas: como colaborar, como desenvolver públicos multifacetados e específicos, como cruzar com outras disciplinas, como escolher locais que ressoem com o significado público e como esclarecer o simbolismo visual e de processo para pessoas que não são educadas em arte. Em outras palavras, artistas-ativistas questionam a primazia da separação como postura artística e empreendem a produção consensual de sentido com o público.

Ao esquema anterior (ou a qualquer outro

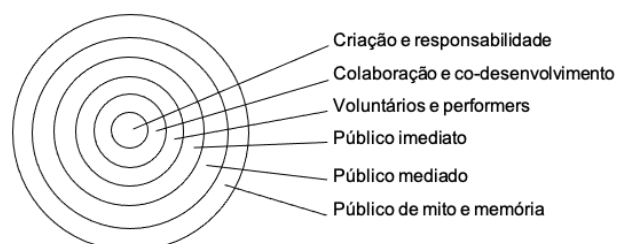
desenvolvido pela crítica), *acrescentar-se-ia* então uma discussão de questões como tamanho do público, uso de mídias e metodologia dos artistas, contextualizando essas avaliações dentro de uma análise mais específica da interatividade da obra.

PÚBLICO

Tradicionalmente, consideramos a relação entre obra de arte e público como uma díade, com mais ou menos troca entre os dois. Alguns querem que a comunicação proceda do artista, através da obra de arte, para um público receptivo. Em vários momentos da história da arte a passividade desse público foi desafiada, por exemplo, durante “happenings” dos expressionistas abstratos, quando o público e seu movimento pelo local da obra foram considerados parte da arte. Muitos artistas públicos hoje sugerem que a comunicação é de mão dupla, alguns chegando a propor que o *espaço* entre artista e público é, de fato, a obra de arte.

Os críticos contemporâneos, seguindo o exemplo da prática artística, começaram a decompor o público, na maioria das vezes ao longo das linhas identitárias específicas de gênero, raça e, menos frequentemente, classe. Mas a *relação* do público com o processo de trabalho não é claramente articulada, o interesse não é simplesmente a composição ou identidade do público, mas em que grau a participação do público forma e informa a obra - de que modo ela funciona como parte integrante da estrutura da obra.

Um possível construto avaliativo pode ser o de ver o público como uma série de círculos concêntricos com membranas permeáveis que permitem movimentos contínuos para frente e para trás. Intencionalmente não hierárquica, tal descrição permite decompor o público em um modelo centrado na noção de interatividade, que, na seção anterior, teve como premissa o papel do artista.



Se representarmos a gênese da obra como um ponto no centro do círculo, irradiando para fora - como as ondas causadas por uma pedra em um lago - estariam os indivíduos ou grupos de pessoas que assumem diferentes graus de responsabilidade pela obra. Gênese e responsabilidade estão emparelhadas nesse modelo, o centro igualando o ímpeto criativo. Desse centro, cuja base varia de obra para obra de arte, emergem imagens e estruturas (embora não necessariamente o significado - que é completado pelo público). O centro dos círculos são aqueles sem os quais a obra não poderia existir. No caso de Houston Conwill, Estella Conwill Májozo e Joseph De Pace, por exemplo, suas obras públicas interativas são impulsionadas centralmente pela energia criativa dos três colaboradores.

O próximo círculo fora do centro inclui os colaboradores ou co-desenvolvedores, acionistas que investiram tempo, energia e identidade no trabalho e que participam profundamente de sua propriedade. Muitas vezes estes consistem em artistas e membros da comunidade, e sem a sua contribuição o trabalho não iria para a frente. No entanto, neste nível de envolvimento, a perda de um único membro, embora talvez grave em implicação para a obra, não alterará drasticamente seu caráter essencial.

É importante enfatizar aqui que tais divisões são um tanto arbitrárias e usadas para esclarecer nosso pensamento sobre o público. Na realidade, aqueles no centro e no primeiro anel concêntrico nem sempre são tão claramente definidos e, mais importante, em um trabalho participativo em funcionamento ativo, o movimento entre os níveis de engajamento é projetado no sistema. Quanto mais responsabilidade assumida, mais central é o papel dos participantes na geração do trabalho. Os parceiros colaborativos tornam-se mais ou menos centrais à medida que o trabalho encontra a sua forma.

O próximo nível de participação seria os voluntários e artistas, aqueles sobre, para e com quem o trabalho é criado. No projeto de Danny Martinez para *Culture in Action*, esse nível seria representado pelos ônibus lotados de membros da comunidade que desfilaram por dois bairros de Chicago. Seriam incluídos os membros da comunidade e representantes de várias

organizações que se voluntariaram para organizar o desfile.

Outro anel do círculo é formado por aqueles que têm uma experiência direta da obra de arte. Tradicionalmente chamado de público, são as pessoas que assistem a uma apresentação ou visitam uma instalação. Por causa da característica invitatória indefinida de uma obra de arte baseada na comunidade e do tempo, em aberto, envolvido na sua criação, aqueles que assistem à apresentação ou exposição final são muitas vezes mais engajados do que, por exemplo, os frequentadores de museus. Entre aqueles que visitam o Memorial dos Veteranos do Vietnã de Maya Lin todos os anos estão muitos veteranos e suas famílias que trazem para a parede um nível profundo de engajamento derivado de experiência (e respondem em grande parte pelo sucesso do trabalho). Entre o público do Little Tokyo Project, de Sheila Levrant de Bretteville, estarão aqueles que viveram e trabalharam lá e cujas palavras e experiências são memorializadas no concreto sob seus pés.

Os efeitos da obra muitas vezes continuam além da exposição ou performance de arte pública interativa, e são ampliados no público que experimenta a obra por meio de relatórios, documentações ou representação. Esse público inclui pessoas que leem sobre a obra em jornais, assistem na televisão ou assistem a exposições documentais subsequentes. Elas ampliam o alcance da obra e são, dependendo da intenção do artista, mais ou menos integrantes da construção da obra. Pelo menos uma parte desse público carrega a obra ao longo do tempo como mito e memória. Nesse nível, a obra de arte torna-se, na literatura da arte ou na vida da comunidade, uma possibilidade comum.

Fundamental para a construção do público acima é a sua natureza flexível e fluida. Em nenhum momento o nível de participação é fixo e, dependendo dos critérios estabelecidos ao longo do trabalho, os participantes transitam entre os níveis. Quem observa uma performance do Departamento de Pobreza de Los Angeles (LAPD)⁷ pode ser inspirado a participar de um workshop e servir como "figurante" em uma performance. Pelos critérios da LAPD, que incluem disposição para dedicar tempo e um certo nível de habilidade

teatral, alguém do público poderia se mover progressivamente em direção ao centro da criação e da responsabilidade. Em obras públicas de grande escala, muitas das quais existem por longos períodos de tempo, o movimento inverso também ocorre, como quando circunstâncias ou interesses da vida movem os participantes para um círculo externo no qual eles podem permanecer como membros do público engajados e informados. Esse modelo requer a construção do público com atividade e não simplesmente identidade.

Esses modelos de engajamento do público são naturalmente úteis apenas se encorajarem a complexidade apropriada ao considerar a noção de interação. Mas, através desse escrutínio, uma implicação importante é revelada: a função educativa do novo gênero de arte pública. Muitas vezes, essa arte apresenta informações ou conteúdos específicos para fundamentar suas reivindicações pedagógicas, mas também podemos perguntar que aprendizagem resulta das formas interativas da obra e se a própria estrutura, incluindo papéis de artista e público, prevê o sucesso da intenção educativa.

INTENÇÃO

Se a crítica segue a prática artística, embora muitos exemplos contemporâneos possam mostrar o contrário, então, particularmente quando a arte muda de forma, os construtos críticos devem levar em conta a expressão de intenção do artista. Arlene Raven sublinha a potencial discrepância entre intenção e resultados quando pergunta: “A intenção do artista de fazer o bem significa que o trabalho é, de fato, bom?”.⁸ O problema é que os propósitos declarados dos artistas não expressam os múltiplos níveis, inclusive inconscientes, em que a arte opera. Talvez mais dúbias quando avaliam o “sucesso” de seu trabalho, as expressões de intenção dos artistas são, no entanto, sinais para direções futuras na crítica, porque a intenção sugere contextos reais ou potenciais para a arte. A intenção prenuncia critérios de avaliação. Mais importante, a intenção estabelece os valores estabelecidos dentro da obra, e os valores reunidos são a construção de sentido do artista.

Agora entramos em um terreno familiar para a

teoria da arte. Quais questionamentos a obra de arte faz para a própria arte? Como ela entra ou desafia o discurso contemporâneo? Que perguntas faz à vida? Nessa interrogação, encontramos os vieses filosóficos e políticos do artista, o que ele acredita ser verdade sobre as pessoas, a cultura e a ação. Supondo que possamos, no mínimo, comentar sobre sistemas de crenças e significado dentro da obra, que papel desempenha uma questão como a “profundidade”? Ou seja, a obra é um acréscimo substantivo e significativo à vida cultural ou intelectual? Isso contribui para o nosso entendimento?

Com essas perguntas surge um dilema particular para os críticos do novo gênero de arte pública: pode, ou como pode, um sistema de crenças materializado ser avaliado? O uso deliberado do “bem” por Raven ressalta nossa vulnerabilidade em combinar nossas crenças com as do artista, comparando e estabelecendo como boa qualquer mutualidade. Um crítico valoriza a contemplação e o outro a atividade; um defende a política de esquerda e o outro o fundamentalismo de direita. De fato, embora toda arte represente a compreensão de significado dos artistas, as intenções, muitas vezes culturalmente intervencionistas, de alguns artistas ameaçam a postura de “objetividade” pela qual a crítica tenta deificar a arte.

Com uma franqueza nascida da necessidade, os críticos que escrevem sobre essa obra muitas vezes reconhecem de antemão sua defesa apaixonada da visão de mundo incorporada na obra que descrevem. Se optarmos por não ignorar a questão das intenções dos artistas (muito arriscadas à beira da mudança na prática artística – os artistas muitas vezes nos levam a novas e imprevisíveis direções), então talvez a crítica partidária seja a abordagem mais honesta. Os críticos devem inevitavelmente entrar na discussão pessoal e filosoficamente ao abordar trabalhos que pretendem um sentido social. Da mesma forma, as crenças e intenções do público em relação à arte e seus sujeitos passam a fazer parte do quadro total.

EFICÁCIA

Um critério avaliativo herético aos pressupostos comuns sobre arte é a efetividade. A arte é

assumida como eficaz se for bela, apesar das diferentes construções culturais de beleza, e se cumprir funções de revelação ou transcendência. Uma vez que se afasta dessa ideologia herdada, a crítica de arte esbarra diante de pressupostos críticos não examinados. A arte pública é eficaz, como sugere Arthur Danto, quando reflete alguma harmonia fundamental de forma ou perspectiva? É eficaz quando o público entra em ação ou é alterado de alguma forma? À medida que formas, intenções e estratégias para fazer arte se afastam da tradição e - na arte pública - à medida que o público muda, se multiplica e se torna mais complexo, a consideração crítica da eficácia permanece relativamente não examinada.

Enraizada em vagos preceitos sociológicos, ou mais precisamente, sociométricos, a resposta crítica ao novo gênero de arte pública sugere, mas não entrega de fato, medição. A escala às vezes é considerada uma medida de eficácia, assim como uma mudança hipotética na composição do público. Esses pressupostos, na verdade, levam a perguntas provocativas que devem ser respondidas para desenvolver uma crítica apropriada para essa arte. Será que, por exemplo, a exposição de arte pública proposta por Mierle Laderman Ukeles em uma estação de transferência marítima em Nova York (*Flow City*) é mais ou menos bem-sucedida do que o Projeto *Culture in Action* de Mel Ziegler e Kate Ericson? Em um caso, a obra envolveria *potencialmente* uma grande audiência pública; no outro, um pequeno punhado de pessoas foi realmente afetado. Uma obra realizada é mais eficaz do que uma proposta? O número de pessoas envolvidas é um critério de sucesso? Um trabalho é mais eficaz se uma comunidade é mobilizada para algum fim? Importa qual é o fim, quais são as ações? E se, como no caso da escultura de John Ahearn para uma praça no sul do Bronx, a comunidade se mobilizar contra a obra em si? A forma, a eloquência ou o apelo visual têm precedência sobre a acessibilidade da obra aos moradores da comunidade?

Os próprios artistas participam de uma fusão de arte e sociologia. Ao contrário dos sociólogos, no entanto, nossas medidas são muitas vezes assumidas em vez de declaradas. Enquanto um sociólogo pode medir o número de vezes dentro de um determinado período em que um assunto foi referido na mídia, na arte adivinhamos a

distribuição de ideias.⁹ Não fazemos pesquisas para determinar em que medida a arte muda as crenças ou práticas de seus constituintes. De fato, também não avaliamos cuidadosamente as ações estimuladas por uma obra de arte. Assumimos uma série de efeitos causais, muitas vezes com base em noções políticas não examinadas.

Supomos, por exemplo, que o LAPD é eficaz na mudança de ideias sobre os sem-abrigo, mas como avaliamos isso? Aceitamos os relatos subjetivos desses poucos moradores de rua? Ávidos por mudanças, trocas e impactos, os artistas muitas vezes se agarram à experiência de um ou mais indivíduos, contada em narrativas que atestam o efeito da obra. Saltamos da experiência individual para pressupostos muito maiores. Se a vida de três pessoas, segundo a sua própria contagem, é afetada, se a vida de trinta pessoas é afetada após o trabalho, podemos tirar alguma conclusão sobre a escala ou a duração da mudança? Tais avaliações devem ser tomadas como um componente da compreensão, uma peça de um quebra-cabeça maior, mas devem ser exploradas com mais cuidado.

Noções de mudança percebidas com base em modelos políticos e sociológicos e extrapoladas de relatos pessoais experienciais são necessárias, mas insuficientes para avaliar novos gêneros de arte pública. Sua obra também funciona, como toda arte, como representação ou modelo. O trabalho pode, por exemplo, hipotetizar a colaboração potencial entre as pessoas, em vez de demonstrar a interação real. Pode sugerir uma possibilidade de cooperação e intercâmbio que não existe atualmente, ou pode ser um modelo para os próprios artistas, esticando os limites, incorporando novas formas, dando permissão para a invenção. É possível que a arte pública orientada ao processo seja mais poderosa quando, como na maioria das formas de arte visual, opera como um símbolo. A relação entre os efeitos demonstráveis e o impacto de uma metáfora tem de ser abordados uma vez que essa obra tenta funcionar simultaneamente dentro de tradições sociais e estéticas.

Recebi uma ligação da mamãe e do papai em Wasco. Embora nossa política seja mundos à parte, meu pai - um humanista simpático e amoroso, mas apenas ligeiramente à esquerda

de Jesse Helms em algumas questões sociais - acredita profundamente no potencial expressivo e comunicativo da arte. Na verdade, papai é um pintor de paisagens a óleo. Representante de um dos muitos novos públicos de arte, meus pais da classe trabalhadora servem como um ponto de contato para mim ao considerar os conflitos em nossos valores, nossos profundos pontos de concordância e o papel potencial da arte em um exame de significado. A intersecção da "alta arte" com públicos ampliados exige um exame rigoroso de nossas premissas e o desenvolvimento de novas habilidades e estratégias. A introdução de mamãe e papai em um discurso hermético exige uma mudança na crítica de arte.

O que fazem os artistas públicos? Inevitavelmente devemos entender a relação desta obra com o que se chama de "vida real". A arte como profissão, ensinada em escolas de arte e exposta em museus, criou uma divisão paradoxal entre sua prática e seu lócus público. O enquadramento conflituoso que figura com destaque nas polêmicas artísticas recentes é, em parte, produto do modelo modernista do artista, sozinho em seu ateliê, o artista cria através de uma luta que, em vários momentos, coloca o indivíduo contra a natureza, a cultura, a sociedade ou o próprio mundo da arte. Poder-se-ia argumentar que essa tradição heroica serve à integridade de uma prática de estúdio intensamente privada, que ainda pode ter algum valor na manutenção da expressão pura e individualista que permite aos artistas servirem à sociedade a partir de um ponto de vista de observador externo. Mas no ateliê do setor público, na cultura da visibilidade, tais convenções da prática artística são desafiadas. Meu pai sabe disso. O público de seu trabalho - família, vizinhos e amigos - está intimamente ligado às suas intenções comunicativas e expressivas.

O extenso corpo de trabalho artístico das últimas três décadas no compêndio deste livro, no mínimo, expande o repertório dos artistas para incluir uma relação mais íntima e engajada com o público. No máximo, ilustra que o modelo modernista não é mais viável em um mundo multicultural e globalmente interconectado, que os artistas visuais estão, como sugere a teórica Suzi Gablik, lutando para encontrar novos papéis mais apropriados ao nosso tempo. A questão é: a crítica pode corresponder ao escopo dessa empreitada?

Notas

- 1 Originalmente, o ensaio *Debated territory: toward a critical language for public art*, de Suzanne Lacy, se insere como o décimo primeiro capítulo, seção quatro, intitulada *The problem of criticism* da antologia organizada por ela, sob o título *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle, Bay Press, 1995, p. 171-185).
- 2 Contemporary Arts Center (CAC), em Cincinnati, Ohio. [N. T.]
- 3 National Endowment for the Arts é uma agência do governo federal dos Estados Unidos que oferece fomento e apoio para projetos de arte. [N. T.]
- 4 Snodgrass, S. *Culture in Action*, *Art Papers* 17, no. 6, nov./dez. 1993, p. 7-11. [N. A.]
- 5 Barthes, R. Diderot, Brecht, Eisenstein. *Image, Music, Text*. New York, Hill and Wang, 1977. [N. A.]
- 6 Rosler, M.; Wallis, B. (ed.) *If You Lived Here... The City in Art, Theory, and Social Activism. Discussions in Contemporary Culture*, no 6, Seattle, Bay Press, 1991. [N. A.]
- 7 Los Angeles Poverty Department (LAPD) é um grupo de performance composto por pessoas em situação de rua, principalmente. Fundado em 1985 pelo diretor-performer-ativista John Malpede, foi o primeiro programa de artes para esse grupo em Los Angeles. [N. T.]
- 8 Raven, A. *Doing or Making Good*. *The Village Voice*, 3 de maio de 1988. [N. A.]
- 9 Em outubro de 1982, levantei várias dessas questões na coluna *Speakeasy* da *New Art Examiner*. [N. A.]

SOBRE A AUTORA

Suzanne Lacy é artista, escritora e educadora estadunidense, reconhecida por sua atuação pioneira na arte performática e nas práticas artísticas colaborativas. Desde os anos 1970, desenvolve obras que abordam questões sociais como violência contra mulheres, racismo e justiça social. Sua prática articula arte, ativismo e engajamento comunitário. É autora de livros sobre arte pública e pedagogia crítica. Atualmente, leciona na University of Southern California (Universidade do Sul da Califórnia - USC). E-mail: studio@suzannelacy.com

SOBRE OS TRADUTORES

Dóris Karoline Rocha da Costa é licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará e mestra em Artes pela mesma instituição. É doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, na linha Memórias, Histórias e Educação em Artes. Atua como professora de Artes na Educação Básica. Desenvolve pesquisas nas áreas de história da arte, cultura visual e narrativas amazônicas. E-mail: doriskrocha@gmail.com

Ival de Andrade Picanço Neto é doutorando em Artes (PPGArtes - UFPA), mestre em Filosofia (PPGFIL-UFPA), e licenciado em Filosofia pela mesma instituição. Suas pesquisas exploram as relações entre cinema e as representações urbanas, com foco na cidade de Belém, além das conexões entre arte, política, filosofia e literatura nas obras de Hannah Arendt e Franz Kafka. É membro do grupo de pesquisa GINGA e da Comissão Editorial da Revista Apoena. E-mail: ivalneto01@gmail.com