

27/05/13

Seminário Reconfigurações do Público Arte Pedagogia e Participação

TEM ALGUÉM, ALGO AÍ? O PÚBLICO, OS PÚBLICOS, UM PÚBLICO

Cayo Honorato

Qual é o papel dos museus de arte na esfera pública? Qual é o papel dos públicos nos museus de arte? Qual é o papel dos públicos na esfera pública, por meio dos museus de arte?

Estas não são questões para um único artigo. Antes disso, nem mesmo seus termos são entidades generalizáveis. No entanto, elas terão sustentado este texto, ou sua busca a médio prazo, a partir da seguinte percepção: Embora se façam em nome dos públicos, de um modo geral, os educativos – ou aquilo que a arte-educação e a museologia muitas vezes chamam de mediação cultural ou educação em museus e exposições – têm desaparecido com os públicos. Isso significa que as concepções de público sustentadas por essas instâncias, invariavelmente limitadas a totalidades presumidas (da população ao público em geral) ou empirias mensuráveis (dos públicos específicos ao público-alvo), não têm sido capazes de compreender as complexidades dessa noção, que por sua vez tem sofrido um processo radical de decomposição, quem sabe, de reconfiguração¹.

Muitos problemas se apresentam, em face daquilo que Canclini (2007) chamou de "convergência digital": não só a fusão dos meios, mas, ao mesmo tempo, entre diferentes produtores de conteúdos, capazes de uma produção cada vez mais customizada, cada vez mais *just-in-time*; o que pretere tanto a noção de "massas homogêneas", quanto de "indivíduos soberanos" (neste caso, capazes de uma relação única e singular com a arte). Em todo caso, sejam os conglomerados da "indústria cultural", sejam as instituições mais ou menos "autônomas" (dentre elas os museus) – na medida em que seguem funcionando com as premissas do *broadcast*, da difusão cultural ou da distribuição para todos do que é produzido por poucos – vêm sendo pressionados a enfrentar, de maneira cada vez mais inadiável, a problemática da democracia cultural.

Outra vez, muitas são as questões que se apresentam a partir dessa problemática. Também elas assombram este texto, mesmo que ele não tenha sido capaz nem se encarregado de respondê-las: De que modo as diferenças (culturais e sociais) participam do coletivo, sem que somente advogando em causa própria; sem que tampouco escamoteando os antagonismos? Como dar visibilidade às diferenças, sem que isso termine na mera desagregação social, em cada um com seu quinhão, na sua identidade "bem definida"; sem que tampouco isso termine reduzido a um consenso? Como construir um coletivo, uma

comunidade política, dissensual, agonística – que a esta altura teria de ser transgênica (transgênero), transétnica e transsexual, não no sentido de que todos teriam de ser transsexuais, mas no sentido de não fazer dessas e outras diferenças uma demarcação da desigualdade; no sentido de haver superado uma hierarquização entre as diferenças? Como construir uma comunidade que não reduza as diferenças entre suas partes, que tampouco reduza a diferenciação de si mesmo, enquanto um direito de todos?

Feitas a convite do II Seminário Internacional "Reconfigurações do Público: Arte, Pedagogia e Participação", realizado pelo MAM do Rio de Janeiro, em novembro de 2012, as três peças de texto a seguir esperam contribuir com tal discussão, no entanto, de maneira muito mais pontual. Afinal, se todas aquelas questões configuram seu contexto, não são necessariamente seu objeto. A primeira peça se dedica a modalizar algumas concepções de público, a partir de uma referência recorrente para muitos educativos, para a mediação: o conhecido texto *O ato criador* de Marcel Duchamp. A segunda trata de evidenciar o complicado de se declarar simplesmente uma importância do público, a partir de uma referência que, embora talvez menos conhecida, terá sido fundamental a uma possível genealogia da mediação, da educação em museus no Brasil: um artigo do crítico belga Léon Degand, às vésperas da fundação do MAM de São Paulo. A terceira retoma parte das questões levantadas até aqui, através da discussão de um dos casos apresentados no Seminário: o experimento Open Field do Walker Art Center, um museu de arte na cidade de Minneapolis.

Por ora, não me pareceu possível identificar se Duchamp e Degand, nas correspondências que trocaram nessa mesma época, terão feito ideia das continuidades e descontinuidades entre seus argumentos, em algum momento muito semelhantes, do mesmo modo que bastante diversos. Em todo caso, avançar uma democracia cultural não me parece possível sem uma compreensão daquelas complexidades, das diferentes concepções de público, em suas dimensões históricas e culturais. Em parte, é o que uma discussão desses textos e desse experimento nos terá fornecido.

* * *

Dentre as inúmeras referências que se entrecruzam no território da mediação cultural (ao menos no que está situado entre as artes e a educação), uma parece receber atenção especial dos mediadores: o conhecido texto de Marcel Duchamp, apresentado pelo artista em abril de 1957, na convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, intitulado *O ato criador*. Mas não porque Duchamp, em um primeiro tópico do texto, defende certa consciência do artista sobre seu processo criativo – em oposição à ideia de que tal processo teria como fundamento a genialidade ou a pura intuição. E sim porque, ao mesmo

tempo, reconhece que sua consciência de tal processo é necessariamente incompleta, que o artista é incapaz de expressar completamente suas intenções.

Para Duchamp, há sempre algo de intencionado que não foi realizado, e sempre algo no realizado que não foi intencionado. Assim, entre esses dois momentos (intenção e realização, pensamento e obra, subjetividade e objetividade, etc.), abre-se um intervalo, uma quebra de ligação, ao mesmo tempo em que a possibilidade de *uma articulação mais complexa* entre momentos absolutamente distantes (porque jamais irreduzíveis um ao outro); o que Duchamp denomina "coeficiente artístico". Isso postula que a obra de arte seja considerada em seu estado bruto, diferentemente de uma simples realização (porque justamente *hi-ato*), devendo por isso ser refinada pelo público, a quem nesse mesmo processo caberia julgar sua relevância estética e social. Com isso, Duchamp põe em xeque valores como originalidade e autoria, desferindo um ataque semelhante ao que efetuará com seus *readymade's*. E conclui:

[...] o ato criador não é consumado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato da obra com o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desse modo, acrescenta sua contribuição ao ato criador.

Neste ponto, o recurso à referência pode ser esclarecido. De algum modo, não é mais possível desprezar o público. E de fato, mesmo essas "qualidades intrínsecas", na chamada arte contemporânea ou pós-moderna, cada vez menos se dissociam das suas disposições externas, das suas relações com um mundo exterior. Então, mais do que isso, uma vez que o "refinamento" da obra não significa, absolutamente, encontrar no realizado o que foi intencionado pelo artista, o público pode agora ser considerado parte do ato criador. E de fato, o que se destitui é o próprio essencialismo daquelas "qualidades intrínsecas", na medida em que no *hi-ato*² criador estão desde sempre atravessadas por suas exterioridades, tanto pelo inconsciente do artista, quanto pela materialidade já significada do mundo.

Tudo isso, sem dúvida, fornece argumentos importantes aos mediadores, enquanto defensores do público. Muitos, de fato, gostariam de afirmar que não existe arte sem o público, que a mediação é por isso necessária. Mas isso deveria lhes solicitar outras responsabilidades, também outra responsividade. Para que o raciocínio de Duchamp se mantenha, deve-se exigir que tal "refinamento" também se faça ato criador, semelhante ao do artista, de maneira igualmente incompleta; mas sem que isso redunde na fácil afirmação de que "todos são artistas". Além disso, seria preciso enfrentar que outras instâncias (a curadoria, a crítica, o mercado, os patrocinadores etc.) têm decidido sobre as

virtudes da arte, através de considerações completamente divorciadas do público, e não só do artista.

Mas o que é o público neste caso? Na verdade, a palavra traduz *spectator* (aquele que assiste a um espetáculo, evento, exposição etc.), que no original aparece em todas as suas ocorrências. Mas se poderia dizer que aí, por metonímia, o "público" é também a história da arte ou a posteridade. Logo, aquele refinamento – isto é, o trabalho de se especificar a cada vez, de maneira criadora, os valores estéticos e sociais da arte – não só diz respeito a uma crítica genética da intenção à realização, mas à sua própria indexação em uma rede complexa de múltiplas obras e interpretações, mais ou menos distantes no espaço e no tempo, que se entrecruzam e se referenciam, quando não se ignoram; uma rede, portanto, de circulação e discussão dessas referências, que também por metonímia se poderia denominar *público*, em sentido discursivo.

Há portanto um público feito de espectadores e outro, como se poderia dizer, feito daquelas interpretações e de suas repetições, durações, implicações, modificações etc. Ambos coexistem no texto de Duchamp. Por isso, não se poderia pressupor que o texto simplesmente defende uma "visibilidade cultural" para quaisquer interpretações pessoais dos espectadores; com o que muitos educadores parecem satisfeitos. Inclusive porque, segundo o mesmo raciocínio, essa visibilidade não só depende da aceitação dessas interpretações, mas principalmente de serem referidas e sobretudo discutidas por outros que não seus próprios "autores", até mesmo por outros que não só os mediadores (especialmente, se tal "visibilidade" só lhes é dada quando espectadores e mediadores estão juntos); enfim, por outros que não só os integrantes de um mesmo organismo. Parafraseando Duchamp, milhões de espectadores produzem interpretações, mas somente algumas milhares (se isso não for muito) serão discutidas publicamente.

Além disso, se o texto exatamente põe em xeque a originalidade e a autoria enquanto valores, por que o tomariam para simplesmente confirmar uma autoria ou qualquer pessoalidade do espectador? Tampouco é uma "autoria compartilhada" o que Duchamp parece propor. Assim, para que seu argumento não seja reduzido a um tipo de demagogia, seria preciso indexar, fazer com que tomem parte, um no outro, aqueles dois sentidos de público: uma empiria de interpretações ou enunciados individuais e uma instância discursiva de enunciação coletiva, aquela rede em permanente reconfiguração.

É nesta indexação de mão dupla que uma visibilidade (ou mesmo relevância) cultural pode ser propriamente avaliada, para além das repercussões midiáticas, para além da oferta de satisfações psicológicas. Por certo, trata-se de uma visibilidade em disputa, da qual os espectadores podem até se furtar, mas não os mediadores; ao menos,

não os mediadores que se fazem críticos, combativos de uma cultura dominante. Em todo caso, preservar os espectadores dessa disputa, em suma, do interesse pelo que não é deles, tem sido a "poética" condescendente de muitos educativos.

Disso se poderia deduzir uma tarefa da mediação cultural: *despersonalizar* artistas e espectadores *no público*, isto é, levá-los a referir, "para contraste e comparação", num caso, suas criações individuais, no outro, suas interpretações pessoais, ao entramado real (material e imaginário) das mediações entre aquelas instâncias (a empírica e a discursiva); um entramado complexo que certamente não define uma só narrativa, nem uma só tradição, no sentido de uma "ordem ideal" (ainda que se trate de uma tessitura perpassada por narrativas hegemônicas), mas que configura, para cada época e contexto, um arcabouço comum, um mundo compartilhado, a própria visibilidade da disputa; que denota tanto um público, quanto certo sentido histórico.

Decerto isso implica "grandes dificuldades e responsabilidades". Mas não bastasse a dificuldade em si dessa tarefa, a própria noção de que haveria um referente comum, uma "esfera pública" na qual se pudesse atuar, não pode ser presumida. Por um lado, caem as máscaras do culturalmente homogêneo, do "comum" para poucos³. Por outro – uma espécie de "efeito colateral" –, desaparecem os lugares de encontro entre o diverso, comprometendo a própria percepção da heterogeneidade.

Parafraseando T. S. Elliot – em seu texto *Tradição e talento individual* (1920), o único citado por Duchamp n'*O ato criador* –, uma tradição não pode ser herdada e conquistá-la (o que às vezes significa erguê-la) requer grande esforço, um engajamento na história. Isso não quer, absolutamente, amputar as interpretações pessoais, tampouco exigir-lhes aderência ao que já está dado; ao contrário, quer situá-las em relação àquilo que as excede, ainda que para verificar as descontinuidades entre uma coisa e outra; o que também seria um meio de verificar suas incidências políticas.

Todavia, agora não apenas segundo Elliot, a maneira de conquistar uma tradição passa por lhe introduzir interpretações realmente novas, capazes de modificá-la "inteiramente", e tanto melhor se no passo em que elas próprias se modificam, reajustando com isso a relevância dos componentes dessa tradição, às vezes reabilitando interpretações esquecidas, produzindo contramemórias. É nesse sentido que uma experiência estética não poderia ser confundida com uma simples satisfação psicológica. Também é nesse sentido que mesmo a iconoclastia de Duchamp poderia ser vista como propriamente *tradicional*.

* * *

Quase 10 anos antes, um argumento semelhante ao de Duchamp já tinha sido oferecido ao público brasileiro. Em um artigo publicado no dia 29 de agosto de 1948, no Diário de São Paulo, intitulado *A importância do público*⁴, o crítico belga (radicado em Paris) Léon Degand, organizador da exposição inaugural do MAM de São Paulo, questiona a desatenção que historicamente se reservou ao público, uma vez sendo componente essencial do fenômeno artístico, e que se verifica na escassez de estudos "completos e profundos" sobre "os diversos estados da opinião pública" a respeito das obras e concepções artísticas. Para Degand, o que em geral se menciona, de forma superficial, é a "incompreensão de um público [...] em relação às inovações artísticas". Enfim, sua argumentação:

Desta forma fica claro, [sic] que à ação do artista criador através de sua obra corresponde uma ação muito evidente por parte do público. Como fenômeno, a obra não é apenas aquilo que o artista pretendeu que ela fosse, consciente ou inconscientemente. É também, [sic] tudo aquilo que cada um de nós, em obediência aos modismos espirituais da época e do [sic] estado de humor pessoal, diminui, acrescenta ou modifica.

Decorridos mais de 60 anos, o diagnóstico de Degand, quanto à desconsideração do público, permanece vigente. Segundo Isaura Botelho (2011, p. 08), os públicos são ainda "[...] o elo menos estudado da cadeia criação/produção, circulação/difusão, fruição/consumo". Mas o que sustenta seu argumento é muito diferente do que propõe o coeficiente artístico. Enquanto Duchamp introduz no cerne do ato criador uma fissura pela qual o invadem tanto o público, quanto o mundo exterior, Degand mantém a criação e a fruição como dois mundos paralelos e, em certa medida, indiferentes um ao outro. Ele preconiza, de um lado, que o público descubra "o mais exatamente possível" os sentimentos que presidem a criação (isto é, os sentimentos do artista) e, do outro, que o público reaja de algum modo, "da maneira a mais viva", ainda que "sua reação não seja conforme as intenções iniciais do autor [isto é, do artista]". Para então concluir que o importante é "a colaboração de um público".

Contudo, nesta "colaboração", não há ponto de contato entre os sentimentos do artista (que no texto existem apesar do público) e, por exemplo, o "humor pessoal dos não-criadores". Logo, ela não considera (muito menos aporta ferramentas para a compreensão de) nenhuma relação entre criação e consumo. Degand não propõe nenhum tipo de articulação entre o "temperamento individual" do público, ou ainda, entre suas "reações contraditórias", e a tarefa consequente de se compreender o "pensamento artístico através [...] dos não-criadores". Todavia, não se pode confiar que esses dois pólos um dia se encontrarão. Nessa confiança não há nenhum público, no sentido

daquela rede de remissões; nenhuma confiança prática na auto-organização desse público⁵. E sem essa rede, a defesa do público enquanto mera empiria ou totalidade presumida é simplesmente retórica.

Mais do que efetivamente considerar o público ou suas diferentes reações (seja de um mesmo indivíduo, seja em épocas diversas), como se sabe, o relativismo postulado por Degand em sua defesa prepara a transmissão de uma mensagem específica: os desígnios da arte abstrata. Por sua vez, a caracterização dessa "nova atitude" pelo crítico, no texto de apresentação da exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo* (que inaugura o MAM paulistano em 08 de março de 1949), não escapa a certas ambiguidades. Embora afirme que "não se poderia concluir [...] pela superioridade ou inferioridade da plástica abstrata em relação à plástica figurativa", ou ainda, que "o crítico de arte não é profeta", Degand parece perspectivar a história de modo evolucionista, reservando à arte abstrata o lugar de um ponto culminante, de "ala mais avançada da plástica de espírito moderno", de "consciência [sic] da autonomia da [...] arte"; o que o arco histórico traçado pelo título da mostra e do texto não deixa de reforçar.

Em outro texto, inédito e sem data, disponível para consulta no Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo, intitulado *Estarão divorciados a arte e o público?*⁶, Degand contesta a acusação de que os artistas modernos teriam se separado do público em geral, por conta de seu individualismo ou desprezo em relação ao povo e à realidade. Para ele, na verdade, a arte e o público jamais foram "casados" – o que do seu ponto de vista já parece neutralizar aquela acusação –, uma vez que não se poderia afirmar, a respeito de qualquer época, que o público alguma vez tenha compreendido as razões estéticas da arte. Neste ponto, além de evasivo, seu argumento parece simplesmente transferir o problema da arte para o público. Se, antes, Degand havia reconhecido a importância do público para a compreensão do pensamento artístico, desta vez, ele entende que o público apenas se interessou pela arte em virtude de não compreendê-la:

[...] graças à revolução artística que se iniciou durante as primeiras décadas do século XIX [...], percebeu-se, enfim, que o público só se interessava pelas artes plásticas em virtude de um mal entendido – o de confundir artes plásticas com a encenografia [a representação de personagens e objetos identificáveis, em quadros "vivos" ou cenas dramáticas] – e que a parte especificamente plástica destas artes [o jogo das formas e cores] lhe escapava geralmente.

Portanto, o que importa a Degand não é o interesse do público, que desta vez ele julga equivocado. Sem dúvida, tampouco lhe interessariam as rejeições do público⁷. A propósito, é possível que só lhe interessasse a legitimidade cultural que o público, na parte que lhe cabe, pudesse

conferir à arte abstrata. Assim, do seu ponto de vista, naquele mesmo manuscrito, para que o público fosse de fato importante, aquele mal entendido deveria ser corrigido; eis o momento em que se convoca uma educação:

Existe um meio apenas para acabar com êste mal entendido: ensinar ao público, desde a mais tenra infância, na escola, nas academias de Belas Artes, em toda parte, que em toda obra de arte pertencente às artes plásticas (pintura, gravura, escultura etc.), o importante, em primeiro lugar e essencialmente, é a plástica.

Também é preciso considerar que, segundo Serge Guilbaut (2011), por trás da inocência de se organizar uma exposição de arte abstrata no Brasil, "agigantava-se um mundo inteiro de intrigas de guerra fria, armações políticas e ações encobertas". Daí o interesse do MoMA, em sua cruzada missionária pela democracia capitalista, na divulgação da arte moderna por meio de um "museu educacional". Por sua vez, cresciam no país os anseios modernizadores de uma classe empreendedora, pelo desenvolvimento de uma cultura progressista e liberal. Nas palavras de Nelson Rockefeller, tratava-se de uma "*free enterprise painting*", que havia se tornado, conforme Guilbaut, "um símbolo de criatividade individual, de uma entidade única moderna e distinta, livre das preocupações diárias, a expressão de um mundo moderno, urbano e racional".

Assim, para que a importância da plástica fosse reconhecida, a arte abstrata deveria acarretar outra sensibilidade, que no entanto nada tem de espontânea. Educar aqui assume o significado de convencer, reativando em muitos sentidos mecanismos conhecidos de dominação. É preciso então perguntar: Em que medida essa não tem sido a "filosofia" dos discursos de democratização cultural e congêneres (inclusão cultural, democratização do acesso), que não enfrentam a problemática real da democracia cultural? Em carta a Cicillo Matarazzo, Degand pôde enfim ser mais claro, defendendo uma atuação pública às iniciativas privadas:

O público não entende nada de arte moderna. Ele deve ser educado mesmo sem ter essa intenção [na tradução de Vera d'Horta (1995, p. 22), "ainda que à sua revelia"]. No presente estado de coisas, são os disparadores, ou seja, indivíduos privados audaciosos, que devem educá-los. Sendo assim, seu papel [o de Matarazzo] está bem definido⁸.

* * *

Neste momento nos deparamos com um raciocínio temerário: Enquanto houver "educação", no sentido da necessidade de instrução, simplificação, difusão etc, logo, num sentido em que não seria possível o

"livre intercâmbio de opiniões entre iguais" que caracteriza a noção clássica de esfera pública, tampouco poderia haver "contra-esfera pública", desta vez, no sentido de um levante auto-organizado, da configuração de uma força política específica, capaz de justamente denunciar simulações de igualdade e liberdade.

Em 1957, por sua vez, Hannah Arendt (2007, p. 226) escreve sobre a crise da educação, particularmente nos Estados Unidos, sublinhando uma contradição fundamental dessa tarefa, em sua relação com a política: "[...] preparar uma nova geração para um mundo novo só pode significar o desejo de arrancar das mãos dos recém-chegados sua própria oportunidade face ao novo". Obviamente, isso não significa que a educação seja responsável pelo declínio da esfera pública, mas que sua necessidade pode confirmar tal declínio, no mesmo passo em que pretende superá-lo. Daí o paradoxo constitutivo da mediação, entre formar o público e, ao mesmo tempo, favorecer sua auto-organização.

Retomando as questões de abertura deste texto, um caso mais recente a que se poderia aludir: desde 2010, o *Open Field* é um experimento ou festival que, durante o caloroso verão de Minneapolis, por iniciativa do departamento de Educação e Programas Comunitários do Walker Art Center, transforma o gramado junto ao museu (uma área de 16 mil m²) em um espaço cultural para uso público, para "o intercâmbio criativo, social e intelectual", com o propósito de justamente "pensar as práticas do museu como práticas públicas". O experimento consiste em convidar o público local e artistas a proporem atividades diversas nesse *commons* (palavra que em inglês pode mais imediatamente denominar o espaço do gramado, mas que neste caso se refere aos "recursos que compartilhamos e pelos quais somos coletivamente responsáveis"); tudo isso, em paralelo aos programas oferecidos pela própria instituição, em caráter seminal ou investigativo, e não formativo – para os quais se cunhou o lema: *seed it and then cede it*.

As atividades realizadas, como se poderia imaginar, são de fato as mais variadas, tal como sugerem ou registram as *webpages* do evento: oficinas para fazer animais com balões, lições sobre a arte de chicotear (*bullwhip-cracking*), workshops que ofereciam conselhos financeiros acompanhados de massagem, performances ilustrando a vida secreta dos plânctons, reuniões entre praticantes de "crochê urbano" (*yarn bombing*), encontros entre violinistas aprendizes de todas as idades, conversas sobre o papel do intelectual público etc., deslegitimando as fronteiras entre o que é ou não considerado culturalmente relevante. Exemplarmente, em uma dessas atividades, mais de 10 mil pessoas se reuniram para assistir, projetados um após o outro em uma grande tela, vídeos de gatos da Internet; um experimento que, segundo sua própria convocatória, "testa os contornos sociais de uma comunidade digital [...], no momento em que nos reunimos num espaço físico, em tempo real, para curtir um dos fenômenos mais populares da Internet".

Segundo sua introdução nessas *webpages*, o *Open Field* é uma oportunidade para "marcar sua presença", "socializar com amigos", "fazer sua própria diversão", "engajar sua curiosidade e desenvolver sua criatividade", "compartilhar talentos, habilidades e paixões"; algo que busca combinar "relaxamento e imaginação", "recreação e investigação" – algo em todo caso muito distante do "debate racional" característico da primeira esfera pública. Segundo Sarah Schultz (2012), agora também curadora de Práticas Públicas da instituição – uma significativa mudança de nomenclatura –, "o campo [o *Open Field*] não funcionou como um árbitro, mas sim como um catalisador, que de maneira generativa e generosa apoiou e tornou possível uma ampla variedade de atividades criativas."

Há nisso, declaradamente, a intenção de minimizar, na realização dessas atividades, qualquer mediação por parte da instituição, como se dando lugar a uma "linguagem da multidão". Mas qual será o papel do museu, uma vez situado no cruzamento de tantas atividades? Nada disso parece favorecer uma contra-esfera pública; o que talvez se pudesse verificar numa espécie de déficit de referência dessas atividades entre si, e dessas atividades (externas) à programação (interna) do museu – apesar da menção de que, por meio da pesquisa de avaliação do projeto (Matteson & Kloecker, 2012), o museu pôde se conectar a uma rede de muitos outros "*cultural commons*" em curso na cidade. Para Schultz, "os princípios norteadores do campo e do museu não concorrem entre si, eles são *complementares* – ainda que fundamentalmente diferentes, criando um espaço discurso provocativo, onde podemos discutir questões sobre valor cultural e representação". (grifo meu)

Por certo, o experimento levanta muitas questões interessantes. Mas onde foram parar essas discussões? Como as práticas institucionais foram de fato desafiadas? Quais terão sido suas contribuições, diante da problemática da democracia cultural? Como ele terá concebido seus públicos? De que modo a complementaridade e a provocação subsistem na mesma frase? Assim, enquanto uma espécie de plataforma irrestritamente inclusiva, que "respeita e valida igualmente todas as formas de expressão social e criativa", o *Open Field* parece desconsiderar *a priori* qualquer conteúdo eventualmente oposicional dessas manifestações; a não ser que se possa percebê-lo localmente, algo para nós fora de alcance. É nesse sentido que a declarada igualdade das manifestações terminaria por indiferenciá-las, transferindo a visibilidade de seu conjunto para a plataforma em si do projeto.

Haveria portanto diferentes maneiras de se desdobrar o paradoxo da mediação: relativizando, como parece a intenção do *Open Field*, todos os projetos que ele teria para o público; ou negociando com o público projetos que, seletivamente, deveriam ser objeto de esforços coletivos, para além do desejo mais ou menos abstrato de se "criar juntos algo

significativo". Por exemplo, de que modo a "economia da dádiva" – que inspira o projeto a ponto de fazê-lo proibir trocas monetárias – poderia crivar o próprio estatuto desse espaço, desse *commons*, enquanto "aberto a todos", mas que no entanto, conforme Schultz (2012), é de fato uma propriedade privada?

Eis uma atividade que gostaria de propor para o próximo verão: Em uma jornada coletiva e multidisciplinar, reunir o que fosse necessário, em termos de argumentos e disposições, à reivindicação de que esse espaço seja oficialmente doado à comunidade de Minneapolis. Afinal, *who owns the field?*

Referências:

- ARENDETT, Hannah. A crise na Educação. [1957] In: _____. Entre o passado e o futuro; tradução de Mauro W. Barbosa. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 221-247.
- BOTELHO, Isaura. Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais. In: Revista Observatório, n. 12. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- CANCLINI, Néstor García. Lectores, espectadores e internautas. Barcelona: Gedisa, 2007.
- DEGAND, Léon. A importância do público [1948]. In: BANDEIRA, João (org.). Arte concreta paulista: documentos. São Paulo: Cosac & Naify, CEUMA/USP, 2002, p. 23.
- _____. Do Figurativismo ao Abstracionismo. In: Catálogo Do Figurativismo ao Abstracionismo. São Paulo: MAM, 1949, pp. 27-48.
- _____. Estarão divorciados a arte e o público? In: Pasta Léon Degand. São Paulo: AHWS/ FBSP, s.d. [texto datilografado]
- DUCHAMP, Marcel. The creative act [1957]. [online] Disponível em: <<http://www.brainpickings.org/index.php/2012/08/23/the-creative-act-marcel-duchamp-1957/>>, acesso em 08/02/2013.
- _____. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. A nova arte. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, pp. 71-74.
- EAGLETON, Terry. A função da crítica; tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELLIOT, T. S. Tradição e talento individual [1920]. In: _____. Ensaio; tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, pp. 37-48.
- ESTADÃO. O abacaxi da cultura. Entrevista de Hermano Vianna a Ivan Marsiglia. 11 de fevereiro de 2013. [online] Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,o-abacaxi-da-cultura,995433,0.htm>>, acesso em: 11/02/13.
- GATEAU, Jean-Charles. Éluard, Picasso et la peinture. Genève: Droz, 1983.
- GUILBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. In: Revista Ars, ano 8, n. 18. São Paulo: ECA/ USP, 2011, pp. 148-173.
- HEINICH, Nathalie. A arte contemporânea exposta às rejeições: contribuição a uma sociologia dos valores. In: Revista Observatório, n. 12. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, pp. 77-92.
- _____. L'art contemporain exposé aux rejets. Paris: Hachette Littératures, 2012.
- HORTA, Vera d'. MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: DBA, 1995.
- MATTESON, Shanai & KLOECKER, Colin. Commons Census: Surveying the Field. [2012, online] Disponível em: <<http://www.walkerart.org/magazine/2012/commons-census-surveying-field>>, acesso em 03/04/13.
- RIVERA, Tania. Gesto analítico, ato criador. Duchamp com Lacan. In: Revista Pulsional, ano XVIII, n. 184, dezembro de 2005, pp. 65-73.
- SCHULTZ, Sarah. My Common Education: Lessons from Open Field. [2012, online] Disponível em: <<http://blogs.walkerart.org/ecp/2012/08/27/my-common-education-lessons-from-open-field/>>, acesso em 03/04/13.
- WALKER ART CENTER. Open Field. [online] Disponível em: <<http://www.walkerart.org/openfield/>>, acesso em 03/04/13.
- WARNER, Michael. Publics and counterpublics. Brooklyn, NY: Zone Books, 2005.
- _____. Públicos y contrapúblicos; traducción de Miguel Martín-Lage. Barcelona: MACBA, 2008.

¹ Escrevo neste momento em São Paulo, às vésperas de dois eventos quase simultâneos, que certamente dariam muito a pensar sobre esses dois processos: a SP Arte e o Festival do Baixo Centro, que de um modo ou de outro desafiam os museus de arte, entre outras instituições culturais, ou o papel social que ainda pudessem desempenhar.

² Para Tania Rivera (2005, pp. 67 e 70.), "O ato criador mostra-se então hi-ato: descontinuidade entre intenção e ação do artista que se reproduz, em ato, no 'olhador' da obra. [...] o ato de Duchamp reinstala e suscita o hi-ato, possibilitando um gesto que subverte o sujeito e o re-produz lábil, sujeito a uma mobilidade poética, sujeito-gesto."

³ Para Terry Eagleton (1991, pp. 26-27), em sua história "drasticamente seletiva" da instituição crítica a partir do século XVIII na Inglaterra, há principalmente dois fatores responsáveis pela gradual desintegração da esfera pública clássica: um de ordem econômica, a partir do qual, na medida em que os produtos culturais são cada vez mais determinados pelas forças de mercado, "não é mais possível presumir que o 'gosto' ou o 'refinamento' sejam frutos do diálogo civilizado e do debate racional"; e outro de ordem política, a partir do qual se evidencia que a "nação" ou a "sociedade como um todo" são na verdade idênticas à classe dominante, de modo que "somente os que detêm o direito de falar com racionalidade, ou seja, apenas os homens que têm propriedades, são, efetivamente, membros da sociedade".

⁴ Trata-se de uma espécie de resumo da primeira conferência de Léon Degand no Brasil, proferida semanas antes, na então Biblioteca Municipal (atual Biblioteca Mário de Andrade), no dia 09 de agosto de 1948. O texto, que merece ser lido na sua integridade, encontra-se disponível na plataforma Google Books, bastando buscá-lo pelo título e nome do autor.

⁵ Para Michael Warner (2005, pp. 67ss.), um público só pode ser um público, em um sentido que não poderia ser substituído por população, audiência, grupo etc., quando ele se auto-organiza, por certo, enquanto destinatário de um texto, em sentido amplo. Dessa auto-organização depende o próprio sentido de se pertencer a um público. É nesse sentido que o público "agendado" só poderia ser um público, em sentido fraco.

⁶ Ao que parece, a pergunta lhe vinha de antes. Em março de 1946, o periódico Les Lettres Française, um jornal cultural comunista, do qual Degand era um colaborador, havia feito uma enquete sobre "a arte e o público", publicando a seguinte resposta de Paul Eluard, também colaborador do periódico; uma resposta muito semelhante aos argumentos de Degand: "Para o grande público, o que importa é o assunto, o tema. Mas os artistas não se dedicam senão à arte, enquanto o público só se ocupa do assunto. Um divórcio então se produz, que se agrava desde os impressionistas (...). Entretanto, desde o instante em que se liberou de todo o constrangimento realista, desde o instante em que passou a usar as formas como quer, o artista deveria ter dado ao público o desejo de também se liberar. Mas o público não quer se liberar. Como na política, ele quer receber tudo mastigado. O divórcio não tem a ver com o artista, mas com a multidão e sua má educação (...). Que os críticos e professores eduquem as massas." (Paul Eluard apud Jean-Charles Gateau. Eluard, Picasso et la peinture, p. 269, tradução minha.) [extraído por Jean-Charles Gateau da revista Les Lettres Françaises, n. 100, de 22 de março de 1946.]

⁷ Cf. Nathalie Heinich. A arte contemporânea exposta às rejeições, 2011.

⁸ Carta de Degand a Cicillo Matarazzo, Paris, 9 de julho de 1947; disponível para consulta, segundo Guilbaut, no Arquivo Histórico da Fundação Bial de São Paulo.

Cayo Honorato é doutor em Educação pela USP, mestre em Educação e bacharel em Artes Visuais pela UFG; vem pesquisando as conjunções e disjunções, históricas e culturais, entre arte e educação, particularmente, no que dizem respeito às questões da mediação cultural.



Patrocínio



SECRETARIA DE CULTURA



Apoio



Parceria



Realização

