

ARTE, CIDADE E OS DISCURSOS DA DEMOCRACIA

Luiz Sérgio de Oliveira

Professor Associado do Departamento de Arte, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense
E-mail: oliveira@vm.uff.br

Resumo:

A arte na contemporaneidade tem sido entendida como sinônimo para contaminação, permeabilidade e interação com seu entorno político, cultural e social. Para tanto, os artistas têm procurado articular suas produções em contato com as comunidades, em processos de cooperação que introduziram algo incomum à dinâmica de criação da arte, substituindo procedimentos centralizados em um ser único, tido como dotado de dons especiais – o artista - por um processo coletivo de negociações sob a injunção de interesses múltiplos, enfatizando seus aspectos democráticos. No presente estudo, procuramos articular pontos para um pensamento crítico acerca das novas práticas de arte na esfera pública, cujo escopo parece se afastar vertiginosamente de uma arte pública mais tradicional.

Palavras-chave: arte pública, cidade, democracia

Abstract:

The art in contemporary society has been understood as a synonym for contamination, permeability and interaction with its political, cultural and social surroundings. The artists have sought to articulate their productions in interaction with communities, in processes of cooperation that have introduced a new dynamics for the creation of art, replacing procedures centralized in a unique being, taken as endowed

with special gifts - the artist – by a collective process of negotiations that considers the injunction of multiple interests, emphasizing its democratic aspects. In the present study, we attempt to articulate points to a critical thought on the new practices of art in the public sphere, whose scope seems to move away dramatically from a more traditional public art.

Keywords: public art, city, democracy

1

O espalhamento da arte nos espaços públicos das cidades contemporâneas tem sido frequentemente apresentado sob a égide da democracia, independentemente de sua forma ou intenção, independentemente se essa arte assume o caráter de escultura monumental ou se é apenas um projeto / acontecimento em sua plena efemeridade. Em nome do conceito de democracia, tão caro às sociedades ocidentais, somos capazes de acreditar nas melhores intenções quando se trata de intervenções nos espaços urbanos, mesmo que venham banhadas por práticas de cunho autoritário, nas quais se cruzam interesses econômicos e/ou políticos nitidamente privados.

Certamente somos compelidos a desacreditar na ideia de que a mera instalação pública de uma escultura seja suficiente para transformá-la em “arte pública”, já que esse ato *per se* parece apenas ampliar os limites dos espaços para as práticas tradicionais da arte, sem contudo representar uma verdadeira ação desobstrutiva de acesso para um público não-iniciado aos aspectos conceituais da obra de arte. Esse ato de mera instalação de uma escultura nos espaços públicos simplesmente transfere para fora dos muros institucionais uma incompreensão consolidada por práticas de um determinado modernismo em sua ânsia de isolamento e pureza. A arte na contemporaneidade, ao

contrário, tem sido entendida como sinônimo para contaminação, para permeabilidade e interação da arte com seu entorno político, cultural e social.

Ao simplesmente ocupar os espaços públicos em uma tentativa de concretizar seus “compromissos sociais” sem, no entanto, enfrentar as tentativas de um melhor entendimento das complexidades políticas desse gesto, essa arte acaba por promover uma inequívoca privatização desses mesmos espaços, usurpando-lhe a função pública. Tal situação foi apontada pelo artista polonês radicado nos Estados Unidos, Krzysztof Wodiczko (Varsóvia, Polônia, 1943):

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. Significa também contaminar estes espaços e experiência com a poluição ambiental da mais pretensiosa estética burocrática-patrocínada. Tal embelezamento significa fealdade; tal humanização provoca alienação; e a nobre idéia de acesso público provavelmente será recebida com um excesso privado. (Wodiczko, 1998:41)

2

Antes de avançarmos em nossas aproximações teóricas acerca das articulações da arte pública como prática democrática, precisamos enfrentar uma definição de “arte pública”, ancorados no pensamento de artistas e teóricos que têm se dedicado aos estudos da produção de arte contemporânea na esfera pública. Para a crítica e historiadora norte-americana Lucy R. Lippard, arte pública significa uma “arte acessível de qualquer espécie que cuida, desafia, envolve e consulta à audiência para a qual ou com a qual é produzida, respeitando a comunidade e o ambiente”. (Lippard, 1997:264)

A relevância da definição estabelecida por Lippard reside, assim nos parece, no fato de que em seu processo de produção essa arte consulta e respeita a comunidade para a qual é produzida, o que acarreta a permeabilização do processo às práticas democráticas dialógicas; mais que isso, ao afirmar que eventualmente essa produção de arte é realizada *com* a comunidade, podemos depreender que estamos diante de práticas democráticas de participação. Nesse cenário em que as comunidades são trazidas para o

centro das inquietações no próprio processo de criação, cumpre-se um deslocamento de audiências, conforme apontado por Mary Jane Jacob:

Na medida em que os artistas têm dado maior consideração à audiência no desenvolvimento de seus projetos, trazendo para dentro de seus trabalhos aqueles usualmente ausentes das instituições de arte, [...] muitos da audiência [tradicional] da arte têm se afastado. [Dessa maneira] a audiência não tem sido ampliada, mas substituída. De fato, é essa mudança na composição da audiência, e sua posição no centro criativo, que faz dessa arte pública algo tão novo. (Jacob, 1996:59)

A história da arte do século XX registra a existência de modernismos que não podem ser reduzidos ou mesmo unificados; no entanto, versões desses modernismos que podem ser entendidas como hegemônicas, lastreadas em uma perspectiva formalista da arte, aliada a uma pretensão ao universalismo e ao purismo, acabaram por relegar assuntos da esfera do cotidiano (sociais, políticos, econômicos, etc.) ao plano da lateralidade, tanto no campo da produção quanto da reflexão da arte. Isso não significa que uma produção de arte, imbricada com questões políticas e sociais, não tivesse marcado sua presença com contundência dos dois lados do Atlântico na primeira metade do século XX. O cenário artístico europeu até a década de 1950 se distinguia por uma vigorosa tendência social e humanista, na qual a produção de *Guernica* (Picasso, 1937) não pode ser entendida como uma excepcionalidade ou situação isolada. Ao longo dos anos 1950, no entanto, acompanhando o crescimento do poderio e a supremacia norte-americanos no campo militar, político e econômico, a arte norte-americana, caracterizada na época por um esvaziamento ideológico como consequência tanto das condições políticas anti-comunistas do macarthismo quanto da Guerra Fria, acabou por impor-se a uma Europa fragilizada por uma guerra recém-encerrada e ao mesmo tempo atemorizada por perceber-se como “virtual campo de batalha” para uma hipotética guerra nuclear.

Se a história do modernismo apresenta-se multifacetada, distante das reduções de textos mais apressados que tentam dar conta da vigorosa produção de arte do período, o mesmo ocorre com a história da arte pública. Conforme apontado pela norte-americana Miwon Kwon, crítica e historiadora da arte, muitos artistas envolvidos nos esforços de aproximar a produção de arte pública com suas audiências “não vêem suas

obra dentro do universo histórico da arte pública [aquele caracterizado pela inauguração de monumentos celebratórios]. Ao contrário, [esses artistas] inscrevem suas práticas – uma forma contemporânea de arte política ativista e socialmente consciente – dentro do escopo da vanguarda estética [dos anos 1960]”. (Kwon, 2002:106)

De maneira a enfatizar o descolamento e a distinção da arte produzida na esfera pública na contemporaneidade daquela arte pública mais tradicional de caráter celebratório, mesmo que não sejam mais os antigos monumentos, a *performer* e teórica norte-americana Suzanne Lacy cunhou o termo *novo gênero de arte pública* – “artes visuais que usam tanto meios tradicionais como não tradicionais para comunicar e interagir com uma audiência ampliada e diversificada acerca de questões diretamente relevantes para suas vidas”, e que está, acima de tudo, baseado no *compromisso* (Lacy, 1996:19). Para a autora, os artistas envolvidos com o *novo gênero de arte pública* “utilizam idéias das formas de vanguardas, mas acrescentam uma sensibilidade desenvolvida sobre a audiência, estratégias sociais e efetividade que é única para as artes visuais como conhecemos hoje”. (Lacy, 1996:20)

Essas práticas diferenciadas de *nova arte pública*¹ acarretaram um deslocamento do artista de sua posição de isolamento. Essa mudança de paradigma do lugar e função do artista na sociedade foi intuída por Albert Camus, falecido nos primeiros dias de 1960, para quem, “ao contrário da presunção corrente, se existe algum homem que não tem o direito à solidão, este é o artista”. (*apud* Gablik, 2002:158) Com isso, os artistas têm procurado articular seus projetos (quase não é possível falar em obra, tal o grau de desmaterialização) em estreita colaboração com as comunidades, catapultadas eventualmente para a posição de coautores.

Esses novos processos de cooperação introduziram uma dinâmica em nada habitual ao processo criativo da arte, substituindo aqueles procedimentos que eram centralizados em um ser singular, dotado de dons especiais – o artista “como uma privilegiada fonte de originalidade” (Kwon, 2002:55) - por um processo de negociações sob a injunção de interesses múltiplos. Por outro lado, essas novas configurações do processo criativo parecem empurrar o artista para a posição lateral de mediador, na qual

¹ Como prefere Mary Jane Jacob.

“o artista, acostumado a ser um produtor de objetos estéticos, agora é [transformado em] um facilitador, educador, coordenador e burocrata”. (Kwon, 2002:51)

Nessas práticas em que os encontros entre artista e comunidade podem resultar em obra permanente, efêmera ou mesmo em obra nenhuma, o processo é o que realmente importa e o que deve ser valorizado. Para Miwon Kwon, trata-se da prevalência do verbo sobre o nome; ou, conforme apontado por Suzi Gablik, “o paradigma emergente reflete a vontade de participação social [do artista]; um aspecto central do pensamento do novo paradigma envolve a mudança significativa do objeto para as relações”. (Gablik, 2002:7) Neste ponto, poderíamos pensar em um processo de inclusão social, algo que tem sido tão decantado nas relações das sociedades contemporâneas complexas com suas múltiplas periferias. Porém, neste caso específico, a inclusão social em questão trata de um profissional que tem se mantido (ou sido mantido) à margem: o próprio artista.

O campo das interações e das colaborações é rico e fértil para reflexões e debates acerca do escopo, compromissos, potencialidades, fragilidades, características e histórias da arte pública, por se tratar de território cruzado por diversos saberes, por ser ponto de confluência de várias disciplinas. Nesse cenário de práticas interdisciplinares, as aproximações tradicionais da estética não são suficientes, obrigando-nos a “desalojar a arte pública de sua guetização dentro dos discursos da estética, e que a realoquemos, pelo menos parcialmente, dentro do discurso crítico do urbanismo” (Deutsche, 1996:63); até porque, conforme notado por Miwon Kwon, “essas produções de arte tendem a tratar as preocupações estéticas e da história da arte como questões secundárias”. (Kwon, 2002:24)

De qualquer maneira, o que acreditamos mudar com essas novas práticas de arte na esfera pública é, em primeiro lugar, a ideia de que a obra de arte carrega valores e significados universais que podem simplesmente ser alocados nos espaços públicos, e assim apreendidos por todos. Ao contrário, ao perceber sua potencialidade de diálogo e expressão em conexão com as comunidades no território ampliado da sociedade, a arte busca se dedicar, através do diálogo e das negociações, ao levantamento, compreensão e atendimento de demandas e desejos dessas comunidades. Assim, as grandes narrativas do discurso da arte são abandonadas em favor de um diálogo no plano do cotidiano, em

que coisas simples são ditas de formas simples por pessoas simples - artistas que parecem se desapegar de seus mitos de genialidade -, de maneira que sejam compreendidas por pessoas igualmente simples. Neste cenário, é possível reconhecermos um processo de horizontalização da arte, em substituição a uma relação verticalizada que colocava o artista isolado, fora do alcance do mundo.

Outra mudança significativa, parcialmente enunciada acima, é o novo papel desempenhado pelo artista no processo de produção da arte. Antes, assenhoreado como o criador único da obra de arte, o artista atual define-se como aquele que media o processo de identificação dos desejos e das preocupações que permeiam o cotidiano das comunidades interagidas. Nos processos de colaboração presencia-se o desaparecimento do autor, enquanto o próprio processo passa a ser valorizado. Ou seja, diante da desaparecimento da obra assistimos o eclipse do autor, conforme estudado por Roland Barthes e Michel Foucault, através da interposição de uma autoria compartilhada e eventualmente anônima.

Ainda, uma mudança que nos parece digna de nota é aquela que atravessa o próprio processo de produção da arte. Na medida em que o projeto é desenvolvido pelo artista em contato direto com a comunidade interagida, caracterizando-se como uma prática de arte pós-ateliê, ou seja, aquela que deixa de ser exercida/desenvolvida dentro do confinamento do ateliê, a produção da arte realiza-se agora *in situ*, em uma situação na qual tempo e espaço são comprimidos entre o processo de produção, circulação e consumo da arte. Enquanto no processo mais tradicional da arte, aquele que envolve a produção de objetos de arte no ateliê, a circulação e o consumo desses objetos acarretam o deslocamento espaço-temporal desses mesmos objetos até que venham a ser exibidos para o espectador em museus ou galerias de arte, perfazendo assim (parcialmente) o ciclo da obra, nas práticas pós-ateliê dessa nova arte pública crítica não são mais as obras que se deslocam, mas os artistas que, deixando os ambientes protegidos dos ateliês, se inserem nessas comunidades para com elas (e em seus territórios) realizar projetos de arte compartilhados.

Neste cenário, os projetos – raramente obras – são desenvolvidos nos próprios locais em que são consumidos, e na maioria das vezes, a própria comunidade interagida

é coautora e o único público de arte, empurrando o “público secundário”², conforme identificado pela socióloga da arte francesa Nathalie Heinich, para uma situação de não lugar.

3

Mas afinal, qual é o público da arte pública? Quais os compromissos dos artistas quando avançam em direção aos espaços urbanos? A quem se quer atender? Quando em interação com uma comunidade, seria a própria comunidade a destinação final do processo artístico? Às vezes, para se garantir um público específico para a arte pública parece ser necessário ter uma comunidade específica como foco, com ela articulando o projeto que elegeu essa mesma comunidade como universo de produção, circulação e consumo da arte. Para Virgina Maksymowicz, “um artista sem uma audiência seria uma contradição em termos. O tipo de audiência que um artista procura se relaciona com suas aspirações. [...] Alguns canalizam seus esforços em direção a outros artistas; alguns dirigem esses esforços para os colecionadores. Outros acreditam que têm algo a dizer a uma audiência pública mais ampla”. (Maksymowicz, 1996:147)

No entanto, mesmo o termo “arte pública” parece comportar grande dissensão. Tom Finkelpearl, teórico e administrador de programas de arte pública nos Estados Unidos, notou que “a história da arte pública tem sido frequentemente contada com uma ênfase na palavra ‘arte’, e pouca consideração com o contexto público” (Finkelpearl, 2001:5), ressaltando entretanto que, “em uma perspectiva alongada, a história da arte é a história da arte pública”. Neste sentido, Finkelpearl lembra que “embora as pirâmides e as catedrais pareçam museus na atualidade, este não era o caso na época de suas criações. [...] A arte tinha um lugar e usos específicos. Remover a arte de seu lugar seria um sacrilégio – literalmente”. (Finkelpearl, 2001:15)

Essa relação até certo ponto conflituosa entre arte e público parece se instaurar com facilidade quando as práticas modernistas são transferidas *ipsis litteris* para os ambientes públicos das cidades contemporâneas, quando o artista decide desenvolver sua obra de arte com a liberdade própria de quem desconhece e quer ignorar seu

² Aquele público formado pelos fruidores tradicionais da arte.

público, em uma situação herdada de um sistema de arte que, na Europa, inventou o mercado de arte burguês. Esse mercado, alicerçado nas noções de autonomia do objeto artístico e independência do artista, “requer a abstração das próprias relações de troca” e se caracteriza por estabelecer distinções consistentes “entre a relação artista-patrono definida por encomendas específicas, e aquela artista-colecionador, que emergiu com os mercados de arte burgueses relativamente anônimos, e que introduziram a dimensão econômica da autonomia artística”. (Fraser, 2005:65) Neste sentido, muito da produção de arte transferida para os espaços públicos urbanos repetem essa abstração própria dos mercados anônimos em que os artistas produzem para consumidores que desconhecem, consumidores que aportarão no campo de fruição da arte a partir do momento em que a obra é apresentada, já pronta e acabada, não deixando qualquer espaço para intervenção ou cooperação com o artista, a quem é consagrado o direito exclusivo e inalienável da autoria.

Essas práticas e atitudes permearam o polêmico processo em torno da instalação e remoção/destruição da obra de Richard Serra - *Tilted Arc* – entre 1981 e 1989. A remoção de *Tilted Arc* instaurou-se como um divisor de águas nas práticas de arte na esfera pública, explicitando o fato de que a ocupação dos espaços públicos deveria contemplar um amplo e sensível processo de consideração dos usos desses mesmos espaços, incluindo uma negociação aberta e generosa com os praticantes desses usos. Em resumo e de forma bastante direta, as comunidades deveriam ser ouvidas, tentando-se assim afastar práticas pouco democráticas de usos dos espaços públicos.

4

Nas duas últimas décadas, projetos ambiciosos de arte nos espaços públicos têm se oferecido à sociedade em processos que abrangem consultas, colaborações e negociações com as comunidades. Isso, no entanto, não implica em afirmar que essas práticas suplantaram as experiências autoritárias que insistem em “plantar” esculturas e/ou monumentos em parques, praças e ruas das grandes cidades em caráter permanente

como homenagens ou tentativas de um embelezamento anódino. Essas práticas são, na realidade, as mais frequentes quando se articula o binômio arte-espaço público³.

A instalação de uma escultura em logradouro público traz embutido a intenção de promover algum tipo de beneficiamento para a cidade, quer seja do ponto de urbanístico, arquitetônico ou mesmo identitário; por outro lado, os artistas, ao articularem seus projetos de arte com as comunidades nos assim chamados *community-based projects*, não estão isentos dos percalços e riscos de áreas escorregadias, expostos a uma série de armadilhas e equívocos, como serem caracterizados como, por exemplo, o de serem caracterizados como “evangelistas estéticos”, conforme salientado por Grant H. Kester:

Está claro em suas preocupações com questões de melhorias tipicamente associadas com a cidade (moradores de rua, cultura de gangues, adolescentes em situação de risco, etc.), assim como a relação estabelecida entre esses artistas públicos orientados-para-as-comunidades com as várias comunidades. Conceitos como “empoderamento” e “democracia participativa” que fundamentaram a expressão política nos anos 1960 [...] estão reemergindo na retórica do artista público orientado-para-as-comunidades. (Kester, 1995)

Essas novas atitudes e práticas dos artistas diante da arte e de sua inserção na sociedade têm provocado contundentes questionamentos tanto daqueles que vêem a arte sob risco de perder sua transcendência e universalidade, imbricada nas banalidades dos contextos do cotidiano, como por aqueles interessados no aperfeiçoamento desses processos, buscando despertar nos praticantes uma consciência melhor fundamentada e uma prática mais consistente:

A arte pública não é substitutivo para a reurbanização ou o serviço social, embora os projetos possam tratar ou incluir tais funções. A arte pública, em termos ideais, cria lugares melhores, promove o prazer e talvez mesmo a esperança para seus participantes, espectadores e usuários. Mas ela não pode corrigir problemas profundos gerados pelo desemprego e pela pobreza, pela negligência em relação à educação e à saúde pública, e todas as outras doenças sociais tão flagrantemente ignoradas no momento. (Senie, 2003:48)

³ É verdade que em países como Brasil e Argentina, em decorrência da carência de vontade e de recursos específicos, raramente as cidades recebem obras de escultura. Mais recentemente, tanto artistas brasileiros como argentinos, através de coletivos de arte, têm levado seus projetos para os espaços públicos das cidades nos dois países, invariavelmente em instalações temporárias que muito revelam da real situação de seus cenários artísticos, não chegando a se configurar como uma opção ou convicção estética e/ou ética.

O artista polonês, radicado nos Estados Unidos, Krzysztof Wodiczko, é um desses artistas que têm se dedicado consistentemente a articular seus projetos de arte com as comunidades. Mundialmente reconhecido pelo emprego de alta tecnologia na projeção das imagens, Wodiczko visa criar um canal para que as comunidades por eles escolhidas, em geral comunidades que vêm sendo excluídas e silenciadas nos processos de poder, possam expressar suas angústias, anseios e desejos. Wodiczko trabalha com a perspectiva de que “os artistas estão em uma posição especial para contribuir para esta investigação de novas formas de democracia”. Para o artista polonês, professor do Massachusetts Institute of Technology (MIT), os artistas

precisam entender, como a maioria dos ativistas políticos e sociais entendem, que o espaço público é um espaço minado e monopolizado pelas vozes daqueles que nasceram para falar e foram preparados para tanto. Primeiro, isto se dá ao custo daqueles que não podem falar porque não têm a confiança de que serão ouvidos. Historicamente, eles têm boas razões para não estarem confiantes. Segundo, eles não possuem uma linguagem articulada. Terceiro, frequentemente eles estão trancados em um silêncio pós-traumático (Phillips, 2003: 33-36).

As preocupações de Wodiczko têm girado em torno da necessidade de criar condições de expressão para aqueles que excluídos dos discursos públicos, entendendo que eles têm uma contribuição fundamental para o entendimento dos processos democráticos e de seu aperfeiçoamento, uma vez que “têm experimentado objetivamente os fracassos e a indiferença da democracia” (Phillips, 2003: 36). O artista tem desenvolvido seus projetos em diferentes cidades ao redor do mundo articulando arte, tecnologia, política, comunidades e democracia, na busca por criar “mecanismos de empoderamento para aqueles que não têm sido ouvidos, mesmo que tenham muito a contar e a testemunhar, a partir de suas histórias de vida” (Oliveira, 2010: 130), em criações que trazem “esses oradores não-ouvidos, não-visíveis e não-convidados para o espaço público” (Phillips, 2003: 36). Em seus projetos, o artista recorre a tecnologias avançadas no sentido de desenvolver dispositivos protéticos para esses indivíduos silenciados, de maneira que possam “mais efetivamente quebrar o silêncio” (Phillips, 2003: 38).

6

Em 1999, Krzysztof Wodiczko desenvolveu um projeto como parte das celebrações em torno do aniversário do primeiro ataque nuclear da história, na cidade de Hiroshima, Japão, que deixou mais de 250 mil mortos, somando-se os que morreram na explosão àqueles que morreram das sequelas da exposição à radiação. O projeto de Wodiczko para Hiroshima foi realizado sobre o Memorial da Paz, localizado na beira do rio Ota, e se desenvolveu em torno da ideia de reatualizar o *A-Bomb Dome* (a Cúpula da Bomba Atômica), uma das poucas estruturas edificadas que resistiram ao bombardeio, junto ao epicentro da explosão:

[A ideia era] reanimar [o monumento] com as vozes e gestos dos habitantes de várias gerações da Hiroshima atual, começando com aqueles que sobreviveram ao bombardeio, que presenciaram-no; seus filhos, que talvez ainda se lembrem; seus netos e bisnetos. Enfim, todas essas gerações de alguma maneira conectadas através dessa projeção, não estão necessariamente em acordo com os termos pelos quais o bombardeio é importante, e da maneira como o significado daquele bombardeio se conecta com suas experiências atuais. A precipitação radioativa da bomba é física e psicológica (PBS, Art: 21, 2005).

Na elaboração de *Hiroshima Projection*, Krzysztof Wodiczko teve que enfrentar algo comum a todos os artistas que necessitam se relacionar com comunidades que desconhecem: como penetrar em universos que lhes são estranhos e ao mesmo tempo conquistar a confiança daqueles com que pretendem interagir, de maneira a estabelecer relações profícuas para um projeto de arte desse tipo, sem o que o projeto se torna inviável. No caso de Hiroshima, Wodiczko enfrentou outra dificuldade dos sobreviventes, tornando-se em uma forte barreira: “foi um desafio superar um silêncio imposto pela própria comunidade” (Phillips, 2003: 38).

Para romper o silêncio autoimposto pelos sobreviventes da tragédia de Hiroshima e por seus descendentes, Wodiczko usou de extrema cautela na aproximação com as associações dos sobreviventes na busca de instauração de uma relação de

confiança, para que, a partir desse ponto, os sobreviventes pudessem relatar suas histórias de vida.

Essa não foi a única dificuldades enfrentada pelo artista polonês em seu projeto em Hiroshima, assim como em outros que vêm realizando em articulação com diferentes comunidades; situações que exigem um manejo e atenção especiais por parte dos artistas. A historiadora da arte norte-americana Patricia C. Phillips lembra que “os artistas são criticados com frequência por penetrarem a comunidade e, inconsciente ou deliberadamente, usar um grupo de pessoas para executar um projeto” de arte (Phillips, 2003: 40), ao que se acrescenta a crítica de Grant Kester, historiador da arte e professor da Universidade da Califórnia, San Diego, que questiona “a retórica dos artistas comunitários que se posicionam como o veículo para uma expressividade não-mediada da parte de uma comunidade”, o que pode acarretar em uma “apropriação abusiva da comunidade para a consolidação e a promoção da agenda pessoal do artista” (Kwon, 2002: 139).

Além desses riscos que são partilhados por todos os artistas que se aproximam de comunidades com a intenção de arte, o artista polonês se expõe a outras formas de risco, “uma vez que seus projetos envolvem memória e traumas, como no caso do projeto *Hiroshima Projection*, por envolverem comunidades violentamente marcadas pela dor, tanto no plano individual como no coletivo” (Oliveira, 2010: 133). O artista relata seus mecanismos de defesa para evitar maiores danos psicológicos pessoais no que poderia se configurar como um processo de transferência da dor à qual se expõe:

Eu preciso fazer esboços; eu preciso da certeza de que o corpo do orador caberá corretamente na estrutura do monumento [sobre o qual a imagem do orador será projetada], de maneira que eles fiquem integrados. Por outro lado, com o tempo me dei conta de que deveria haver outra razão para que eu ficasse tão ocupado com esses desenhos; na verdade, preciso manter certa distância do que as pessoas falam. De alguma maneira, o processo de fazer esboços serve para manter minha própria sanidade, uma vez que não consigo me aliviar do que ouço. Para qualquer um que ocupe minha posição, esse processo disparará suas próprias experiências e, talvez, traumas. Assim, eu preciso de algo como um anteparo, uma proteção. Para eles [os participantes], esse anteparo é a câmera; para mim, talvez seja o caderno de esboços (PBS, Art: 21, 2005).

Com *Hiroshima Projection*, o artista polonês permanecia firme em sua proposição de articular sua arte em franca fricção com questões políticas, distanciando-se do plano e das preocupações tradicionalmente identificadas pela estética da arte. No entanto, os processos de articulação e conexão comunitárias empreendidos por Wodiczko em suas experiências artísticas são consistentes com a dinâmica contemporânea de arte na esfera pública que cede o espaço central, tradicionalmente reservado ao artista, para que populações marginalizadas, com pouca ou nenhuma representação nas esferas de poder, tenham a oportunidade de expressar suas preocupações, anseios e infortúnios. Ou conforme expresso pelo próprio Krzysztof Wodiczko, artista que teve uma infância violentamente marcada pelas escabrosidades militares, políticas, sociais e psicológicas que ultrajaram a Europa por um longo período entre a 2ª Guerra Mundial e o fim da Guerra Fria:

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 consequências 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. (Phillips 2003, p. 37)

7

Essas práticas de arte desenvolvidas em estreito processo de colaboração com as comunidades têm, cada vez com maior intensidade, deixado o ambiente de lateralidade no cenário contemporâneo da arte para alcançar certo protagonismo na dinâmica da arte. Por outro lado, essas práticas têm suas assunções sendo questionadas sob vários ângulos e perspectivas críticas, o que seguramente ajudará seus praticantes a encontrar respostas mais sólidas e consistentes para que, a partir de suas preocupações, atitudes e experiências, se instaure um paradigma mais democrático para as práticas de arte na esfera pública.

Referências bibliográficas:

- Deutsche, Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996.
- Finkelpearl, Tom, *Dialogues in Public Art*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2001.
- Fraser, Andrea, *Museum Highlights: The Writings by Andrea Fraser*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2005.
- Gablik, Suzi, *The Reenchantment of Art*, Nova York, Thames and Hudson, 2002.
- Jacob, Mary Jane. An Unfashionable Audience. In: LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996.
- Kester, Grant H. Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art. *Afterimage*, janeiro de 1995. Disponível em http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_n6_v22/ai_16737233.
- Kwon, Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002.
- Lacy, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996.
- Lippard, Lucy R. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society*. Nova York: New Press, 1997.
- Maksymowicz, Virginia. Through the Back Door: Alternative Approach to Public Art, In: LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996.
- Oliveira, Luiz Sérgio de. “Arte e tecnologia: a obra de Krzysztof Wodiczko e os discursos da democracia”. In: Vinhosa, Luciano (org.). *Horizontes da arte: práticas artísticas em devir*. Rio de Janeiro: Nau, 2010.
- PBS (EUA). *Art:21 - Art in the Twenty-First Century – Session Three (Episódio Power)*, DVD - produção da PBS, Estados Unidos, 2005.
- Phillips, Patricia C. Creating Democracy: A Dialogue with Krzysztof Wodiczko. *Art Journal* (College Art Association), v. 62, no. 4, p. 32-47, inverno de 2003.
- Senie, Harriet F. Responsible Criticism: Evaluating Public Art. *Sculpture*, Nova York, v. 22, n. 10, dezembro de 2003, p. 44-49.
- Wodiczko, Krzysztof. Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?. In: Foster, Hal (ed.). *Discussions in Contemporary Art*. Nova York: The New Press, 1998.