

DE INTENÇÕES: ALGUMAS NOTAS SOBRE ARTE PÚBLICA PARTICIPATIVA

Cláudia Zanatta
Profa. Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO:

Este artigo enfoca processos de criação em arte pública participativa, a partir de teóricos e artistas que se dedicam ao tema. Propõe um olhar em relação a alguns modelos e intenções das poéticas participativas, especialmente em arte contemporânea.

Palavras-chave: participação, arte pública participativa, processo, contexto

ABSTRACT:

This article focuses on creative processes in participatory public art, from theorists and artists who are dedicated to the theme. It proposes a look for some models and intentions of participatory poetics, especially in contemporary art.

Key words: participation, participatory public art, process, context

De intenções: Algumas notas sobre arte pública participativa

Os motivos que levam diferentes artistas a buscar a participação do público na realização de suas propostas são variados, dependendo diretamente de contextos e dinâmicas de trabalho bem específicas. Apesar dessa multiplicidade e de não se tratar de focar as proposições como um bloco monolítico é possível encontrarmos pontos compartilhados por muitas práticas participativas no que se refere aos seus principais objetivos.

Podemos indicar que as poéticas em arte pública participativa têm como característica comum envolver em diferentes graus o público com objetivo de diminuir a distância entre propositores (artistas) e espectadores. Fazendo um breve percurso histórico, nota-se que no início dos anos 30 a interação com o espectador já aparece na arte cinética. Com referenciais freqüentemente em uma linha fenomenológica vinculada aos estudos de Merleau-Ponty¹ no que tange à percepção das obras, o espectador é convidado a manipular objetos, deslocar-se, vivenciar ambientes. A partir das primeiras experimentações cinéticas de Giula Kosice,

Moholy-Nagy e Arden Quinⁱⁱ ou da manipulação dos *Bichos* de Lygia Clark, a interação amplia-se buscando a participação de um modo mais relacional, mediante o envolvimento do espectador como uma totalidade. Tal intenção é encontrada nos *Penetráveis* e *Ambientes* de Jesús Soto e Hélio Oiticica a partir dos anos 60, nos happenings do Fluxus, na escultura social de Joseph Beuys e perdura nas poéticas contemporâneasⁱⁱⁱ.

As modificações na concepção da participação do público na obra de arte, levando-o a tornar-se um partícipe ativo, a ponto de, em muitas poéticas da atualidade não ser mais possível identificar quem é o autor dos trabalhos propostos, ocorrem vinculadas a mudanças conceituais referentes ao tema. Em 1958, Umberto Eco desenvolve o conceito do que vai chamar de *Obra Aberta*^{iv}, a partir das teorias da informação e da semiótica. Segundo Eco, a abertura é condição fundamental de toda obra, por apresentar uma gama interminável, mas não infinita, de interpretações possíveis, posto que as várias possibilidades combinatórias estariam de antemão previstas pela estrutura mesma da obra. Conforme Eco, ao leitor/espectador lhe seria outorgado assim o papel ativo de reinventar a obra a partir de sua interpretação. Ao longo do tempo, tal concepção é radicalizada por não se referir somente ao fato de possibilitar diferentes interpretações e sim, a uma abertura à participação durante todo o processo criativo, desde o planejamento até a realização da obra. Há inúmeros graus nessa abertura, dependendo da amplitude de participação destinada ao público. No caso das esculturas articuladas de Kosice, dos *Bichos* de Clark, dos *Penetráveis* e *Ambientes* propostos por Soto e por Oiticica, o artista determina uma estrutura primeira que define em grande parte o tipo de participação esperada: em alguns casos a manipulação da obra gera novas estruturas, em outros ocorrem experiências sensoriais mediante o deslocamento e fruição pelo participante em ambientes de cor, som, cintilação. Já em algumas poéticas apresentadas pelo Fluxus, especialmente com Beuys estaríamos mais próximos às concepções propostas pelo pensador russo Mikhaíl Bakhtín (1875-1975), que fez importantes contribuições na área da lingüística^v. Para Bakhtín, as obras seriam inacabadas, inconclusas por principio, estando em construção permanente através de processos dialógicos, polissêmicos e polifônicos. As obras se completariam e se diferenciariam nas relações humanas em sociedade, sendo negociadas e passando por alterações mediadas pelo diálogo. Segundo Bakhtín, o

pensamento e a linguagem pressupõem uma construção participativa, social, resultado da relação entre os sujeitos; ou seja, junto à individualidade de quem fala, falaria também o coletivo que compõe historicamente essa individualidade. Tal pressuposição propiciaria uma multiplicidade de vozes, às vezes em contraponto, gerando a polifonia.

Etimologicamente, polifonia vem do grego, *polufonia*, significando *muita voz*.^{vi} Na polifonia são muitas vozes singulares que compõe uma obra coletiva, um conjunto. A obra de arte pública participativa seria polifônica por implicar vínculos e negociações entre vários indivíduos, pois em tais processos, as relações, além de estabelecer-se entre sujeito-objeto, sujeito-espaco, passam a dar-se também entre sujeito-sujeito. Como ocorre na polifonia, as vozes soam em contraponto, às vezes em dissonância, posto que alguns processos se mostrem feitos de contradição, conflitos, incompatibilidades, fricções. Tais situações indicam a presença da alteridade que é uma das bases das ações participativas; é no contato entre os sujeitos que são revelados os limites e diferenças existentes. O encontro com a alteridade é que vai compor o tecido complexo de experiências que não estão desenhadas com antecedência, posto que se definem no contato mesmo com o outro.

Participar assinala o léxico, indica tomar parte. Uma arte pública participativa, portanto, sugeriria uma arte da negociação com o outro, com o objetivo de diminuir a distancia entre criador (ou produtor, como propõe Walter Benjamin^{vii}) e espectador. A questão da recepção em alguns casos é diluída a tal ponto que muitas vezes temos relações de co-autoria, não sendo possível distinguirmos espectadores de produtores. Mary Jane Jacob aponta que a co-autoria deixa de lado a noção modernista do artista como um gênio romântico solitário (modelo corroborado por Clement Grinberg) fazendo com que a arte volte as suas origens de processo comunal.^{viii}

No que se refere à mudança de paradigma do artista como gênio solitário para alguém preocupado com questões relacionais, o teórico Hal Foster aponta o que denominou de uma “mudança etnográfica” na teoria e prática artísticas dos anos 90.^{ix} Para o autor, o artista, já a partir dos anos 60, além de interessar-se por situações a ser examinadas, estudadas, registradas, narradas, passaria a atuar como um observador-participante, que vai a campo e se imiscui nas realidades e

problemáticas enfocadas. Muitos artistas se envolveriam diretamente no social, não mais tendo questões fenomenológicas e estéticas como prioritárias. Seria esse o início do panorama do artista voltado a uma atuação social implicada. No livro *O retorno do real*^x, de 1976, Foster aponta que o interesse pelo social e a nova relação com o real se manifesta de um modo distinto ao que desenvolvem os primeiros realistas do século XIX. Propostas artísticas a partir dos anos 60 tais como ações, intervenções, performances que saem do atelier ou das salas de exposição para o espaço público e envolvem o cidadão, fazem parte das novas estratégias com que os artistas investem em relação a problemáticas sociais. Para essas poéticas participativas, seria o deslocamento em direção a uma produção de relações mais importante que a produção de objetos a ser contemplados ou consumidos.

O direcionamento a uma implicação social na arte pública participativa ocorre mediante diversos modos de ação. Uma de suas vertentes objetiva **gerar espaços de visibilidade** (de fala e de imagem) especialmente para indivíduos ou grupos que se encontram a margem da sociedade. São exemplos os trabalhos de Antony Abad com os ciganos na Espanha^{xi}, de Kristoff Wodiczko com os imigrantes e de Maurício Dias e Walter Riedweg com os garotos de programa de Barcelona^{xii}. Esses artistas buscam abrir espaço para que diferentes grupos falem a respeito de si mesmos e de seu contexto. Tal produção de discursos freqüentemente tem a potência de modificar concepções estereotipadas frente a determinados assuntos ao mobilizar uma diversidade de signos que problematizam a própria história dos sujeitos que a fazem, ativando novos imaginários e concepções relativas às situações abordadas. Além das narrativas gerarem outros referentes com os quais os indivíduos e coletivos podem identificar-se, muitas delas constituem arquivos que abrem a possibilidade para que a história se faça mediante uma palavra plural e não provenha de uma via de mão única.

É também a aproximação em direção a implicações sociais que faz com que muitas das práticas artísticas participativas **influam em políticas públicas**, mudando algumas relações de poder ou consensuais existentes. São poéticas que tratam o participante como um sujeito político com possibilidade de participação ativa no social. Exemplo é uma proposta do já citado artista Antoni Abad que, em 2006, realizou um projeto em Barcelona, no qual forneceu telefones celulares dotados de GPS para que cadeirantes registrassem os obstáculos encontrados em seus trajetos

cotidianos pela cidade^{xiii}. A partir disso, foi desenhado um mapa que revelou uma Barcelona inacessível para os cadeirantes e criada uma rede (conectada via Internet) de cidadãos mais atentos a seus direitos em habitar dignamente a cidade. Em uma proposta como a de Abad, fica claro que não se privilegia a arte como geradora de objetos novos, mas como ativadora de novas relações onde antes havia pouco ou nenhum contato ou linha de diálogo entre as pessoas que passam a se conhecer a partir do projeto. O artista intervém assim no social modificando situações relacionadas a um contexto bem específico. Tal prática artística, ainda que herdeira dos movimentos que buscam mudar relações de poder se distancia das práticas utópicas da modernidade por não se apresentar como panfletária nem programática.

Interromper o cotidiano é outra intenção de algumas poéticas da arte pública participativa. Busca-se interromper o que parece natural por conta do hábito para que o cotidiano seja visto como uma produção cultural, determinada historicamente. Tais práticas têm conexão com propostas dos anos 60, como a ação do grupo G.R.A.V. em, por exemplo, *Une Journee dans le rue*^{xiv}, e de algumas práticas propostas pelos situacionistas^{xv}. Muitas destas ações buscaram sensibilizar para a arte mesma, outras, para o entorno ou para relações automatizadas que revelamos em determinadas situações. Parte-se da pressuposição de que se está tratando com um espectador distraído - para retomar aqui um termo caro a Walter Benjamin^{xvi} - que necessita ser chamado a um estado de atenção. Na contemporaneidade, o *estado de distração* apontado por Benjamin na modernidade estaria intensificado, devido ao excesso de informação disponibilizada diariamente, que requer grande velocidade para sua apreensão.

A partir do exposto, notamos que muitos dos enfoques dados pelas poéticas participativas se direcionam, de uma participação mecanizada a uma participação de sujeitos mais conscientes e responsáveis por seus atos em determinadas cenas sociais. Percebe-se que a participação pode dar-se a vários níveis, desde uma atividade mecanizada, até práticas que apresentam um caráter de resistência ao sistema no qual se inserem. As poéticas participativas articulariam assim processos alternativos a modelos sociais oferecidos, aperfeiçoando-os no intento de viver melhor em sociedade.

ⁱ Ver: Merleau-Ponty. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994 e *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas: Ed. Papirus, 1990.

ⁱⁱ Ver: Kosice, Gyula. *Arte Madi*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1982. Moholy-Nagy, Laszlo. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947 e Goodman, Shelly. *Carmelo Arden Quin: when art jumped out of its cage*. The Madi Museum and Gallery. Dallas: Tx, 2005.

ⁱⁱⁱ Ver: <http://www.jr-soto.com> e Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986; <http://www.fluxus.org> e <http://www.social-sculpture.org> e Alain, Borer. *The Essential Joseph Beuys*. London: Thames & Hudson, 1996.

^{iv} O tema foi tratado em uma conferência denominada *O problema da obra aberta*, em 1962 e aprofundado no livro, ed. italiana *Opera Aperta*. Tradução para o português: Eco, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

^v Ver: Mikhail Bakhtin. *Problemas da Poética de Dostoiévsky*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

^{vi} Bakhtin, Op.cit. p.23.

^{vii} Benjamim, Walter. “O Autor como Produtor”. Em: *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ed. Ática, 1991.

^{viii} Jacob, Mary Jane. “Mapping the Terrain: New Genre Public Art”. Em: *Art in America*, June, 1995.

^{ix} Foster, Hal. *The Return of the Real*. Londres: MIT Press, 1996.

^x Idem.

^{xi} Antoni Abad também trabalhou na Cidade do México e São Paulo com dispositivos similares ao utilizado no projeto com os ciganos na Espanha. Para mais informações ver: <http://www.zexe.net>

^{xii} Ver: “Xenology: Immigrant Instruments,” Em: “Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews”. Cambridge: MIT Press, 1999 e *Xenology and identity in critical public art: Krzysztof Wodiczko's immigrant instruments*. Em: *Parachute: Contemporary Art Magazine*, Outubro, 1, 1997 e Walter Riedweg e Maurício Dias. Em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,2580577,00.html>

^{xiii} Ver: <http://www.megafone.net/BARCELONA/barcelona>.

^{xiv} Groupe Recherche de Arts Visuel. *Une journée dans la rue* tratou-se de uma série de ações públicas realizadas em 19 de abril de 1966, nas ruas de Paris, destinadas ao cidadão comum. Ver: “Paris, mayo 1966”, catálogo *Le Parc*. CAV. Buenos Aires: Instituto Di Tella, 1967.

^{xv} Ver: *Internationale Situationniste*, número 4, 17 de mayo de 1960, publicado em *Debate Libertario 2 – Serie Acción Directa*. Campo Abierto Ediciones, 1977.

^{xvi} Benjamin, Walter. “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”. Em: *Os Pensadores*. Vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1995.

Referências

BISHOP, Claire. *Participation*. Londres: Whitechapel/ MIT Press, 2006.

WODICZKO, Krzysztof. *Strategies of Public Address: Which Media, Which Public?* in: “Discussion in Contemporary Culture”. Seattle: Bay Press, n.1, 1987.

ROLNIK, Suely. *Alteridade a céu aberto: O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg*. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2003.
<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/alteridadewalter.pdf>

Cláudia Zanatta

Artista plástica; realiza doutorado em Arte Público, na Universidade Politécnica de Valencia, Espanha. É professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Participa do grupo de Pesquisa *Perdidos no Espaço*: <http://www6.ufrgs.br/escultura/>