

Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

# CIUDAD Y ARTES VISUALES



Grupo de Investigación  
Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea  
Universidad Complutense de Madrid

## **CIUDAD Y ARTES VISUALES**

Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

EDITA: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid

COLABORA: Departamento de Historia del Arte y Patrimonio. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid

© De los textos: sus autores

© De la presente edición: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea (UCM)

REVISIÓN DE TEXTOS Y MAQUETACIÓN: Estíbaliz Pérez Asperilla

DISEÑO PORTADA: Beatriz Villapecellin Villanueva

IMPRESIÓN: Discript S.L. Madrid

ISBN: 978-84-617-5583-7

DEPÓSITO LEGAL: M-36810-2016

PRIMERA IMPRESIÓN: Septiembre 2016

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Los Editores no se responsabilizan de la selección y uso de las imágenes incluidas en la presente edición, siendo responsabilidad exclusiva de los respectivos autores.

Este volumen colectivo se vincula a los resultados del proyecto *Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios artísticos* (Ref. HAR2012-38899-C02-02). Plan Nacional de I+D+i. Ministerio de Economía y Competitividad.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	
Miguel Ángel Chaves Martín .....	7
FENÓMENOS DE DIFUSIÓN Y ASIMILACIÓN DEL ESGRAFIADO EN LA ARQUITECTURA MEDIEVAL, MODERNA Y CONTEMPORÁNEA	
Rafael Ruiz Alonso .....	11
DEL STREET ART AL MURAL URBANO: DIEZ AÑOS DE POLINIZA EN LA UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA	
Juan Bautista Peiró, Juan Antonio Canales Hidalgo .....	35
A ARTE PÚBLICA E AS SUAS ESPECIFICIDADES	
José Guilherme Abreu .....	43
MADRID EN RUINAS: ABRIL 1939. UN INFORME SOBRE LAS ESCUELAS DE ARTES Y OFICIOS	
Ignacio Asenjo Fernández .....	57
LA CIUDAD CONSUMIDA. ESCENOGRAFÍAS PARA LA (SOBRE)ESTETIZACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO CONTEMPORÁNEO	
Mónica Aubán Borrell, Felipe Corvalán Tapia .....	67
LA EVOLUCIÓN DE LA IMAGEN DE BOULOGNE-BILLANCOURT. EL PASO DE LA VILLA PRODUCTO DE LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL A LA CIUDAD EN CLAVE POSTMETROPOLITANA	
Pilar Aumente Rivas .....	77
LA CIENCIA EN EL MONUMENTO CONMEMORATIVO EN ANDALUCÍA	
José Ramón Barros Caneda.....	89
LA CIUDAD COMO LABORATORIO ARTÍSTICO PARA LA ESCULTURA PÚBLICA Y SU CONSERVACIÓN	
María del Carmen Bellido Márquez .....	99
GLOBALIZACIÓN Y CIUDAD GENÉRICA: DISCURSOS FOTOGRÁFICOS DEL PAISAJE ANTRÓPICO ACTUAL	
María Antonia Blanco Arroyo .....	107

PAUL DAMAZ, LE CORBUSIER Y EL ARTE EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA Juan Calatrava .....	117
CIUDADES GLOBALES: ESCENARIOS HEGEMÓNICOS DEL MERCADO DEL ARTE Y SUS TENDENCIAS, 2000-2015 Everardo Camacho Iñiguez .....	129
ICONOGRAFÍA MADRILEÑA DE LOS 50S. CÉSAR LUCAS, FOTOGRAFÍAS DE UNA CIUDAD EN TRANSICIÓN Mónica Carabias Álvaro, Francisco José García-Ramos .....	141
REFERENTES HISTÓRICOS EN LA ESCULTURA PÚBLICA Francisco Abelardo Cardells Martí, Noelia Gil Sabio .....	151
“ROTONDISMO”: DE LUGAR DE OPORTUNIDAD A BANALIZACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO. UNA CRÍTICA A TRAVÉS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA Román Corbato .....	161
UN CATALIZADOR EN LA RELACIÓN ARTES PLÁSTICAS – CIUDAD: VIAJE HACIA LA BIENAL CIUDAD DE OVIEDO (1976 – 2000) DESDE UNA PERSPECTIVA SOCIOCULTURAL M <sup>a</sup> del Mar Díaz González, Ana González Fernández .....	171
EL AGUJERO DE LA AUSENCIA O LA MEMORIA EN EL ARTE PÚBLICO DE HOY Dolores Fernández Martínez .....	181
STREET POETRY: PROPUESTAS ARTÍSTICAS POST-SITUACIONISTAS Eva Figueras Ferrer, Pilar Rosado Rodrigo .....	191
ENTRE LA MEGALÓPOLIS Y LA INSTITUCIÓN: CONFIGURACIONES DEL ARTE EXTRAMUROS EN BRASIL CONTEMPORÁNEO Sylvia Furegatti .....	201
FONDO Y FIGURA. NUEVOS RITUALES TURÍSTICOS CON ESCULTURAS DE FONDO Silvia García González .....	211
ESPACIOS URBANOS INTERVENIDOS: STREET ART, ILUSIONES ÓPTICAS Y SU RELACIÓN CON EL HABITANTE Margarita González Vázquez, Marcos Casero Martín .....	219

LOS LUGARES DEL HUMOR, MADRID 1907 – 1936 José Luis Guijarro Alonso .....	227
LA FOTOGRAFÍA AÉREA Y SUS IMPLICACIONES. IMÁGENES DE BRASILIA Y BOGOTÁ DURANTE LA DÉCADA DE 1960 Lena Imperio Hamburger, María Catalina Venegas Rabá .....	237
ARMAS DE LIBERACIÓN MASIVA: ARTE, CIUDAD Y EDUCACIÓN Tanex G. López Olivares .....	251
BERLINER TRATO, ROMANANZO & MADRILEÑO TRIP. ENTORNOS URBANOS EN LA FOTOGRAFÍA DE MIGUEL ÁNGEL TORNERO Juan Agustín Mancebo Roca .....	259
BUSCANDO LA MIRADA OLVIDADA: ALCALÁ DE HENARES Jose Julio Martín Sevilla .....	267
UNA INTERVENCIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO DESDE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE VIGO Juan Carlos Meana, Román Corbato .....	275
EL MAUSOLEO DE LOS CARVALHO MONTEIRO DE LUIGI MANINI EN EL CEMITÉRIO DOS PRAZERES DE LISBOA Iván Moure Pazos .....	283
EL TRASFONDO POLÍTICO DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN LAS CIUDADES: EL PARADIGMÁTICO CASO DEL ESCULTOR SANTIAGO Olga Pérez Arroyo .....	291
THE ICELANDIC LOVE CORPORATION: FEMINISMO, ARTE Y ACCIÓN Estíbaliz Pérez Asperilla .....	303
ESCULTURAS SONORAS Y PAISAJE URBANO Magda Polo Pujadas .....	311

EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y ENTORNOS URBANOS	
Ricard Ramon Camps .....	321
FICCIONES DE SEXO-GÉNERO, ASEOS PÚBLICOS Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	
Alfonso del Río Almagro, Oihana Cordero Rodríguez .....	329
ARTE, ENFERMEDADES Y OCULTACIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO	
Alfonso del Río Almagro, Marta Rico Cuesta .....	339
LA COHESIÓN SOCIAL A TRAVÉS DEL ARTE: MURALES A GRAN ESCALA EN VITORIA-GASTEIZ	
María Tabuenca Bengoa, Laura González Díez .....	347
DE LA CONCEPCIÓN TRANSGRESORA DEL GRAFFITI A SU LEGITIMACIÓN INSTITUCIONAL EN LA CIUDAD ACTUAL. UN ANÁLISIS DESDE EL ARTE Y LA ANTROPOLOGÍA	
Teresa Vicente Rabanaque .....	357
LA CASA DE LOS ARTISTAS: NÚCLEO DEL DESARROLLO DE LA ACTIVIDAD PLÁSTICA, INSPIRADA EN LA TRADICIÓN Y CULTURA DE LA CIUDAD DE SEVILLA (1892-1980)	
M <sup>a</sup> Dolores Zambrana Vega, Juan Francisco Cárceles Pascual .....	367

# A ARTE PÚBLICA E AS SUAS ESPECIFICIDADES

JOSÉ GUILHERME ABREU

Universidade Católica Portuguesa. Centro Regional do Porto

## 1. PROBLEMÁTICA DA DELIMITAÇÃO DO CONCEITO

Definir o conceito de Arte Pública é uma tarefa ingrata, como é aliás toda a definição. No entanto, fazê-lo é para mim uma questão central cuja resolução é determinante, para viabilizar a Arte Pública como um domínio específico da produção artística e um objeto de estudo particular, no campo fenoménico das Artes Plásticas.

Delimitar o conceito de Arte Pública, ou pelo menos tentar fazê-lo, representa um esforço da maior importância, porque sem enumerar um conjunto de aspetos que particularizem a Arte Pública como domínio específico das Artes Plásticas, fica comprometida a sua razão de ser, e é posta em causa a sua possibilidade, em plena autonomia.

Aliás, para que a Arte Pública se possa compreender como um segmento específico da produção artística e do estudo especializado, importa não somente enumerar uma série de características diferenciadoras, como não se dispensa também que se apure se essas características são efetivamente suas, ou se as mesmas lhe são atribuídas por empréstimo.

Finalmente, depois de confirmadas as condições anteriores, torna-se inevitável opor à Arte Pública um segmento de produção e de estudo que se apresente como o seu par antagonista no campo fenoménico das artes, e que se revele capaz de formar com ela uma espécie de par partícula-antipartícula, como ocorre na física nuclear.

Sintetizando, para que se possa estabelecer cabalmente o conceito de Arte Pública, parece-me necessário resolver, cumulativamente, os seguintes problemas:

- a) Apurar os traços que definem a Arte Pública.
- b) Atestar a autonomia identitária da Arte Pública.
- c) Estabelecer o género artístico oposto à Arte Pública.

Resolver estes problemas, não é uma tarefa fácil, e talvez por isso as definições correntes de Arte Pública não se ocupam destes passos.

Por exemplo, a definição utilizada pela UNESCO, apresenta a Arte Pública assim:

*L'Art Public fait référence à des œuvres d'art originales utilisant tout support artistique, pour un emplacement*

temporaire ou permanent, dans un environnement extérieur ou intérieur. Accessible à tous, il cherche à enrichir la communauté en apportant une signification particulière au domaine public (UNESCO, 19 de 20 mayo de 2011).

Por sua vez Antoni Remesar define Arte Pública assim:

Quando falo de Arte Pública utilizo o conceito de uma forma muito genérica, entendendo-o como o conjunto de ‘artefactos’ de características eminentemente estéticas que mobilam o espaço público. A Arte Pública seria um interface desenhado e estetizado, entre o domínio privado e a territorialidade do espaço coletivo, a película que outorga sentido e significado ao território coletivo. Esta aceção do conceito pressupõe apresentar a Arte Pública como um ‘agente de coprodução’ do sentido do lugar e não exclusivamente como uma manifestação ‘artística’ localizada no espaço público. Como coprodutor na criação do sentido de lugar, a Arte Pública seria um dos elementos chave para a colocação em marcha dos processos sociais de apropriação do espaço, através da sua capacidade simbolizadora e geradora de ‘identidade’. Assim, quando falo de Arte Pública refiro-me a coisas tão díspares como o desenho do espaço público, a paisagem, a escultura, as performances, etc (Remesar, 2000: 67).

Comparando as duas definições (que afinal não são muito distintas) pode no entanto notar-se que apesar de ambas tentarem ser genéricas e inclusivas, há dois pontos de vista claramente distintos entre elas. A primeira constrói o conceito a partir do ponto de vista da comunidade, a segunda a partir do ponto de vista do espaço público, do seu desenho e da sua apropriação.

Por sua vez, Javier Maderuelo é cético quanto à possibilidade de uma definição de Arte Pública, como explica:

A arte pública é um fenómeno complexo e impreciso que se estendeu de tal maneira nos últimos 30 anos que abarca uma vasta quantidade de tipos artísticos diferentes que o termo “arte público” ameaça não significar

nada. Por isso, antes de qualquer estudo creio que é necessário estabelecer uma taxonomia que deslinde os limites do fenómeno (Maderuelo, 2000: 240).

Se passarmos à bibliografia anglo-saxónica, as diferenças teóricas crescem muito mais e os pontos de vista multiplicam-se, como se percebe na definição de Malcolm Miles:

The term ‘public art’ generally describes Works commissioned for sites of open public access; the term ‘site-specific’ is also used, both for art made for installation in a given site, and art which is the design of the site itself (Miles, 1997: 5).

Mais adiante, Malcolm Miles acrescenta:

Public art might, since definitions are mutable and cumulative, be taken to include the work of artists undertaking residencies in industrial or social settings, and the community arts programmes which began in the late 1960’s, or community wall paintings which, in the service of black power, women’s rights or movements for national liberation from Central America to the north of Ireland were concerned to make visible the voice of groups who then lacked access to broadcast television; such movements are now seen as roots of what Lacy has termed ‘new genre public art’ (Miles, 1997: 8).

Poderíamos continuar a enumerar mais definições, mas para os nossos intuitos basta registar que no mundo da teoria e da prática anglo-saxónica, além de “*new genre public art*” (Suzanne Lacy), fala-se também de “*art in the public interest*” (Arlene Raven), “*art within reach*” (Peter Townsend), “*percent for art*” (Arts Council), etc.

Todas estas expressões e práticas têm como consequência a fragmentação do bloco antes unitário e coerente da Arte Pública, no tempo da estatuária e da monumentalidade.

Mais do que um campo expandido, cujo contexto em Rosalind Krauss se limita à escultura, a condição atual da

Arte Pública é a de uma deflagração explosiva. Se como Javier Maderuelo afirma, durante o modernismo, a escultura implantada no espaço público raptou a arquitetura, na pós-modernidade pode talvez dizer-se que a Arte Pública raptou a escultura, e que à expansão do campo das linguagens escultóricas sucedeu a proliferação das estratégias de intervenção dos artistas que elegeram o espaço público e/ou a esfera pública como horizontes de atuação.

Numa palavra, depois da escultura contemporânea ter raptado a arquitetura, assiste-se presentemente ao rapto da escultura contemporânea pela Arte Pública.

É por isso que algumas das melhores criações da arte contemporânea se concebem e se apresentam atualmente como obras de Arte Pública, como o *Axe Majeur*, 1980-2010, de Dani Karavan; *Vietnam Veterans Memorial*, 1981-1982, de Maya Lin; *Umd hir habt doch gesiegt*, 1988, de Hans Haacke; *Angel of the North*, 1998, de Antony Gormley; *Mesa de Piquenique*, 2000, de Siah Armajani; *Imagine Peace*, 2007, de Yoko Ono; *Stolpersteine*, 1992-2015, de Gunter Demnig; *Reflecting Absence*, 2006-2011, de Michael Arad e Peter Walker, que são obras-mestras da arte contemporânea e ao mesmo tempo são criações paradigmáticas de Arte Pública.

O que há de mais marcante nestas obras é, por certo, o que melhor define a especificidade da Arte Pública, e se hoje é difícil encontrar um traço ou denominador comum capaz de unificar, pela implantação, pela forma, pela escala, pela mensagem ou pela permanência o que há de comum entre elas, é no entanto certo que todos esses aspetos contribuem para ajudar a distinguir, parcialmente, o que é a Arte Pública.

Daí que para definir Arte Pública, em vez de um enunciado conceptual eu prefiro “utilizar como critério diferenciador uma série de conceções e de metodologias que possuem um corpus coerente, e que denotam um modus

operandi comum, definindo, em vez de um conceito, um complexo conceptual” (Abreu, 2013: 19).

Esse *complexo conceptual* apresenta-se como uma *estrutura* formada por quatro esteios:

- a) Ideário: a arte pública visa fazer chegar a arte a todos os cidadãos para ajudar a melhorar a sua vida coletiva e a sua evolução cultural.
- b) Impacto: a arte pública implica uma postura cívica do artista e provoca um comportamento social do público (apropriação ou rejeição).
- c) Inclusividade: a arte pública adequa-se a múltiplos destinatários, técnicas de produção, meios expressivos, linguagens plásticas e formas de expressão, em coabitação pluridimensional.
- d) Regime: a arte pública resulta de um regime de produção alojerada distinto da restante produção (Abreu, 2013: 20).

Este complexo conceptual (ou feixe de vetores de diferenciação) permite resolver um problema sensível da teoria da Arte Pública, que é o de distinguir a noção de obra de arte pública, da noção de obra de arte no espaço público.

Para que um fenómeno possa dizer-se público, não basta considerar-se o horizonte topológico de manifestação, pois o que verdadeiramente lhe confere o carácter público não é um atributo espacial ou topológico, mas antes um princípio programático, como ocorre sempre que o propósito é de prestar um “*serviço público*”.

Para elucidar a natureza da Arte Pública, considero fundamental introduzir esta precisão semântica, pois o próprio da Arte Pública, e que por isso integra todas as definições, compreende uma constelação de intervenções que visam aprimorar a vida em comum, e que, no fim, se concebem como uma espécie *sui generis* de “*serviço*”

*público*” orientado por um princípio programático, como defende Lorraine Cox, do *Public Art Forum*:

An alternative definition provided by the Public Art Forum (the national association for public art) suggests that public art is not actually an art form, but a principle. It’s a principle of improving the changing environment through the arts, utilising the arts to assist those involved in increasing quality in the environment (Parr, 2006: 124).

Encarada como princípio organizador, qualitativo e progressivo, o que define e distingue a arte pública resulta mais da natureza das funções que por ela são exercidas, do que das determinações induzidas pela circunscrição ou afetação espacial.

Neste sentido, aprez-me designar por *ideário da arte pública* o princípio ético-estético que visa promover a melhoria relacional, emocional, cultural e espiritual, no plano da convivência dos cidadãos, i.e. no âmbito da *esfera pública*. Um ideário coletivo de partilha e de confronto dos valores éticos e estéticos que são cultivados por uma coletividade, cujo meio de expressão e de síntese seria precisamente a Arte Pública.

Encarada como “*serviço público*” a Arte Pública logra autonomizar-se não somente da determinação topológica, como também do regime jurídico de propriedade que demarca o horizonte de exposição das formas ou das intervenções artísticas.

No limite, pode suceder que “*entidades privadas*” proponham prestar esse “*serviço público*”, se por condição contratual, por exemplo, por concurso público, o resultado for o de executar programas artísticos que visem a melhoria qualitativa do ambiente coletivo, à semelhança do que sucede com as “*parcerias público-privadas*”, que se ocupam da reabilitação urbana.

Importa retirar destes factos as devidas ilações, e extrapolar a sua lógica para o domínio da produção artística, atualizando e problematizando a definição e a delimitação do público e do privado que caracterizam a pós-modernidade, em vez de escamotear a questão.

Sintetizando, no meu ponto de vista, o que confere a qualidade pública à Arte é o seu fundamento programático: a circunstância de a Arte se constituir, no fim, como um “*serviço público*” que lhe consigna a missão de contribuir para a melhoria qualitativa do ambiente natural e do nível cultural da sociedade, estimulando o desenvolvimento sociocultural, e possibilitando a experiência coletiva da convivialidade ética e da fruição estética.

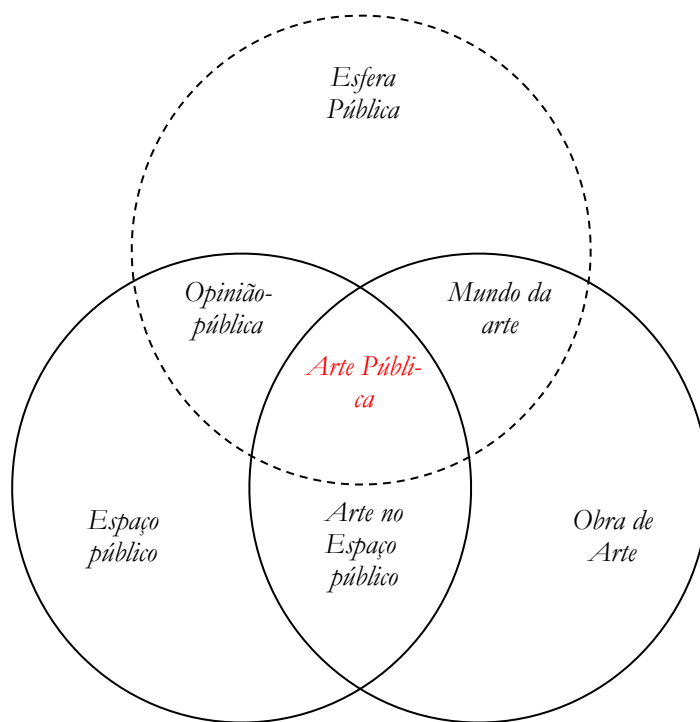


Fig. 1 – Modelo de Arte Pública Integral. Fuente: (Abreu, 2013: 22)

Os traços que permitem delimitar a dimensão programática da Arte Pública dentro da esfera do Mundo da Arte revelar-se-iam através do seu ideário: um ideário que ao mesmo tempo lhe outorga a sua autonomia, visto este não depender de outra coisa senão de si mesmo para estabelecer objetivos e modelos, ou para experimentar metodologias e meios.

Em vez de relacionar a Arte Pública com o *espaço público*, prefiro integrar a Arte Pública no seio da *esfera pública*, e apresentá-la como uma instância desta, na medida em que, para se realizar como programa e para cumprir o seu ideário, a arte não se torna pública se se limitar a mostrar-se, como ocorre no sistema expositivo (que se concebe finalmente dentro da lógica do mercado), pois contrariamente à lógica expositiva a Arte Pública mais do que apenas observada, apreciada e comercializada, pressupõe ser usada, fruída e apropriada.

Aliás, como já referi em outro lugar (Abreu, 2010: 17-29), a história mostra-nos que, na sua génese, o movimento a favor da Arte Pública desencadeado no final do século XIX na Europa e nos Estados Unidos, formou-se e afirmou-se, justamente, a partir de um ideário estético-pedagógico de caráter democrático, visando ao mesmo tempo o embelezamento citadino e a instrução pública, pela promoção dos valores histórico-artísticos e pelo respeito por uma cultura ético-participativa da arte, formulando-se, então, o conceito de Arte Pública, como se segue:

Arte pública, quer dizer, o sublime do útil na vida pública, era antigamente uma regra de civilização que não se transgredia senão sob pena de declínio moral, enquanto presentemente é uma exceção, e a vulgaridade do útil na vida pública se tornou geral! (AA. VV., 1898: 18).

Distinguindo-se por uma série de aspetos que a particularizam, e detendo um ideário que a autonomiza, a Arte Pública apresenta-se como um domínio específico da produção e do pensamento artísticos, constitui-se como

um ramo separado das artes plásticas, e desenvolve-se no interior de uma Área Disciplinar.

Consideramos assim, que ao entendimento da Arte Pública como um complexo conceptual, no plano do seu estudo teórico, deverá corresponder o entendimento da Arte Pública como uma Área Disciplinar, no plano da sua organização prática.

## 2. A ARTE PÚBLICA COMO ÁREA DISCIPLINAR

Por área disciplinar da Arte Pública, poderá entender-se uma constelação de disciplinas artísticas, de técnicas de produção e de linguagens plásticas, agregadas por objetivos e por fundamentos comuns.

Um caso que poderá entender-se como uma área disciplinar com características bem distintas e diferenciadas, é por exemplo o conjunto de produções e de manifestações artísticas que integram o campo fenoménico da Arte Sacra: um segmento das artes plásticas e aplicadas que reúne disciplinas, técnicas e suportes muito diferentes, mas unificados pela especificidade do conteúdo semântico (narrativo e simbólico), pela singularidade dos seus usos (votivos e rituais) e pela dimensão transcendente da mensagem religiosa (sagrada e mística) que detêm e oferecem as distintas obras.

Mas o caso da Arte Sacra não é um exemplo isolado. Como veremos mais adiante, pode-se falar de área disciplinar também em outros segmentos particulares de produção artística.

Sintetizando a minha hipótese, a Arte Pública define-se, por um lado, a partir de um complexo conceptual que delimita e particulariza as especificidades e inerências que a identificam, e estrutura-se, por outro, como uma área disciplinar multiforme e multidimensional, agregada por um ideário que lhe confere um programa de ação, aspe-

tos esses que lhe outorgam autoridade e legitimidade para reivindicar um estatuto de autonomia, e constituir-se como um campo fenoménico independente, com relevância e pertinência no território das artes plásticas.

Se se puder admitir como válida a minha argumentação, estão reunidos os requisitos fundamentais para que a Arte Pública possa deduzir qual o seu par antagonista no campo das artes plásticas: o único requisito em falta para finalizar a teoria da sua especificidade.

Logicamente, o par antagonista da Arte Pública deverá conceber-se e apresentar-se, de acordo com as características inversas às da Arte Pública, repercutindo um complexo conceptual e um princípio orientador de sentido oposto, mas paralelo, similar ao formado pelo par partícula-antipartícula da física quântica, como já havíamos sugerido.

Na minha opinião a área disciplinar que apresenta um mais claro paralelismo com a Arte Pública, são as Artes Decorativas, mas esse paralelismo é de sinal contrário.

Paralelismo, porque tal como a Arte Pública as Artes Decorativas estruturam-se como uma Área Disciplinar, integrando uma multiplicidade de suportes, materiais, técnicas de produção e linguagens plásticas que se aglutinam numa gramática coerente e num programa estético específico. De sinal contrário, porque inversamente à Arte Pública as Artes Decorativas não denotam um estatuto de autonomia, nem manifestam um princípio orientador –um ideário– que pugne pela melhoria qualitativa do meio ambiente e do homem.

Apesar de constituir um campo fenoménico específico no mundo das artes plásticas, as artes decorativas não

gozam de um estatuto de autonomia, já que ornamentar subentende, por um lado, adequar-se ao que pretende ser decorado ou ornamentado, e por outro limitar essa adequação ao propósito de melhorar a aparência estética do conjunto, o que limita a autonomia dos programas artísticos que são meramente decorativos.

Mas os antagonismos não são apenas estes. Enquanto na Arte Pública a ênfase é colocada no prestar um serviço de carácter público, nas Artes Decorativas o seu âmbito é deslocado para a esfera privada, não sendo fortuito o facto de que as coleções de artes decorativas quase sempre são privadas, ou começam por sê-lo, pois se é verdade que a Arte Pública tem a maior parte das vezes uma função decorativa, essa decoração é de interesse público e destina-se à melhoria estética do meio urbano ou social. Com as artes decorativas ocorre o contrário, porque estão, ou estiveram, quase sempre ao serviço do interesse privado.

Por estas razões, creio que pode dizer-se que a Arte Pública e as Artes Decorativas se constituem como áreas disciplinares opostas.

Antes de concluir a clarificação de conceitos, importa analisar o que no fim constitui o cerne da problemática, e que não mereceu ainda discussão: o conceito de público.

Admito que seja controverso, não ter iniciado o estudo por aqui. Não obstante, não posso deixar de observar que um dos maiores equívocos que têm bloqueado a elucidação da problemática, ocorre justamente por se pensar o conceito de *domínio público*<sup>1</sup> como se fosse uma categoria fixa e irreduzível, coisa que não corresponde à realidade.

---

<sup>1</sup> Tradução da expressão “*public realm*”, usada por Hannah Arendt, por vezes em paralelo, com a expressão “*public sphere*”. Para evitar confundir a primeira com a noção habermasiana de “*public sphere*”, prefiro traduzir “*public realm*” –que literalmente significa “*reino público*”– por “*domínio público*”, pois me parece que sendo a expressão que mais abarca, é a que melhor se demarca ao mesmo tempo da noção concreta (espaço público/public space) e da noção abstrata (esfera pública/public sphere).

Como já demonstrou Hannah Arendt, o entendimento do que é o domínio público e o modo como ele se conjuga com o domínio privado, são basicamente formulações históricas cuja definição e delimitação variam segundo a cronologia, como explica:

A tensão medieval entre a treva da vida diária e o grandioso esplendor de tudo o que era sagrado, com a concomitante elevação do secular para o plano religioso, corresponde em muitos aspectos à ascensão do privado ao plano público da antiguidade. (...) Só com alguma dificuldade é possível equacionar o público com o religioso, mas a esfera secular sob o feudalismo era, de facto, no seu conjunto aquilo que a esfera pública havia sido na Antiguidade. A sua principal característica foi a absorção de todas as actividades para a esfera do lar (onde a importância dessas actividades era apenas privada) e, conseqüentemente, a própria existência de uma esfera pública (Arendt, 1958: 48).

Na minha conferência ao *Congreso Internacional Arte Pública Hoy* (Abreu, 2013: 13-16), pude desenvolver um pouco mais estes aspetos, pelo que me abstenho de o fazer aqui.

O fundamental é perceber que o domínio público não é nem uma categoria fixa, nem uma entidade irreduzível, pois não se circunscreve a uma camada única, visto compreender também uma dimensão abstrata, que inscreve no interior do conceito uma dualidade que o complica, e que dá origem à formação de equívocos na teoria da Arte Pública.

Considero pois que domínio público não é um campo fenoménico unidimensional, e que o mesmo é passível de decomposição estrutural e funcional.

Estruturalmente, a categoria *domínio público* decompõe-se, por um lado pela noção de *espaço público*, quando é encarada a partir da sua faceta concreta e topológica, centrada nos aspetos físicos ou nos objetos, e por outro

pela *esfera pública*, quando é encarada a partir da sua faceta abstrata e nómada, centrada na dimensional relacional dos cidadãos.

Funcionalmente, o sentido de público também difere, conforme o termo é aplicado. Se a palavra se aplica como um substantivo, ela designa uma totalidade absoluta, por exemplo, o público formado pela totalidade da população –os *cidadãos*– ou uma totalidade relativa, o conjunto daqueles que têm algo em comum, por exemplo os *leitores* de um dado autor –os seus *fans*. Por sua vez, se o termo é aplicado como adjetivo, o mesmo discrimina sempre um segmento de uma totalidade, por exemplo, as empresas públicas, que se distinguem assim da totalidade formada por todas as empresas. Finalmente, se o termo é usado como verbo –*publicar*– já o sentido se desloca da acção de integrar ou de discriminar expressas pelo substantivo e pelo adjetivo, para a acção de designar uma acção –o ato de *tornar público*– a acção de dirigir-se a, ou interpelar o outro, ou os outros.

### 3. DELIMITAÇÃO CRONOLÓGICA DA ARTE PÚBLICA

Um outro problema particularmente controverso da Arte Pública é o de saber qual foi a sua origem, e quais são as suas delimitações cronológicas.

Se é verdade que a arte se manifestou com a aparição do *Homo Sapiens Sapiens*, creio que não pode situar-se aí a sua origem, já que na idade primordial do Homem se pensa que não existia o que hoje se designa por propriedade privada. Nesse sentido, não existindo propriedade privada, toda a arte seria pública, mas a existência da Arte Pública pressupõe a presença de uma arte não-pública, uma vez que só faz sentido falar de Arte Pública se for para a distinguir dessa outra arte que seria não-pública.

Além disso, o problema da origem da Arte Pública não é apenas o problema do seu aparecimento na história. Não

é somente um problema de cronologia. É também, se não principalmente, um problema de saber como ocorre a sua formação.

Para isso é necessário fazer um excursão pela etimologia, e clarificar a origem da noção, estendendo a indagação ao plano ontológico, a fim de elucidar os seus traços mais determinantes e duradouros.

Começando pela etimologia, público deriva do étimo etrusco *poplicus*, que designa o povo adulto, o que na antiguidade queria dizer os cidadãos, como sucedia em Atenas, cujo direito de cidadania era um atributo obtido pelos homens, depois destes terem cumprido o serviço militar a Arte Pública seria pois a arte para os cidadãos.

Em primeiro lugar, parece-me claro que importa ampliar as delimitações cronológicas dentro das quais a moderna crítica de arte situava a Arte Pública, e que de um modo geral correspondia à segunda metade do século XX.

Essa delimitação começou a ser rejeitada pela bibliografia Ibérica, como, por exemplo, por Félix Duque, que afirmava que “La Catedral és seguramente la más lograda obra de arte público que haya existido nunca, si por tal entendemos una perfecta integración simbólica del espacio político” (Duque, 2001: 31).

Seguramente, a Catedral Gótica promove a integração simbólica da cidade, mas o burgo medieval não pode ser considerado um espaço público, já que é um espaço fechado e quase sempre tutelado por um senhor da nobreza, do clero ou pelo próprio rei, que alienam os seus direitos, contra a imposição de um imposto (ou pacote fiscal) que fica estabelecido na carta comunal ou de foral.

Não creio, portanto, que o recuo medieval faça muito sentido, desde logo porque o que na Catedral Gótica se expressa de forma exemplar, pela arte, não são as tensões entre o público e o privado, que eram absolutamente

marginais e secundárias, como provou Hannah Arendt, mas sim as tensões entre o sagrado e o profano, que tudo absorviam e subjugavam.

Com a mesma linha de raciocínio, não faz também sentido falar de Arte Pública na Antiguidade Pré-clássica, por exemplo em relação às pirâmides egípcias, aos zigurates sumérios ou aos mausoléus persas, uma vez que essa a Arte Monumental se concebia então como meio de invocação ou celebração do divino, raramente como meio de expressar o humano, não existindo espaço intermédio entre o colossal e o ornamental, por onde uma arte de indivíduos vivendo em Comunidade pudesse desenvolver-se.

Por isso, se a um defensor da Arte Pública, como eu sou, é gratificante escutar a afirmação de Tom Finkelpearl que diz que “in the long view, the history of art is the history of public art” (Finkelpearl, 2001: 15), em boa verdade, devo reconhecer que esta asserção induz mais confusão que clareza para ensinar a compreender o que é próprio da Arte Pública.

Por outro lado, deve reconhecer-se que durante a idade clássica e o renascimento, se produziu uma arte dirigida a todos os cidadãos, paga com dinheiros públicos, bem integrada no casco urbano, e com propósitos de exaltação de valores cívicos e coletivos.

Esse foi claramente o caso, no que concerne, por exemplo, ao processo de reconstrução da Acrópole de Atenas, às ordens de Péricles, mas mediante a aprovação e o acompanhamento das instituições do governo democrático de Atenas, como mostra Plutarco, em *Vidas Paralelas*. Além disso, não somente para a construção monumental, mas também para os grandes festivais áticos, como as Grandes Pan-Ateneias ou as Grandes Dionísias, onde a arte servia de mediação efémera no contexto das festividades cívico-religiosas que reuniam todos os habitantes de Atenas, e não apenas os cidadãos.

O mesmo ocorre no mundo romano, principalmente no século de Augusto, com um surto de monumentalidade de grande carga simbólica como o *Ara Pacis*, o primeiro *Panteão*, o *Fórum de Augusto*, tendência que outros imperadores romanos irão continuar, como Trajano ou Marco Aurélio.

No Renascimento, pode-se verificar também a presença de uma política de melhoria e de significação do espaço urbano, de âmbito cívico e humanista, principalmente notória na obra de Filippo Brunelleschi, como, por exemplo, o *Ospedale degli Innocenti* e a *Piazza della Santissima Annunziata* que são os casos mais conseguidos de uma Arte Urbana orientada para o Público, como Brumo Zevi de resto já tinha observado, ao considerá-los o “Prototipo de la medida urbana renacentista” (Zevi, 1960: 68).

Mas será na sequência do Iluminismo que uma Arte pensada para servir todos os cidadãos é concebida, com o propósito de suceder à exuberância retórica do barroco clerical ou monárquico, passo esse que logo seria acelerado pelos ímpetus revolucionários vindos de França, que haveriam de transformar as antigas praças reais, despojando-as dos símbolos do poder, para as converter, desde 1790, em espaços amplos destinados a um teatro cívico anti senhorial, sob a designação de *masquerades*: paradas satíricas durante as quais, como refere Richard Sennett “groups of people dressed up as priests and aristocrats, using stolen clothing, parading around on donkeys and making fun of their previous rulers” (Sennett, 1994: 304).

Depois das “*masquerades*” vieram os grandes festivais de Châteaueux e de Simmoneau. O primeiro organizado por Jacques-Louis David, em 15 de abril de 1792, o o

segundo organizado por Quatremère de Quincy, em 3 de junho do mesmo ano<sup>2</sup>.

Estes festivais foram os primeiros passos que prepararam a gestação de uma Arte Pública estritamente laica e civil que viria a manifestar-se e assumir-se como tal, no final do século XIX, na Europa e nos Estados Unidos<sup>3</sup>.

Com estes factos, pretendo dizer que o ciclo moderno de uma Arte Pública laica e civil começou por se conceber durante o Iluminismo, e veio a manifestar-se e a designar-se como Arte Pública, no final de oitocentos, impulsionado pela industrialização e tendo como palco as Grandes Exposições Universais de Paris (1889) Chicago (1892), Bruxelas (1897), sendo nesta última que foi apresentada uma sala da associação bruxelense “*l’Œuvre de l’art appliqué à la rue et aux objets d’utilité publique*,”



Fig. 2 – Associação *l’Œuvre de l’art appliqué à la rue et aux objets d’utilité publique*. Sala na Exposição Universal de Bruxelas de 1897. Fuente: AA.VV., 1898: 172

<sup>2</sup> Sobre a organização destes festivais ver o meu artículo: Abreu, José Guilherme (2003). *Espaço Público e Escultura Pública. Para um Estudo Transdisciplinar*, In, *Arte e Espaço Público*, @pha.Boletim, nº 1, pp. 86-112. URL: <http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim1/EspacoPublicoEsculturaPublica.pdf>

<sup>3</sup> Sobre a génese deste movimento, ver o meu artigo: ABREU, José Guilherme, *El Arte Público. Sus orígenes y condición actual*, já referenciado.

que constitui o primeiro enunciado de um movimento que terá forte expressão internacional, e donde deriva a definição de uma Arte Pública moderna, como já vimos.

Arte Pública moderna, não tanto no sentido estético do termo, mas mais no sentido de um serviço público de interesse social, como venho dizendo.

Não mais que um ciclo, o movimento a favor da Arte Pública de final de oitocentos, é, na minha opinião, apenas uma ocorrência entre outras que se repetiram ao longo da História, do ideário de fazer chegar a todos os homens, com propósitos de formação cultural e de elevação cívica, mais do que de afirmação ou propaganda do poder político, o gosto e o conhecimento das Artes.

Em síntese, sobre o problema das origens históricas da Arte Pública, creio que se pode falar, ao longo da cronologia, de conjunturas favoráveis ou desfavoráveis ao seu desenvolvimento.

Supostamente, esta não é mais do que uma hipótese que carece de muito estudo e discussão, coisa que não se pode fazer aqui. Seja como for, creio que estaria bem compartilhá-la e colocá-la à discussão, se puder tornar-se interessante fazê-lo.

#### 4. PARTICIPAÇÃO E UTOPIA NA ARTE PÚBLICA

Finalmente, uma derradeira especificidade da Arte Pública é o seu caráter utópico ou mesmo visionário, que tenta trazer para o domínio público uma dimensão de perfeição e de harmonia, sob o primado da crença no progresso contínuo da humanidade, no período da formulação do seu enunciado, em finais de oitocentos.

Particularmente viva e atuante durante o século XIX, a crença positivista no progresso contínuo da humanidade haveria de ser posta em causa pela deflagração da Gran-

de Guerra, que demonstrou quanto horror e sofrimento poderia ser causado pelo mesmo progresso que antes tinha prometido a perfeição e a harmonia sociais.

A monumentalidade escultórica de oitocentos não pode compreender-se fora dessa crença: os homens e os feitos notáveis são precisamente grandes porque ajudaram a aproximar mais e mais esse final auspicioso que é o Estado Positivo, marcado pela formação de uma religião do Homem convertido pela ciência.

Depois da rejeição do totalitarismo, depois da aproximação das superpotências e dos blocos político-militares, depois da cooperação internacional na defesa do meio ambiente, na via de um modelo de crescimento sustentável, parece-me que a dimensão utópica regressa novamente em força, impulsionando um novo ciclo de Arte Pública, empenhado a integrar a Arte nos projetos de regeneração urbana e nos processos de participação cidadã.

Aqui assume importância destacada a obra e o pensamento de dois artistas de referência para Arte Pública: Joseph Beuys (1921-1986) e Siah Armajani (1939-).

O primeiro, pela teorização e prática da noção de escultura social, que não sendo referenciada como Arte Pública, não pode entender-se à margem do seu ideário e da sua utopia, desde logo pela sua dimensão social, como o artista explica:

My objects are to be seen as stimulants for the transformation of the idea of sculpture, or of art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone. /THINKING FORMS – how we mold our thoughts or / SPOKEN FORMS – how we shape our thoughts into words or / SOCIAL SCULPTURE – how we mold and shape the world in which we live: Sculpture as an evolutionary process; everyone an artist. /That is why nature of my

sculpture is not fixed and finished. Processes continue in most of them: chemical reactions, fermentations, color changes, delays, drying up. Everything is in a STATE of CHANGE (Beuys, 1979: 88-89).

A escultura social é uma metáfora do contributo dos cidadãos para a construção de uma sociedade artística. A escultura social seria então a construção participada de uma nova sociedade, como incorporação de uma obra de arte –uma performance– coletiva.

O segundo, pela teorização e prática da Arte Pública, já que o seu Manifesto *Public Sculpture in the Context of American Democracy* é o mais elaborado e coerente enunciado do que pode considerar-se uma teoria da Arte Pública, publicado até hoje.

Composto por vinte e quatro pontos, destacamos só os sete pontos iniciais:

- a) *Public sculpture* is a logical continuation of the modern movement and the enlightenment which was tempered and conditioned by the American Revolution.
- b) *Public sculpture* attempts to de-mystify art.
- c) *Public sculpture* is less about self-expression and the myth of its maker and more about its civic-ness. Public sculpture is not based upon a philosophy which seeks to separate itself from the everydayness of everyday life.
- d) In *public sculpture* the artist offers his/her expertise, therefore the artist as a maker has a place in society. The social and the cultural need to support artistic practice.
- e) *Public sculpture* is a search for a cultural history which calls for structural unity between the object and its social and spatial setting. It should be open, available, useful and common.

f) *Public sculpture* opens up a perspective through which we may comprehend the social construction of art.

g) *Public sculpture* attempts to fill the gap that comes about between art and public to make art public and artists citizens again (Armajani, 1995: 35).

O último ponto é eloquente, no que se refere ao ideário armanjaniano a favor da Arte Pública. O preenchimento da brecha que existe entre a arte e o público é um serviço prestado pelo artista ao público, de que resulta no final um benefício também para o artista, que recupera assim a sua condição de cidadão plenamente integrado na sociedade.

Participação cidadã e utopia social são assim dois aspetos correlativos da teoria da Arte Pública contemporânea.

É que, como explica Malcolm Miles, a noção de Arte Pública transporta agregada a si mesma a ideia de um programa que transcende o plano meramente artístico:

The effectiveness of public art in contributing to sustainable urban environments, (...) retains the idea that imagining possible futures (a project no more restricted to professionals than imagination is restricted to artists) is as much part of a democratic society as informal mixing in public spaces, and that such imaginings may produce an urban regeneration in which the social benefits are primary (Miles, 1997: 2).

Para a Arte Pública, o mais importante é então o benefício social. Para Malcolm Miles, a Arte Pública visa por em marcha programas para construir o que ele designa de *convivial cities*.

É precisamente por se encontrar associada a esse ideário, que me leva a pensar que a Arte Pública pode ser pensada, também, como uma utopia coletiva.

Já Herbert Marcuse o havia dito, muito antes de todos os outros, e é com as suas palavras que finalizo o texto.

This means one of the oldest dreams of all radical theory and practice. It means that the creative imagination, and not only the rationality of the performance principle, would become a productive force applied to the transformation of the social and natural universe. It would mean the emergence of a form of reality which is the work and the medium of the developing sensibility and sensitivity of man.

And now I throw in the terrible concept: it would mean an 'aesthetic' reality - society as a work of art. This is the most Utopian, the most radical possibility of liberation today (Marcuse, 1968: 186).

Creio que esta defesa da utopia constitui também uma importante forma de afirmar e defender o conceito de cidadania e de civilização mundial de que a Globalização carece, numa época em que as sombras da intolerância e do terror pairam negras sobre as nossas vidas.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Premier Congrès International de l'Art Public tenu à Bruxelles du 24 au 29 septembre 1898*. Bruxelles: Académie Royale des Beaux-Arts, [s.d.].
- ABREU, JOSÉ GUILHERME (2003). “Espaço Público e Escultura Pública. Para um Estudo Transdisciplinar” en *Arte e Espaço Público*, @pha.Boletim. Nº 1, pp. 86-112. Disponible en <http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim1/EspacoPublicoeEsculturaPublica.pdf>
- (2010). *El Arte Público. Sus orígenes y condición actual* en AA.VV (2010), *Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte. Arte Público Hoy. Nuevas Vías de Consideración Crítica*. Burgos: AECA/ACYLCA.
- (2013). “Arte Pública. Orígenes e condição histórica” en ABREU, JOSÉ GUILHERME y CASTRO, LAURA (ed.) (2013), *Arte Pública e Envolvimento Comunitário. Atas do Colóquio Internacional*. Porto: Laboratório de Arte Publica, UCP-CITAR-FCT.
- ARENDT, HANNAH (1958). *A Condição Humana*, 2001. Lisboa: Relógio de Água.
- ARMAJANI, SIAH (1995). “Manifiesto Escultura Pública en el contexto de la democracia norteamericana” en AA.VV., *Espacios de lectura*. Barcelona: MACBA.
- BEUYS, JOSEPH (1979). “Theory of Social Sculpture” en THOMPSON, CHRIS (2010), *Felt: Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CORREIA, VICTOR (2013). “Arte Pública. Seu significado e função. Lisboa: Fonte da Palavra.
- COX, LORRAINE (1996). Public Art Forum opening statement to the National Heritage Select Committee” en PARR, CAROL, *Public Art: Its role as a medium for interpretation* en AA. VV. HEMS, ALISON y BLOCKEY MARION (2006), *Heritage Interpretation*. New York: Routledge.
- DUQUE, FÉLIX, (2001). *Arte Público y Espacio Político*. Madrid: Akal.
- FINKELPEARL, TOM (2001). *Dialogues in Public Art*. Cambridge: MIT Press.
- MADERUELO, JAVIER (2000). “Fenomenología del Arte en los Espacios Públicos” en BRANDÃO, PEDRO y REMESAR, ANTONI (coord.) (2000), *O Espaço Público e a Interdisciplinaridade*. Lisboa: Centro Português de Design.
- MARCUSE, HERBERT (1968). “Liberation from the affluent society” (Lecture in London, 1967) en COOPER, DAVID (1968), *The Dialectics of Liberation*. Harmondsworth/Baltimore: Penguin.
- MILES, MALCOLM (1997). *Art, the Space and the City. Public Art and Urban Features*. London and New York: Routledge.
- PARR, CAROL (2006). *Public Art: Its role as a medium for interpretation*, en AA. VV. HEMS, ALISON &

- BLOCKEY MARION (2006), *Heritage Interpretatio*. New York: Routledge, p. 124.
- REMESAR, ANTONI (2000). “Waterfront, Arte Pública e Cidadania” en BRANDÃO, PEDRO y REMESAR, ANTONI (coord.) (2000), *O Espaço Público e a Interdisciplinaridade*. Lisboa: Centro Português de Design.
- SENNETT, RICHARD (1994). *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. Londres: Faber and Faber, London.
- ZEVI, BRUNO (1960). *Architettura in nuce*. Venezia-Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale.
- UNESCO (2011). *Colloque international “Quel destin pour l’Art Public?”*. Centre du patrimoine mondial de l’UNESCO et la Communauté d’agglomération de Cergy-Pontoise Cergy-Pontoise, 19 de 20 mayo de 2011. Disponible en <http://whc.unesco.org/fr/activities/645/>