

Do *site* à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do *Culture in Action*¹ (Parte I)

From site to community in new genre public art: the case of Culture in Action (Part I)

Del sitio a comunidad en el arte público de nuevo género: el caso de Cultura en Acción (Parte I)

Miwon Kwon

Tradução: Rízzia Rocha

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: rizziasoares@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8168-148X>

Anna Luiza Coli

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: annaluizacoli@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3008-7541>

RESUMO:

No quarto capítulo de seu livro *One place after another: site-specific art and locational identity*, Miwon Kwon analisa atentamente o projeto *Culture in Action: new public art in Chicago*, que aconteceu na década de 1990, construindo uma importante relação entre o desenvolvimento das práticas artísticas *site-specific* e o novo gênero de arte pública.

Palavras-chave: *Site. Arte pública. Comunidade. Culture in Action.*

ABSTRACT:

In the fourth chapter of her book *One place after another: site-specific art and locational identity*, Miwon Kwon undertakes a careful analysis of the project *Culture in Action: new public art in Chicago*, which took place in the 1990s, building an important relationship between the development of site-specific art practices and the new genre of public art.

Keywords: *Site. Public art. Community. Culture in Action.*

RESUMEN:

En el cuarto capítulo de su libro *One place after another: site-specific art and locational identity*, Miwon Kwon lleva a cabo un minucioso análisis del proyecto *Culture in Action: new public art in Chicago*, realizado en la década de 1990, estableciendo una importante relación entre el desarrollo de la práctica artística site-specific y el nuevo género del arte público.

Palabras-clave: *Site. Arte público. Comunidad. Culture in Action.*

Artigo recebido em: 10/04/2023

Artigo aprovado em: 15/06/2023

Nas primeiras horas da manhã de 20 de maio de 1993, 100 grandes pedras calcárias, cada uma com cerca de um metro de altura e um metro de largura e pesando cerca de 454 kg a 680 kg, misteriosamente apareceram nas calçadas, praças, esquinas e avenidas ao longo do *Loop*² no centro da cidade de Chicago, Estados Unidos. Este afloramento estranho e “espontâneo” de pedregulhos irregulares nas ruas de Chicago, cada um adornado com uma placa comemorativa em homenagem a uma mulher da cidade (um total de 90 mulheres ainda em vida, 10 póstumas), foi idealizado por Suzanne Lacy, artista radicada na Califórnia, mais conhecida por suas performances e protestos feministas da década de 1970. O evento marcou a inauguração não oficial do programa de exposições temporárias *Culture in Action: New Public Art in Chicago*³. Patrocinado pela organização de arte pública sem fins lucrativos *Sculpture Chicago*⁴, concebido e dirigido pela curadora independente Mary Jane Jacob, *Culture in Action* incluiu outros sete projetos espalhados por vários bairros da cidade, os quais permaneceram em exibição durante todo o verão de 1993, ou seja, do início de maio ao final de setembro.⁵

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). *Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

Alegando romper com os modelos anteriores de arte pública, *Culture in Action* tomou toda a cidade de Chicago como palco e “focou na participação ativa de moradores de diversas comunidades na criação das obras de arte”. De acordo com seu comunicado de imprensa, “*Culture in Action* estabeleceu um novo vocabulário dentro do gênero de exposições de esculturas orientadas para a cidade... [Ele] testou o território de interação e participação pública; o papel do artista como força social ativa; a programação educacional dirigida por artistas como parte essencial da obra de arte; e projetos que existiram por um longo período de tempo, não apenas como objetos efêmeros endereçados ao espectador”.⁶

Para tanto, os oito projetos incluídos em *Culture in Action* foram estruturados como colaborações com a comunidade nas quais, com a ajuda da equipe administrativa da *Sculpture Chicago*, artistas se uniram a uma organização ou grupo local para conceituar e produzir trabalhos artísticos. Os resultados dessas colaborações foram amplos e dificilmente tiveram a forma tradicional de arte pública. Além dos pedregulhos comemorativos de Lacy (apenas uma das duas partes de sua contribuição para o programa: a segunda parte consistiu em um jantar cerimonial só para mulheres), houve um desfile multiétnico de bairro, de Daniel J. Martinez, VinZula Kara e *Los Desfiladores Tres Puntos del West Side*; um novo doce em barra criado e produzido em colaboração com membros de um sindicato de fabricantes de doces, por Simon Grennan, Christopher Sperandio e pela Padaria, Confeitaria e Sindicato Internacional dos Trabalhadores de Tobacco da América Local nº 552; uma estação ecológica urbana envolvendo 12 estudantes do ensino médio, por Mark Dion junto ao *Chicago Urban Ecology Action Group*; uma horta hidropônica, na vitrine de uma loja, para cultivar alimentos para pacientes com HIV/AIDS, feita pelo coletivo de arte *Haha* – Richard House, Wendy Jabob, Laurie Palmer e John Ploof – em colaboração com o *Flood*, uma rede de voluntários de cuidados à saúde; uma instalação de vídeo na rua e uma festa de bairro organizada com adolescentes da área oeste de Chicago, por Iñigo Manglano-Ovalle, *Westtown Vecinos Video Channel* e *Street-Level Video*; a produção e distribuição de tabelas de cores de tinta que refletem a vida dos moradores de habitações populares subsidiadas pelo governo, por Kate Ericson, Mel Ziegler e um grupo de moradores do conjunto habitacional Ogden Courts Apartments; e, por fim, um projeto de pesquisa, a ser realizado por telefone, sobre xingamentos, de Robert Peters com o grupo *Mushroom Pickers, Ghosts, Frogs, and other Others*.⁷

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). Do *site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

Inicialmente concebido por Jacob em 1991, *Culture in Action* (originalmente intitulado *New Urban Monuments*)⁸ pretendia ser uma crítica a duas instituições: à organização da *Sculpture Chicago* especificamente e, mais amplamente, ao campo da arte pública. A avaliação de Jacob da mostra de esculturas do programa de verão de 1989 da *Sculpture Chicago*, que apresentava 10 esculturas relativamente tradicionais em praças urbanas⁹, não foi inteiramente positiva. Como a maioria das organizações públicas de arte, os objetivos declarados da *Sculpture Chicago* incluíam desmistificar o processo criativo e levar a arte ao “transeunte”. Mas seu esforço para fazê-lo, apresentando os artistas trabalhando em tendas montadas ao ar livre – para que o público pudesse ter “acesso” ao seu “processo criativo” –, parecia ainda manter uma separação estrita e bastante ingênua entre artista e público, entre produtor e espectador, segundo sua própria avaliação. De acordo com Jacob, os membros do conselho da *Sculpture Chicago* ficaram chocados ao ouvir: “Você está se enganando se pensa que ao ver um escultor soldar duas peças de aço, pode-se ter uma noção do que é fazer arte”.¹⁰ De fato, o desejo de Jacob de mudar o papel do espectador passivo para produtor ativo de arte tornou-se um dos objetivos centrais do *Culture in Action*.¹¹

Elogiado por alguns como um dos mais importantes eventos de arte pública da América do Norte no século XX,¹² e criticado por outros por sua exploração de comunidades e/ou redução da arte a um tipo de trabalho social inadequado e ineficaz,¹³ a ambição e escala desse projeto, assim como as discussões que ele gerou sobre a definição e a função da arte pública contemporânea, permanecem incomparáveis na era pós-*Tilted Arc*¹⁴. Mas os aspectos sintomáticos de *Culture in Action*, particularmente em relação à problemática do *site specificity*, são mais evidentes quando comparamos o programa de Chicago com outra exposição de arte pública de escala e ambição semelhantes: *In Public: Seattle 1991*. Organizado por Diane Shamash, então coordenadora do Programa de Artes Públicas da Comissão de Artes de Seattle (SAC), *In Public* apresentou 18 instalações localizadas por toda a cidade (16 temporárias e duas permanentes).¹⁵

Com recursos disponibilizados em 1986 por meio do programa *Percent for Art* durante a construção do novo *Seattle Art Museum*, o SAC solicitou propostas de 30 artistas locais, nacionais e internacionais que “abordassem, interviessem e envolvessem a vida pública da cidade”. Esse tipo de abordagem que considera a cidade e seus processos como um local de intervenção artística não era novidade para o SAC. De fato, a formulação do SAC do conceito da equipe de design de

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). *Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

arquitetos/artistas para o projeto da subestação elétrica *Viewlands Hoffman* em meados dos anos 1970 estabeleceu um precedente influente de abordagem do design urbano para a arte pública ao longo dos anos 1980 (ANDREWS, 1984, p. 16-23; ANDREWS *et al.*, 1988). *In Public*, no início da década de 1990, foi uma tentativa de reavaliar o senso comum que impunha estruturas colaborativas arquiteto/artista, à época extremamente estereotipadas e restritivas, aos artistas que queriam trabalhar na esfera pública.¹⁶ Assim, com exceção do *Pier 62/63*, colaboração entre os arquitetos Henry Smith Miller e Laurie Hawkinson e a artista Barbara Kruger, *In Public* concedeu a artistas individuais a oportunidade de iniciar e dirigir seus próprios projetos em locais de sua escolha dentro da cidade, sem a necessidade de colaborar com profissionais do design.

Culture in Action tornou esse recurso uma regra, eliminando completamente o papel de arquitetos e profissionais de design do processo de arte pública. Em grande medida, muitos dos objetivos declarados do *Culture in Action* retomaram os termos gerais do programa de Seattle. “*In Public* deveria ser um projeto experimental que ultrapassasse os limites da arte pública como a conhecemos e envolvesse o público em um diálogo sobre o lugar e o significado da arte em nossas vidas cotidianas.”¹⁷ No entanto, considerando que *In Public* estava focado principalmente em ampliar os tipos de espaços públicos para a intervenção artística, encontrando uma ampla gama de locais inusitados na e através da cidade (incluindo jornais, pontos de ônibus, píeres, rádio, televisão, bem como praças públicas tradicionais), *Culture in Action* abandonou a implicação predominante de que arquitetos e profissionais de design são negociadores experientes entre arte e espaços urbanos. Com efeito, *Culture in Action* elegeu a “comunidade” como a figura de autoridade em tais assuntos, privilegiando seu papel nas parcerias artísticas colaborativas elaboradas pelo programa.¹⁸

Sem dúvida, o que poderia ser visto e documentado como o resultado do *Culture in Action* – um doce em barra, um desfile de bairro, uma festa no quarteirão, um gráfico de cores de tinta, um jardim hidropônico etc. – estava em forte contraste com o que era familiar para a arte pública em Chicago. A monumental escultura cubista de Picasso *Head of a Woman* (1965), exposta na *Richard J. Daley Center Plaza* (também conhecida popularmente como *Chicago Picasso*),¹⁹ e o recente projeto do *Pritzker Park* pelo artista Ronald Jones (1991),²⁰ serviram como protótipos contra os quais o *Culture in Action* estabeleceu sua novidade e diferença. Sua diferença foi especialmente pronunciada quando se reconheceu que muito do trabalho em *Culture in Action* foi definido não em

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). Do *site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

termos de objetos materiais, mas pelos processos efêmeros de interação entre os participantes locais e os artistas. Além disso, essas interações não foram restritas, ao menos em princípio, ao prazo da própria exposição.²¹

A apresentação de 1993 do *Culture in Action* exemplificou assim em grande escala o que Suzanne Lacy definiu como “novo gênero de arte pública”:

Lidando com algumas das questões mais profundas do nosso tempo – lixo tóxico, relações raciais, falta de moradia, envelhecimento, guerra de gangues e identidade cultural – um grupo de artistas visuais desenvolveu modelos distintos para uma arte cujas estratégias públicas de engajamento são uma parte importante de sua linguagem estética. [...] Podemos descrever isso como “arte pública do novo gênero”, para distingui-la tanto na forma quanto na intenção do que tem sido chamado de “arte pública” – um termo usado nos últimos 25 anos para descrever esculturas e instalações localizadas em locais públicos. Ao contrário de muito do que até agora tem sido chamado de arte pública, a arte pública do novo gênero – arte visual que usa mídias tradicionais e não tradicionais para comunicar e interagir com um público amplo e diversificado sobre questões diretamente relevantes para suas vidas – baseia-se no engajamento (LACY, 1995, p. 19).

Culture in Action endossou a afirmação de Lacy de que “o que existe no espaço entre as palavras público e arte é uma relação desconhecida entre artista e público, uma relação que pode ser, *ela mesma*, obra de arte” (LACY, 1995, p. 20).

Os trabalhos expostos também correspondiam ao que a crítica de arte Arlene Raven identificou como “arte de interesse público” (RAVEN, 1993). Segundo Raven, a arte de interesse público tem espírito ativista e comunitário; seus modos de expressão abrangem uma variedade de linguagens tradicionais, incluindo pintura e escultura, bem como linguagens não tradicionais – “arte de rua, teatro de guerrilha, vídeo, intervenções do tipo *page art*, *outdoors*, ações e manifestações de protesto, histórias orais, danças, meio-ambiente, cartazes, murais” (RAVEN, 1993, p. 1). E mais importante, ela argumenta, a arte de interesse público cria interseções diretas com questões sociais. Incentiva a construção de coalizões comunitárias em busca de justiça social e tenta obter maior autonomia institucional para que os artistas atuem como agentes sociais. Artistas engajados nesse tipo de arte “aspiram denunciar a situação dos desprivilegiados e desfavorecidos, e incorporar o que eles [os artistas] veem como valores humanitários” (RAVEN, 1993, p. 4). Além disso, eles “exigem

mais envolvimento dos artistas na tomada de decisões institucionais, representação de minorias e artistas mulheres e uso da influência de museus e agências de financiamento para mudar as políticas governamentais acerca de questões sociais” (RAVEN, 1993, p. 18).

Curiosamente, a maioria dos envolvidos em tais empreendimentos não vê seu trabalho no quadro histórico da arte pública. Em vez disso, eles inscrevem suas práticas – forma contemporânea de arte política socialmente consciente e ativista – na história da vanguarda estética. Raven, por exemplo, cita o construtivismo russo e a Bauhaus alemã como precedentes para a arte de interesse público. Ela situa grupos ativistas populares iniciados por artistas da década de 1960 (como Art Workers Coalition, Los Angeles Council of Women Artists, Foundation for the Community of Artists), bem como os movimentos alternativos de arte da década de 1970 dentro da mesma linhagem, colocando a arte de interesse público como uma revitalização dos esforços da vanguarda histórica para integrar arte e vida cotidiana.

Lacy também proclama uma história alternativa para esse novo gênero de arte pública. Dissociando-a do movimento de arte pública que se desenvolveu ao longo das décadas de 1970 e 1980, ela a vincula ao desenvolvimento de “vários grupos de vanguarda, como artistas feministas, étnicos, marxistas, artistas de mídia e outros ativistas... [que] têm um interesse comum em políticas de esquerda, ativismo social, na redefinição do público, na relevância para comunidades (particularmente marginalizadas) e em metodologias colaborativas” (LACY, 1995a, p. 25). Segundo Lacy, tais interesses levam a um ataque às categorias estéticas vinculadas a especificidades das linguagens artísticas, bem como aos espaços de sua apresentação, e desafiam, assim, os critérios de valor cultural estabelecidos, baseados na qualidade estética e em noções individualistas de competência artística. Assim, “tomando por base ideias formais da vanguarda” – ou seja, instalação, performance, arte conceitual, arte multimeios – o novo gênero de arte pública “agrega uma sensibilidade desenvolvida sobre o público, estratégia social e a eficácia exclusiva da arte visual como a conhecemos hoje” (LACY, 1995a, p. 20). Ao fazê-lo, ela muda o foco do artista para o público, do objeto para o processo, da produção para a recepção, e enfatiza a importância de um envolvimento direto, e aparentemente não mediado, com grupos específicos (idealmente por meio da autoria compartilhada em colaborações). Segundo Lacy, esses artistas – incluindo ela própria – evitam as limitações constrangedoras não apenas das convenções artísticas, mas também dos espaços institucionais

tradicionais de sua produção e reprodução, como ateliês, museus e galerias. Eles preferem a “liberdade” de trabalhar em lugares “reais”, com pessoas “reais”, abordando questões “cotidianas”. Em um movimento que um crítico chamou de “realismo social pós-moderno”, a arte pública do novo gênero também insiste em se afastar das tendências universalizantes da abstração modernista para celebrar as realidades particulares das pessoas “comuns” e suas experiências “cotidianas”.²²

Fundamental para essa retórica do novo gênero de arte pública é uma aspiração política em direção a uma maior “democratização” da arte (impulso humanista liberal que sempre fomentou a arte pública). Qualidades como inclusão pluralista, representação multicultural e construção de consenso são centrais para a concepção de democracia defendida pelos produtores e defensores do novo gênero de arte pública.²³ Ao invés de um objeto de contemplação individual, produzido por um especialista em arte para um público exclusivo de iniciados, equipado para entender sua complexa linguagem visual, os artistas que produzem arte pública do novo gênero buscam engajar questões (não arte) nos corações e mentes do “transeunte comum” ou de “pessoas reais” fora do mundo da arte. Fazendo isso, procuram emancipar o público ao envolvê-lo diretamente na produção da obra de arte, seja como sujeitos ou, melhor, como próprios produtores de arte. Ao estender o privilégio de fazer e apreciar arte a um número maior e mais amplo de pessoas (não restrito à minoria privilegiada de classe, gênero, raça e orientação sexual dominantes), os artistas produtores de arte pública do novo gênero esperam tornar o trabalho artístico mais familiar e acessível (porque agora não é só para o “público”, mas pelo “público”). Para os proponentes do novo gênero de arte pública, essa propriedade da arte ou, mais amplamente, de representação cultural, é a base para a integração da arte com a vida cotidiana, além de uma força poderosa em direção à mudança social e política.

Esse esforço para distinguir um “novo gênero” na arte pública pode ser abordado criticamente como outra forma de vanguardismo estético, um modo renovado de ativismo social e político – uma nova estratégia de reforma e revitalização urbana. Para alguns críticos e artistas, no entanto, [o “novo gênero”] não representa nem um novo movimento no campo nem uma sensibilidade estética só recentemente politizada, mas, antes, um momento de chegada em que uma prática bem desenvolvida, que havia sido desvalorizada pela arte convencional, finalmente recebe uma abordagem cultural mais ampla e uma maior aceitação. De acordo com Mary Jane Jacob, por

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). Do *site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do *Culture in Action**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

exemplo, essa “nova arte pública não é tanto um movimento dos anos noventa, uma nova forma de trabalhar, mas uma forma de trabalhar que encontrou seu tempo”.²⁴ Da mesma forma, para a crítica Eleanor Heartney, a grande mudança na arte pública representada pelo *Culture in Action* não diz respeito tanto a uma virada radical na prática artística, mas sim a uma virada tardia na recepção institucional. Citando Kate Ericson e Mel Ziegler, que afirmaram que “a arte tem a capacidade de ser uma ferramenta social valiosa” e descreveram sua arte como dotada do intuito de “ser pragmática, de lidar com sistemas sociais pré-existentes e de dialogar com o público”, Heartney escreveu com algum entusiasmo: “É claro que tais conceitos fazem parte do pensamento e da prática de certos artistas há anos. Agora, no entanto, eles vieram à tona, tornando-se uma mercadoria para gestores de arte, curadores e críticos também” (HEARTNEY, 1997, p. 45).

Entendido como o desenvolvimento de algo novo ou como a aceitação institucional de algo antigo, a ascensão dessa categoria de arte pública representa uma mudança significativa no campo da arte. Para o novo gênero, a arte pública não apenas insiste em reconsiderar os valores e prioridades da arte (pública), assim como alterações em sua metodologia e procedimentos, mas também defende uma profunda reformulação de *site specificity* como meio para atingir seus objetivos. De fato, os partidários do novo gênero de arte pública desvalorizam, e às vezes até mesmo rejeitam explicitamente, as definições recebidas de *site* e as abordagens existentes para a *site specificity*. A radicalidade autoproclamada do *Culture in Action* em particular e, por extensão, a retórica e a prática do novo gênero de arte pública em geral, depende de uma redescrição fundamental da necessidade estética de *site specificity*, seus parâmetros conceituais, sua eficácia social e política. Estranhamente ecoando os argumentos apresentados contra os anteriores modelos indiferentes ao *site* de arte-em-lugares-públicos e arte-como-espacos-públicos, muitos artistas e críticos agora registram seu desejo de melhor servir e engajar o público a fim de, progressivamente, reduzir a lacuna entre arte e vida, expressando uma profunda insatisfação com as práticas artísticas *site-specific*.

De acordo com o crítico de arte Jeff Kelley, por exemplo, “*site specificity* era algo mais como a imposição de uma espécie de área museal desencarnada sobre o que já era muito significativo e presente antes disso, ou seja, o lugar”.²⁵ Kelley se preocupa aqui em distinguir conceitualmente “*site*” e “lugar”²⁶, o primeiro significando uma localização abstrata e o segundo uma cultura íntima e

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). *Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

particularizada, vinculada a uma região geográfica.²⁷ Ao associar o “*site*” com modelos anteriores de arte pública e “lugar” com o novo gênero de arte pública, Kelley pretende enfatizar a consciência social limitada do *site specificity* tal como particularmente evidenciado na modalidade da prática da arte-como-espaço-público.²⁸ Ao mesmo tempo, ele registra até que ponto o *site specificity* experimentou uma reversão radical nos últimos anos: o que antes era um meio de integrar melhor a arte aos espaços do cotidiano, de envolver e acomodar melhor o público, tornou-se um meio de ultrapassar o público e o caráter significativo dos lugares e culturas locais.

Essas revisões recentes do *site specificity*, as quais representam um reposicionamento fundamental de como um trabalho de arte deve se envolver com seu “público”, desencadeia uma mudança crucial na qual o “*site*” é deslocado por noções de uma “audiência”, um “problema” social específico e, mais comumente, uma “comunidade”. O artista Christopher Sperandio, por exemplo, ao falar em nome da equipe colaborativa de Grennan e Sperandio (um dos participantes no *Culture in Action*), afirmou inequivocamente que eles abandonaram a estrutura limitada do “*site-specific*” em favor de uma noção mais expansiva do “*community-specific*”.²⁹ Para Sperandio, o termo “*site*” registra algo neutro e implica um espaço que pertence a “outra pessoa”, ou seja, a uma instituição. Uma “comunidade”, ao contrário, é aparentemente mais específica e autodeterminada.

Na mesma linha, Mary Jane Jacob descreveu alternadamente os projetos do *Culture in Action* como “específicos para o problema” [*issue-specific*] e “específicos para a audiência” [*audience-specific*]. De acordo com Jacob, o afastamento do modelo *site-specificity* é um passo lógico em direção a uma relação mais íntima e significativa entre o artista e seu público, uma forma de diminuir a distância entre os polos tradicionalmente separados de produção e recepção. “Os trabalhos comissionados em *Culture in Action* surgem dos espaços alternativos e das estratégias de arte pública dos anos 1960. Eles também evoluem de obras de arte *site-specific* que, embora adaptadas a espaços físicos particulares, muitas vezes permanecem como obras de arte discretas dentro de exposições convencionais. Em *Culture in Action*, no entanto, os projetos dos artistas não se referem principalmente a lugares ou espaços físicos, mas a questões sociais que são de interesse comum para os artistas e para as comunidades nas quais eles escolheram trabalhar.”³⁰ Além disso, “cada [projeto] é criado em parceria direta com uma comunidade local e aborda questões urbanas como moradia de baixa renda, pesquisa e cuidados com HIV/AIDS, direitos dos trabalhadores, lideranças jovens de mino-

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). *Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

rias, ecologia e conquistas das mulheres. Tais obras de arte temporais, específicas para questões específicas, são uma forma de fazer artístico que surge do desejo dos artistas de atingir o público de maneiras mais diretas e inesperadas do que é possível em um ambiente de museu ou galeria.”³¹

Os críticos envolvidos no atual debate sobre arte pública ofereceram várias conjecturas sobre a natureza dessa mudança. Dan Cameron, por exemplo, descreveu a mudança principalmente como um estágio no desenvolvimento de um gênero artístico específico. Para Cameron, *Culture in Action* e outros programas de arte pública como este exemplificam a geral transformação da escultura para longe do modelo de *site-specificity*, indo em direção à “escultura pós-site” e, subseqüentemente, em direção a uma crescente dissipação da arte como categoria cultural.

Culture in Action se enquadra na categoria daquelas exposições de esculturas que seguiram a progressão lógica do modelo de *site-specificity* para o próximo estágio aparente: a dissolução total da linguagem da “arte” em favor de atividades e intervenções que acontecem diretamente na comunidade, longe do olhar atento do museu. [...] O trabalho em *Culture in Action* partiu para navegar nessa zona obscura onde o ativismo social e a escultura pós-site começaram a se interseccionar (CAMERON, 1993, p. 62).

Em contraste, Eleanor Heartney caracterizou a tendência atual não tanto como uma progressão lógica no desenvolvimento da escultura, mas como uma reversão dramática nas abordagens da arte pública. Seu argumento posiciona a controvérsia do *Tilted Arc* da década de 1980 como um contraponto à “[recente] discussão [que] se afasta da noção de *site-specificity* como uma resposta à dinâmica formal do site na direção de uma preocupação com a comunidade enquanto contexto”. Como ela mesma disse: “Antes da construção do *Tilted Arc*, Serra anunciou que ‘depois que a peça for construída, o espaço será entendido principalmente em função da escultura’. A escultura é vista em função do espaço ou do contexto. Hoje em dia, na maior parte das vezes, a reversão parece ser verdadeira. Artistas que produzem arte pública tendem a falar em termos de participação comunitária, de efemeridade e da limitação do papel autoral do artista” (HEARTNEY, 1997, p. 45).

Este último comentário está mais de acordo com a própria concepção de Jacob do *Culture in Action*. Segundo Jacob, a trajetória do movimento de arte pública moderna, dentro do qual seu programa marca uma grande virada, se dá da seguinte forma:

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). **Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do *Culture in Action*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

À medida que a arte pública mudou de objetos de grande escala para projetos *site-specific*, físicos ou conceituais, para preocupações específicas da audiência [*audience-specific*] (trabalho feito em resposta àqueles que ocupam um determinado lugar), [a arte pública] passou de uma função estética para uma função de design e, finalmente, para uma função social. Ao invés de servir para promover o desenvolvimento econômico das cidades americanas, como fez a arte pública no começo e no final da década de 1960, agora ela está sendo vista como um meio de estabilizar o desenvolvimento comunitário em todos os centros urbanos. Na década de 1990, o papel da arte pública mudou, deixando de reformar ambientes físicos para melhorar a sociedade, deixando de promover a qualidade estética para contribuir para a qualidade de vida, deixando de enriquecer vidas para salvar vidas (JACOB, 1995, p. 56).

Isso significa dizer que, tendo perdido sua fé de longa data no poder da arquitetura e do desenho urbano de afetar positivamente a qualidade de vida em termos sociais, a arte pública reafirmou seu desejo de impactar a vida do cidadão (não necessariamente interessado em arte) por outros meios. Em vez de abordar as condições físicas do *site*, o foco agora é envolver as preocupações “daqueles que ocupam um determinado lugar”. Essas preocupações, definidas em relação a questões sociais – a população sem teto, a violência urbana, o sexismo, a homofobia, o racismo, a AIDS – oferecem ostensivamente um ponto de contato mais genuíno, uma zona de interesse mútuo, entre artista/arte e comunidade/público. A nova formulação da arte pública baseada na comunidade propõe uma nova parceria no lugar da parceria entre artista e arquiteto valorizada nas colaborações da equipe de design da década de 1980. O diálogo agora deve ocorrer entre um artista e uma comunidade ou um grupo social identificado como tal em referência a algum problema social (frequentemente associado, por sua vez, a comunidades marginalizadas e desprivilegiadas).³²

A passagem que vai do *site-specific* ao *issue-specific* [problema específico] na arte pública pode ser vista como mais um exemplo das maneiras pelas quais o conceito de *site* se afastou de um conceito de localização física concreta. A invocação de uma *community-specific* e de uma *audience-specific* [audiência-específica] em que o *site* é deslocado por um grupo de pessoas que supostamente compartilham algum senso de identidade comum com base em (experiências de) etnia, gênero, proximidade geográfica, filiação política, crenças religiosas, classes sociais e econômicas, etc., podem ser descritas como uma extensão da virtualização discursiva do *site*, pelo menos na medida em que a própria identidade é construída dentro de um campo discursivo complexo.

Mas o deslocamento singular do *site-specific* operado pelo *community-specific* na arte pública do novo gênero requer atenção especial ao longo de uma trajetória de investigação diferente, porque a proeminência dos modos da prática artística participativa baseada na comunidade coincide, nos últimos anos, com a invocação frequente da comunidade em muitos campos exteriores ao contexto da arte. De fato, a comunidade, entendida em geral como um corpo coletivo que faz a mediação entre os sujeitos individuais e a sociedade, tornou-se um termo político altamente carregado e extremamente elástico. É utilizado igualmente pela esquerda e pela direita para angariar apoio público para certos programas sociais, candidatos políticos e agendas legislativas; tem peso em debates que vão desde educação e saúde até políticas habitacionais e regulação de territórios. Por um lado, o termo “comunidade” está associado a grupos sociais desprivilegiados e sistematicamente excluídos dos processos políticos e culturais que afetam suas vidas – quando não as determinam. Ele define coalizões de pessoas que buscam combater esses processos de exclusão e repressão exigindo coletivamente direitos iguais, maior reconhecimento social, apoio econômico e poder político, como a comunidade gay e lésbica, a comunidade asiático-americana, as comunidades da classe trabalhadora, a comunidade afro-americana, grupos de mulheres, organizações de idosos etc. Por outro lado, de maneira bastante antiética, o termo é frequentemente empregado para descrever identidades desparticularizadas de forças sociais, econômicas, políticas e culturais dominantes, a comunidade médica, a comunidade científica, as comunidades nacional e internacional. Além disso, entre os neoconservadores, a “comunidade” é repetidamente evocada no esforço de instigar *novas* políticas excludentes de habitação, saúde, serviços sociais e educação. Em seu impulso rumo a um maior índice de privatização das instituições e dos serviços públicos e à descentralização da autoridade estatal, a direita também se apropriou do conceito de comunidade. O desmantelamento de certos programas sociais e culturais patrocinados pelo Estado e que beneficiavam especialmente os pobres e os doentes, por exemplo, são realizados agora em nome da autodeterminação e do ativismo comunitários.

Um exemplo será suficiente para ilustrar as maneiras pelas quais a retórica baseada na comunidade se tornou uma ferramenta política flexível para os neoconservadores. Em um artigo intitulado “The New Community Activism: Social Justice Comes Full Circle”, Heather MacDonald descreve as lutas políticas no *Lower East Side* e no *Upper West Side* de Nova York sobre os planos da cidade de implantar, nesses bairros, novas instalações de serviço social para cuidados na reabilitação do uso

de drogas, atenção às doenças mentais e tratamento da AIDS (MAC DONALD, 1993).³³ Detalhando a oposição de um grupo de moradores de cada bairro aos planos da cidade, a narrativa de Mac Donald é marcada por sua preocupação primordial em celebrar, como indica o título de seu artigo, um “novo ativismo comunitário”. Ela começa seu artigo com a sinistra afirmação de que “a tolerância ao colapso da ordem pública sob a bandeira da compaixão e das liberdades civis está ameaçando a própria sobrevivência de algumas comunidades de Nova York”. Contra essa ameaça percebida, ela identifica “uma nova onda de rebeldes da comunidade que representam uma revolução em formação. Os cidadãos estão se levantando para exigir que o governo pare de jogar problemas sociais em suas ruas e comece a demonstrar uma preocupação de bom senso com a qualidade de vida nos bairros da cidade” (MAC DONALD, 1993, p. 44). Assim, o novo ativismo comunitário caracteriza-se como um projeto de reivindicação – cidadãos retomando “suas” ruas e bairros das mãos tanto de um governo ineficiente (o “estado terapêutico”) quanto daqueles que constituem os problemas sociais, que “ganham dinheiro com o ciclo contínuo de dependência [do estado]” (MAC DONALD, 1993, p. 48). Em vez de abordar a necessidade absoluta de serviços sociais para certos grupos, Mac Donald escreve apenas sobre a injustiça dos serviços sociais estarem concentrados em determinados bairros.

Para Mac Donald, os objetivos do novo ativismo comunitário são duplos. O primeiro é a insistência de que as comunidades locais e não as burocracias governamentais devem ter o direito de determinar o uso dos espaços do bairro para serviços sociais ou outros fins e que a comunidade deve ser capaz de “controlar o comportamento desviante” dentro de sua esfera de ação, sem interferência do governo. Em outras palavras, a comunidade deve ter jurisdição exclusiva sobre a gestão dos espaços e recursos do bairro e ser, assim, livre para policiar o bairro contra elementos “indesejados”, como viciados em drogas, pacientes de AIDS, sem teto e doentes mentais. Mas a maior batalha é a ideológica. Pois o ativismo comunitário de Mac Donald não se volta apenas contra a interferência do governo em questões comunitárias; trata-se de “contrariar uma longa tradição política [...] que defende o individualismo radical, menospreza os valores da classe média e reserva um desprezo particular pela ‘gentrificação’”. (MAC DONALD, 1993, p. 46).

Em uma interpretação hiperbólica, a esquerda liberal é caracterizada como perigosamente radical e opressivamente dogmática, ou muito sentimental e idealista e, portanto, irracional, ou muito corrupta e pouco confiável para oferecer soluções satisfatórias para lidar com muitos dos problemas sociais de hoje. É por isso que novos ativistas devem reivindicar o termo “comunidade” de suas supostas deturpações e apropriações indevidas pela liderança da esquerda liberal. De acordo com Mac Donald, “quando os defensores do serviço social falam de ‘comunidade’, eles estão usando a palavra como um código que não tem absolutamente nenhuma referência a comunidades reais” (MAC DONALD, 1993, p. 53).³⁴ Não surpreendentemente, a noção de comunidade “real” de Mac Donald é baseada apenas na propriedade privada; aqueles que possuem (ou às vezes alugam) casas e imóveis nos bairros são os únicos membros legítimos da comunidade “real” a poder reivindicar suas necessidades, gestão, direção futura e esperanças. Conseqüentemente, a comunidade “real” não inclui nem reconhece as vozes de outros que possam ter relações contingentes e não proprietárias com a vizinhança e é delimitada em termos finitos e não relacionais.

Muito do esforço atual da arte pública é, em certa medida, uma resistência às forças de fortalecimento da direita, como exemplificado no caso descrito anteriormente. De fato, os participantes do *Culture in Action* e os proponentes do novo gênero de arte pública se posicionam explicitamente em oposição a tais tendências excludentes. O destaque de grupos sociais marginalizados e desprivilegiados em projetos de arte colaborativa baseados na comunidade é, de fato, uma tentativa de combater (se não compensar) a falta de visibilidade social e poder político desses grupos. E o esforço para dar voz a grupos subrepresentados e desautorizados, muitas vezes engajando-os no processo de criação de suas próprias representações culturais, é entendido pela maioria de seus praticantes e apoiadores não apenas como um experimento artístico, mas como uma estratégia de importância política.

De acordo com o crítico Hafthor Yngvason, por exemplo, que participou do simpósio de dezembro de 1992 sobre o *Culture in Action*,³⁵ as implicações políticas da mudança da *site-specificity* para um modo colaborativo e participativo de prática comunitária são profundas.

À medida que a arte pública se desenvolveu nas últimas duas décadas, sua ênfase recaiu nas técnicas de integração – não apenas para incorporar fisicamente a arte em edifícios e parques, mas também para promover sua assimilação social. Embora a “site-specificity” – privilegiada nos círculos de arte pública como a forma pública

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). *Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

de arte – tenha fornecido um meio de introduzir arte nos bairros sem a flagrante irrelevância do que foi chamado de “plop art”, isso raramente foi além da ideia de responder a ideais estabelecidos ou “fatos” sobre comunidades, a fim de participar de uma esfera pública onde tais fatos podem ser examinados e contestados (YNGVASON, 1993, p. 5).

Yngvason associa modelos sociopolíticos contrastantes com os modos “integracionistas” e “participativos” da prática artística pública. Citando a teórica política feminista Seyla Benhabib, ele afirma que o primeiro é baseado em uma visão da sociedade como “um conjunto de comunidades integradas em torno de uma única concepção do bem humano’ – ou seja, uma concepção que pode ser respondida de forma não problemática e revitalizada por meio de design simples, como uma praça pública”. O último modelo, por sua vez, é baseado em uma noção de sociedade como “marcada por uma ‘pluralidade’ de visões do que é bom e do bem da própria associação” (YNGVASON, 1993, p. 5).³⁶ Para Yngvason e outros, buscar o tipo de prática artística participativa que o *Culture in Action* defende não é apenas criticar as noções “medievais” de arte pública (entendida como uma representação coerente de uma comunidade permanentemente instalada em uma praça ou um local público de encontro), mas resistir à ideologia integracionista no sentido político.

Para testar a hipótese de Yngvason, ou seja, para examinar mais concretamente as mudanças estéticas na arte pública do novo gênero em relação às suas implicações políticas para a comunidade, nos voltaremos para as condições específicas dos oito projetos do *Culture in Action* e do programa de exposições como um todo. Uma interrogação crítica de suas várias mobilizações do termo “comunidade” servirá para elaborar a função do conceito dentro do novo gênero de arte pública, visto que ela parece envolver um debate político mais amplo sobre o futuro da democracia.

Ficará bem claro que, apesar dos esforços de muitos artistas, críticos e historiadores em unificar as tendências recentes da arte pública como um movimento coerente, existem inúmeras inconsistências, contradições e variações dentro do campo, mesmo dentro do próprio programa *Culture in Action*. De fato, a narrativa da novidade da arte pública do novo gênero, desenvolvida em parte significativa na retórica promocional e na recepção crítica de *Culture in Action*, tem continuamente obscurecido ou encoberto algumas de suas inconsistências e contradições mais importantes. Por exemplo, enquanto a ampla gama de meios artísticos e abordagens formais presentes no *Culture in*

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). *Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do Culture in Action*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

Action tem sido reconhecida e até mesmo celebrada como um atributo distintivo da “liberdade” estética do novo gênero de arte pública, como evidência de sua natureza “experimental”, as diferenças fundamentais nas implicações sociais e políticas dos projetos separados foram amplamente ignoradas.

pós:

REFERÊNCIAS (PARTE I)

- ANDREWS, Richard. Artists and the Visual Definition of Cities: The Experience of Seattle. *In*: HARRIS, Stacy Paleologos (org.). **Insights/On Sites: Perspectives on Art in Public Spaces**. Washington, D.C.: Partners for Livable Places, 1984.
- ANDREWS, Richard; HIRSCHFIELD, Jim; RAUSCH, Larry. **Artwork/Network: A Planning Study for Seattle, Art in the Civic Context**. Seattle: Seattle Arts Commission, 1988.
- BENHABIB, Seyla. **Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics**. New York: Routledge, 1992.
- BRENSON, Michael. Healing in Time. *In*: OLSON, Eva; BRENSON, Michael; JACOB, Mary Jane. **Culture in Action**. Catálogo da exposição. Seattle: Bay Press, 1995.
- CAMERON, Dan. 'Culture in Action': Eliminate the Middleman. *In*: **Flash Art**, nov./dez. 1993.
- CASEY, Edward. **The Fate of Place: A Philosophical History**. Berkeley: University of California Press, 1997.
- DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: Art and Spatial Politics**. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FINKELPEARL, Tom. Abstraction and Attraction. *In*: **Uncommon Sense**. Catálogo da exposição. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1997. p. 13-34.
- FINKELPEARL, Tom. **Dialogues in Public Art**. Cambridge: MIT Press, 2000.
- GABLIK, Suzi. Removing the Frame: An Interview with 'Culture in Action' Curator Mary Jane Jacob, *In*: **Culture in Action**, **New Art Examiner**, jan. 1994.
- HEARTNEY, Eleanor, The Dematerialization of Public Art. *In*: **Sculpture**, mar.-abr. 1993.
- HEARTNEY, Eleanor. 'Culture in Action' at Various Sites. *In*: **Art in America**, nov. 1993a.
- HEARTNEY, Eleanor. **Critical Condition: American Culture at the Crossroads**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- JACOB, Mary Jane. **Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival**. Catálogo da exposição. Nova Iorque: Rizzoli, 1991.
- JACOB, Mary Jane. Outside the Loop. *In*: OLSON, Eva; BRENSON, Michael; JACOB, Mary Jane. **Culture in Action**. Catálogo da exposição. Seattle: Bay Press, 1995.
- KELLEY, Jeff. Common Work. *In*: LACY, Suzanne (org.) **Mapping the Terrain**. Seattle, Wash: Bay Press, 1995. p. 139-148.
- LACY, Suzanne (org.). **Mapping the Terrain**. Seattle, Wash: Bay Press, 1995.

KWON, Miwon. ROCHA, Rizzia; COLI, Anna Luiza (Tradução). **Do site à comunidade no novo gênero de arte pública: o caso do *Culture in Action***.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45740>>

LACY, Suzanne. Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys. In: LACY, Suzanne (org.). **Mapping the Terrain**. Seattle, Wash: Bay Press, 1995a.

LIPPARD, Lucy. **The Lure of the Local: A Sense of Place in a Multicultural Society**. New York: New Press, 1997.

MAC DONALD, Heather. The New Community Activism: Social Justice Comes Full Circle. **City Journal**, p. 44-55, ago. 1993.

OLSON, Eva; BRENSON, Michael, JACOB, Mary Jane. **Culture in Action**. Catálogo da exposição. Seattle: Bay Press, 1995.

RAVEN, Arlene (org.). **Art in the Public Interest**. New York: Da Capo Press, 1993.

SHAMASH, Diane. **In Public**: Seattle 1991. Catálogo da exposição. Seattle: Seattle Arts Commission, 1992.

SCANLON, Joseph. Joseph Scanlon on Sculpture Chicago's Culture in Action. **Frieze**, nov.-dez. 1993.

SENIE, Harriet F. **Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy**. Nova York: Oxford University Press, 1992. p. 95-100.

SOZANSKI, Edward J. A New Spin on What Art Can Be When It Goes Public. In: **Philadelphia Inquirer**, ago. 1993.

YNGVASON, Hafthor. The New Public Art: As Opposed to What? In: **Public Art Review**, primavera/verão 1993.

NOTAS

- 1 Tradução da primeira parte do quarto capítulo do livro *One place after another: site-specific arte na locational identity* de Miwon Kwon, publicado pela MIT Press em 2004 (N.T.).
- 2 *Chicago Loop* designa uma área central, turística e muito movimentada da cidade (N.T.).
- 3 *Cultura em Ação: nova arte pública em Chicago*. Por ser o projeto central comentado pela autora, optamos por traduzir seu título apenas uma vez em nota de rodapé. Os demais títulos de projetos, grupos e trabalhos de arte foram mantidos no idioma original ao longo do texto (N.T.).
- 4 A partir de 1983, a *Sculpture Chicago* apresentou exposições e simpósios ao ar livre, primeiro anualmente e depois bianualmente. Desde o programa de 1995-1996 *Re-Inventing the Garden City*, sob a direção de Joyce Fernandes, a *Sculpture Chicago* ficou inativa. Uma parte importante do arquivo *Culture in Action* está atualmente guardado na biblioteca do Centro de Estudos Curatoriais no *Bard College*; todos os outros arquivos relativos às atividades da *Sculpture Chicago* estão abrigados, em Chicago, no escritório de Robert Wislow, seu fundador e presidente.
- 5 Dizer que a exposição estava “aberta” não é estritamente correto, uma vez que a maioria dos projetos de *Culture in Action* eram orientados para o evento [*event-oriented*] e não resultavam em um objeto artístico. A ampla dispersão geográfica dos projetos por diferentes locais da cidade, para além da sua própria imaterialidade, tornou a visualização de todo o programa expositivo um desafio complicado para qualquer pessoa interessada, especialmente para os visitantes de fora da cidade. Na verdade, a exposição como tal surge por meio do seu catálogo de exposições e de outros materiais publicitários. A *Sculpture Chicago* tentou facilitar a visualidade através de uma série de 11 visitas guiadas, feitas de ônibus e com duração de cinco horas, que aconteceram em datas selecionadas nos meses de verão de 1993. Estas excursões foram o principal meio de acesso físico à exposição como um todo. Além disso, porque a natureza processual dos projetos exigia muito auxílio narrativo, ou simplesmente alguma explicação, as excursões tornaram-se também uma fonte primária de acesso interpretativo mesmo para aqueles bastante familiarizados com a arte contemporânea. Assim, o acesso do público ao significado dos projetos individuais – suas ambições, suas estruturas formais e/ou organizacionais e suas manifestações (i)materiais – tornou-se completamente dependente das ofertas “complementares” do guia turístico, geralmente um membro do pessoal da *Sculpture Chicago*. Que um programa dedicado à invenção de uma nova relação entre a arte e o seu público tenha recorrido a uma interface tão hermética entre os dois levanta questões quanto à confusão geral entre comunidade e público nesse novo gênero de arte pública.
- 6 *Sculpture Chicago History and Present Program*, *release* de imprensa sem data, não paginado.
- 7 Cf. catálogo de exibição do *Culture in Action* (1995) para informações mais detalhadas sobre cada projeto. É necessário enfatizar, no entanto, que alguns projetos – em particular as obras *Eminent Domain*, de Ericson e Ziegler, e *Naming Others: Manufacturing Yourself*, de Robert Peters – não foram realizados tal como descrito no catálogo. Por exemplo, quando o *Culture in Action* foi inaugurado em maio de 1993, as tabelas de cores de tinta de Ericson e Ziegler só existiam como modelos. Os visitantes da exposição viram o protótipo exposto em *Ogden Courts*, mas não as tabelas de cores distribuídas em lojas locais, como originalmente pretendido. A partir de uma comunicação preliminar com a *True Test Manufacturing Company*, os artistas e a *Sculpture Chicago* anunciaram que as tabelas seriam distribuídas nas lojas *True Value Hardware* em todo o país no outono de 1993. Mas esta promessa nunca foi cumprida. Quase todos os críticos da exposição, no entanto, referiram-se ao *Eminent Domain* a partir do que foi apresentado no catálogo da exposição e nas demais literaturas, enfatizando a primazia geral da produção discursiva (publicidade) ao constituir o sentido da prática artística.
- 8 A mudança no título da exposição sinaliza uma mudança fundamental na base conceitual da mostra, que vai do campo da arte pública como objetos estáticos (na tradição dos monumentos) para a arte pública como ações baseadas no processo. Esta mudança foi originalmente sugerida pelo artista Daniel Martinez.
- 9 Realizada no período de 10 de maio a 27 de outubro de 1989, esta foi uma exposição de júri padrão. Os 10 artistas participantes foram Vito Acconci, Richard Deacon, Richard Serra, Judith Shea, Josh Garber, Sheila Klein, Daniel Peterman, David Schafer, Thomas Skomski e Rogelio Tijerina. Houve uma clara divisão entre os artistas e seu trabalho em termos do seu estatuto no panorama artístico internacional. Por exemplo, aos primeiros quatro artistas foram atribuídos lugares de destaque na cidade (Pioneer Court, a praça em frente ao Edifício Equitable na North Michigan Avenue), enquanto os demais seis artistas menos estabelecidos receberam uma localização secundária (Cityfront Center perto da Torre NBC). Além disso, os quatro primeiros simplesmente instalaram os seus trabalhos para apresentação, enquanto os seis restantes tiveram de

NOTAS

cumprir com o requisito “Art-in-Progress” do programa: eles foram instalados em tendas no local para trabalhar em suas esculturas, de modo a que o seu “processo de trabalho criativo” pudesse ser visto pelo “público” que por ali passava. Esta hierarquização dos artistas se repetiu ainda nos materiais promocionais, incluindo o catálogo, no qual os quatro primeiros receberam um tratamento luxuoso, com várias páginas de imagens e texto, enquanto aos demais foram reservadas pequenas descrições de um parágrafo.

10 Entrevista com a autora em 14 de maio de 1996.

11 Jacob disse que a programação de *Culture in Action* foi mais diretamente inspirada pela obra *House of the Future* de David Hammon, um projeto de base comunitária que fazia parte da exposição *Places with a Past*, do Festival de Spoleto de 1991, do qual Jacob também foi curador. Para mais informações sobre o projeto de Hammon, cf. JACOB, 1991. Ver também os comentários de Tom Finkelpearl em FINKELPEARL, 2000, p. 41-42.

12 As figuras mais proeminentes do mundo da arte que têm manifestado apoio entusiástico à *Culture in Action* incluem David Ross, ex-diretor do Museu de Arte Moderna de São Francisco, e Arthur Danto, crítico de arte nacional. Cf. também BRENSON, 1995, p. 16-49; SOZANSKI, 1993; e GABLIK, 1994, p. 14-18. A historiadora de arte Patricia Phillips escreveu: “Este projeto radical deixou incontestadas apenas algumas poucas certezas sobre arte pública, percepção, distribuição e papéis dos artistas – e curadores. *Culture in Action* levantou questões significativas que deram novo ânimo à discussão sobre a arte pública”. Lucy Lippard teve opinião similar ao escrever, em elogio ao catálogo da exposição: “Nos trinta anos em que o papel e a eficácia de uma arte pública de vanguarda tem sido debatida dentro da ‘vanguarda’, poucos livros têm declarado as questões tão claramente como *Culture in Action*”. Mary Jane Jacob coloca as perguntas certas, sugere algumas respostas e fornece um novo modelo em sua prática curatorial”. (Ambas as referências são de material promocional distribuído pela Brunsman & Associates em nome da *Sculpture Chicago*).

13 Cf., por exemplo, a resenha que Michael Kimmelman fez da exposição *Of Candy Bars and Public Art* no *New York Times* no dia 26 de setembro de 1993, 2:1, p. 43; cf. também: HEARTNEY, 1993, p. 45-49 e 1993a; SCANLON, 1993, p. 22-27; e YNGVASON, 1993, p. 4-5.

14 Referência ao trabalho de Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981-1989.

15 A exposição incluiu projetos temporários de Joseph Bartscherer, Gloria Bornstein e Donald Fels, Cris Bruch, Chris Burden, General Idea, Group Material, Edgar Heap of Birds, Robert Herdlein, Gary Hill, Ilya Kabakov, Alan Lande, David Mahler, Daniel Martinez, Martha Rosler, Norie Sato, e Lewis “Buster” Simpson. Os dois projetos permanentes foram a escultura de Jonathan Borofsky *Hammering Man* em frente ao novo Museu de Arte de Seattle (um edifício projetado pelo escritório de Robert Venturi e Denise Scott Brown) e uma instalação colaborativa no Pier 62/63, por Laurie Hawkinson (arquiteta), Barbara Kruger (artista), Guy Nordenson (engenheiro estrutural), Nicholas Quennell (arquiteto paisagista), Henry Smith-Miller (arquiteto) e Gail Dubrow (historiadora de Seattle). Para informações mais detalhadas sobre esta exposição, cf. SHAMASH, 1992.

16 No capítulo 3 de *One place after another*, a autora comenta sobre as complicações do modelo de equipe de projeto (N.T.).

17 T. Ellen Sollod, diretora executiva da Comissão de arte de Seattle, em SHAMASH, 1992, p. 7.

18 A retórica em torno da inovação da *Culture in Action* enfatiza o elemento de colaboração baseada na comunidade. A própria Mary Jane Jacob a acolheu como um aspecto distintivo da exposição: “[*Culture in Action*] é o resultado de uma colaboração fundamental entre artistas participantes, moradores da comunidade e líderes civis. Este processo de colaboração moldou de maneira incomum a concepção e a realização dos projetos destes artistas, e culminou, assim, em um novo diálogo entre a artista e o público para a arte pública” (Citado em *Urban Issues Are Focus of New Public Art Program in Chicago*, comunicado de imprensa sem data, p. 1-2). Mas havia uma ambivalência (se não resistência) institucional e curatorial em relação às colaborações baseadas na comunidade maior do que normalmente se reconhece. Segundo minha pesquisa, tanto Jacob quanto a *Sculpture Chicago* estavam relutantes em conceder o protagonismo à comunidade ao nomear os projetos durante a fase inicial de desenvolvimento da exposição. Os artistas Kate Ericson e Mel Ziegler de fato discutiram com eles sobre o modo como o papel da comunidade foi reduzido em relação ao dos artistas nos anúncios públicos da *Sculpture Chicago* que se referiam à *Culture in Action*. Ericson e Ziegler foram bem-sucedidos em sua insistência acerca da igualdade de faturamento (no tratamento dispensado ao nome da comunidade em todos os materiais publicados) e procurou, dessa vez sem sucesso, uma compensação monetária para a comunidade em cartas datadas de final de novembro de

NOTAS

1992 e início de fevereiro de 1993. Jacob se lembra dessa discussão de forma distinta – a saber, como não tendo sido de modo algum uma disputa. Por exemplo, em sua entrevista com Annette DiMeo Carozzi em *Art Papers* 21, n. 3 (maio/junho de 1997), p. 8-13, ela afirma que “na metade do processo percebemos que todos os artistas estavam trabalhando colaborativamente, determinando, de fato, suas peças junto a representantes do público. Eu apenas sugeri que todos esses projetos talvez deveriam mudar seus nomes para incluir a comunidade”.

19 *Cabeça de uma mulher*, de Picasso, a primeira escultura urbana de grande escala do artista, foi financiada com dinheiro privado (\$300.000) e foi fruto do desejo do arquiteto William Hartmann (de Skidmore, Owings e Merrill) de recriar o Centro Civil de Chicago na praça europeia. O projeto estabeleceu um precedente influente para artistas e arquitetos envolvidos em comissões de arte pública, no mínimo, por toda a década seguinte. Para detalhes específicos sobre a comissão Picasso, cf. SENIE, 1992, p. 95-100.

20 Patrocinado pela *Sculpture Chicago, Pritzker Park* representou um consciente afastamento da organização regular das exposições de escultura que acontecem no verão, as quais já foram descritas em notas anteriores.

21 O enquadramento temporal da exposição, no entanto, foi estritamente limitado em termos legais, uma vez que as propostas dos artistas foram aprovadas no verão de 1992 e os contratos foram emitidos pela *Sculpture Chicago*. O acordo legal, que abrangia o período de 1º de outubro de 1992 a 30 de setembro de 1993, obrigava os artistas não apenas a completar seus projetos para a apresentação ao público no período de 1º de maio a 30 de setembro de 1993, mas também a desempenhar funções publicitárias e promocionais específicas antes e durante este período. Deve-se observar que isso não foi legalmente acordado entre a *Sculpture Chicago* e os membros de qualquer um dos grupos comunitários participantes. Ericson e Ziegler contestaram veementemente a retirada de apoio financeiro e institucional da *Sculpture Chicago* após o fechamento do *Culture in Action* levantando a questão: quando um projeto realmente termina? Os artistas acreditavam que a *Sculpture Chicago* era moral e financeiramente responsável pelo “encerramento” do *Eminent Domain*, que incluía a distribuição nacional das tabelas de cores. A *Sculpture Chicago* sentiu que sua obrigação para com os artistas, e com seu projeto, havia sido cumprida no contexto da *Culture in Action* e que, se os artistas estivessem interessados em dar prosseguimento ao trabalho, eles deveriam encontrar outra fonte de apoio. Embora o *True Test* tenha concordado em “sediar” o projeto na primavera de 1994 (mais de seis meses após o encerramento da exposição), a *Sculpture Chicago* sentiu que, sem uma ligação promocional a um grande evento cultural, o significado do projeto se perderia completamente para os consumidores ocasionais de tinta e isso seria um desperdício de tempo e dinheiro para todos os envolvidos. Os artistas acusaram a *Sculpture Chicago* de usar tanto eles quanto o grupo de moradores da comunidade para seus propósitos de relações públicas e acusaram a estrutura conceitual geral da *Culture in Action* de ser hipócrita. A *Sculpture Chicago*, por sua vez, via os artistas como inflexíveis e impraticáveis. Para amenizar a situação, a *Sculpture Chicago* considerou uma “taxa de cancelamento” pelo projeto (embora isso não tenha sido realizado) e, por insistência dos artistas, pagou ao grupo residente \$3.000 por seu envolvimento no *Culture in Action*. Mas a situação agravou-se ainda mais quando Ericson e Ziegler se recusaram a contribuir com qualquer material para o catálogo da exposição, considerado outra forma de autopromoção da *Sculpture Chicago*. Essa recusa levou a *Sculpture Chicago* a solicitar a assistência de Kelly Rogers, do escritório de advocacia Sidley Austin, para esclarecer que os artistas tinham a obrigação legal de fornecer materiais para o catálogo. Por fim, ninguém quis levar adiante uma batalha judicial e, embora relutantes, os artistas contribuíram com seu trabalho para o catálogo, questionando a formulação de certos aspectos da descrição do projeto tal como foi redigido por Mary Jane Jacob.

22 Cf. KELLEY, 1995, p. 139-148. Tom Finkelpearl também opôs a “arte da abstração” (modernismo) à “arte da atração” (modos participativos de prática da arte pública). Cf. FINKELPEARL, 1997, p. 13-34.

23 Para uma contrateneorização do conceito de democracia em relação à arte pública, cf. DEUTSCHE, 1996, especialmente o capítulo “Agorafobia”.

24 Mary Jane Jacob, tal como citada em LACY, 1995, p. 30. O que significa para uma determinada modalidade de prática que ela deve “encontrar seu tempo”? Esta é uma questão historiográfica. Assim como certas condições históricas, políticas, sociais, econômicas e estéticas influenciam o surgimento de novas modalidades de prática cultural, sinalizando tendências que podem ter um impacto maior ou menor, a ampliação da aceitação de uma modalidade antiga de prática cultural (às vezes sob a forma de um *revival*) também aponta para a conjuntura dessas influências.

NOTAS

25 Jeff Kelley, tal como citado em LACY, 1995, p. 24. Essa declaração não reconhece a extensão do questionamento crítico que algumas artes *site-specific* dirigiram à própria zona museal. Ela ainda pressupõe o museu como um sistema fechado, cujo status também foi desafiado pelas práticas *site-specific* durante as últimas três décadas.

26 No original os termos são "*site*" e "*place*", respectivamente, que poderiam ser traduzidos pelos sinônimos sítio e lugar em português. No entanto, como o uso da palavra *site* traz consigo a carga teórica, histórica e estética envolvida na prática da arte *site-specific*, optamos por manter o termo no original visando resguardar sua densidade teórica. Para uma discussão mais ampla sobre o assunto, cf.

<https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/especificidade-e-intraduzibilidade/>. Acesso em 25 jun. 2023 (N.T.).

27 Para uma extensa história das distinções filosóficas entre espaço, lugar e *site*, cf. CASEY, 1997 [cf. nota 25 (N.T.)].

28 KELLEY, 1995, p. 141. Uma sensibilidade semelhante dá o tom do artigo de Lippard (1997), que também enfatiza o lugar como cultura holística (em oposição à abstração do "*site*").

29 Entrevista com o autor, 7 de novembro de 1995.

30 Mary Jane Jacob, "As questões urbanas são o foco do novo programa de arte pública em Chicago", comunicado de imprensa, sem data, p. 2.

31 Mary Jane Jacob, tal como citada em "Sculpture Chicago Receives Major Funding Support for Public Art Initiative", comunicado de imprensa do dia 10 de março de 1993, não paginado.

32 O apelo pela reabilitação da arte pública acaba coincidindo com revisões nas diretrizes operacionais das principais fontes de financiamento privado e público para a arte em geral e para a arte pública em particular. Em meados dos anos 1990, por exemplo, a Fundação MacArthur redirecionou seu apoio às artes midiáticas para "organizações comunitárias a serviço da justiça social e da democracia através da mídia"; a Fundação Lila Wallace/Reader's Digest limitou seu financiamento a artistas que trabalham explicitamente com "comunidades"; e, mais drasticamente, a Fundação Lannan, em Los Angeles, passou do financiamento das artes para projetos de apoio a "questões sociais", desistindo completamente de colecionar arte.

33 Agradeço à Rosalyn Deutsche por chamar minha atenção para esta referência.

34 Ao longo do texto, a autora (talvez com toda razão) caracteriza os serviços sociais existentes como ineficazes e ineficientes. Mas ela também faz a afirmação um tanto ultrajante de que aqueles que trabalham na "indústria" dos serviços sociais propositadamente cultivam a pobreza, as doenças e os demais males sociais a fim de ampliar ainda mais seus negócios e expandir seu poder impositivo.

35 No que já se tornou um modo de operação habitual, Jacob e a *Sculpture Chicago* organizaram um simpósio em 5 de dezembro de 1992, aproximadamente seis meses antes da abertura da exposição ao público geral. Ela contou com mais de 75 convidados, incluindo profissionais de museus de vários lugares dos Estados Unidos, curadores da Europa, críticos de arte e jornalistas, arquitetos, professores universitários, gestores de artes públicas, líderes comunitários locais, especialistas em relações públicas, representantes de organizações financiadoras, representantes de grupos comunitários engajados nos projetos do *Culture in Action* e, é claro, artistas e o pessoal da *Sculpture Chicago*. Uma parte do simpósio abordou questões tais como: "Como os artistas podem trabalhar com comunidades que não são suas próprias? Como a arte pública pode contribuir para uma comunidade? A arte poderia fortalecer uma comunidade? Que obstáculos ou problemas particulares enfrentam os artistas que participam da *Sculpture Chicago* no *Culture in Action*? O que esses artistas estão tentando realizar?" A segunda parte abordou questões mais gerais, relativas à relevância desta nova arte pública em relação à organização do ambiente urbano, ao público/cidadão, à história da arte, a outras instituições de arte, à educação artística etc. Embora alguns dos artistas que puderam participar do *Culture in Action* tenham apresentado seus trabalhos ainda em andamento para obter um feedback, é difícil avaliar se (e até que ponto) o simpósio teve alguma relação direta com o resultado de seus projetos. A maioria já havia passado pela fase de proposta e a implementação dos projetos já estava bem encaminhada à época do simpósio. E, todavia, é certo que a reunião de tantos profissionais relacionados às artes teve um grande impacto na recepção da *Culture in Action* na medida em que o simpósio não apenas anunciou muito cedo seu propósito, mas conseguiu ainda antecipar questões delicadas que tanto os artistas quanto a organização tiveram que enfrentar posteriormente. Em conversas com o autor, vários artistas de *Culture in Action* demonstraram sua suspeita em relação às motivações por trás do simpósio. Em vez da tentativa de gerar uma ampla gama de discussões teóricas sobre o estado da

NOTAS

arte pública, para eles o evento serviu principalmente para promover e divulgar a exposição para a qual o artista não pôde senão participar como seu porta-voz.

36 As citações internas fazem referência a BENCHABIB, 1992, p. 79.