

# A arte pública como meio de interacção social: Da participação cívica ao envolvimento comunitário

José Guilherme Abreu\*

*Ora a liberdade daquele que quer ser livre no isolamento, na solidão, é uma liberdade desgraçada, erroneamente entendida. O impulso de soltar-se da comunidade, de querer bastar-se a si mesmo, ser independente, ser livre estritamente no plano do particular, só pode conduzir directamente ao oposto deste propósito arbitrário: a mais completa não-independência.*

Richard Wagner, *A obra de arte do futuro*

A perspectiva que adopto neste texto é a de arte pública como um catalisador da interacção social; mas, antes de mais, importa interrogarmo-nos sobre de que estamos a falar quando falamos de arte pública. Para esse efeito, começo por apresentar duas definições de arte pública.

A primeira, emanada do Colóquio Internacional “Quel destin pour l'Art Public?” [Que destino para a Arte Pública] organizado pelo Centro do Património Mundial da UNESCO e pela Comunidade de Cergy-Pontoise em 19 e 20 de Maio de 2011, formula-se assim:

*A arte pública faz referência a obras de arte originais que utilizam todo o tipo de suporte artístico, em instalação temporária ou permanente, num ambiente exterior ou interior. Acessível a todos, a arte pública procura enriquecer a comunidade, conferindo um significado particular ao domínio público.<sup>1</sup>*

\*. CITAR – Universidade Católica do Porto, PT

1. UNESCO, “Colloque international ‘Quel destin pour l'Art Public ?’”, Centre du patrimoine mondial de l'UNESCO e Communauté de Cergy-Pontoise, 19 e 20 de Maio 2011 (tradução do autor). Ver < <http://whc.unesco.org/fr/actualites/746/> > (acedido em 2 de Setembro 2017).

A segunda, formulada por Lorraine Cox no âmbito do “Public Art Forum” em 1996, formula-se como se segue:

*A arte pública não é na verdade uma forma artística, mas um princípio. Um princípio de melhoria. É um princípio para melhorar a transformação do ambiente através da arte, usando as artes para auxiliar todos aqueles que estão envolvidos na melhoria da qualidade do ambiente.*<sup>2</sup>

O confronto de ambas as definições demonstra a disparidade do universo teórico da arte pública. No primeiro caso, temos uma definição muito abrangente que vinca como critérios caracterizadores a produção de obras originais, a garantia de acesso de todos, o contributo para a comunidade e a qualificação do domínio público. No segundo caso, a definição é mais restritiva e afirma sobretudo um entendimento programático. A arte pública deixa de ser uma modalidade de produção artística para se dotar, por assim dizer, de um espírito de missão, colocando as artes ao serviço da melhoria da vida em comum.

Serve este confronto de concepções — e obviamente poderíamos enunciar muitas mais — para nos mostrar que não se pode falar de arte pública como se se tratasse de um território conceptual e operativo unitário, mas antes como um complexo conceptual que configura um território de tendências.

Este texto identifica-se *grosso modo* com a segunda concepção, na medida em que reconhece às artes o dom de valorizar o ambiente e de significar a vida, ao mesmo tempo que defende a necessidade de catalisar o envolvimento comunitário com o objectivo de contribuir para a anulação do fosso que separa a esfera das artes da esfera da vida, e assegurar a prossecução da própria arte. Sintetizando, enumero as premissas que estruturam a concepção de arte pública integral que perfilho:

- A arte pública, *a priori*, não existe... logra tornar-se.
- Para que essa conversão ocorra, a obra de arte carece *ser apropriada*.
- Para *ser apropriada*, importa que a obra de arte se inscreva na *esfera pública*.
- Para se inscrever na *esfera pública*, a obra de arte tem de envolver a *comunidade*.

Com base nestas premissas, esquematizo o modelo de Arte Pública Integral (Fig. 1). De acordo com o diagrama, a intercessão da *esfera do espaço público* com a *esfera da obra de arte* define o *modelo da arte no espaço público*, equivalendo esse modelo ao *modelo do museu público*.

Se a par das esferas do espaço público e da obra de arte, introduzirmos a *esfera pública*, que no diagrama aparece desenhada a tracejado, para significar o carácter difuso das suas fronteiras, a intercessão desta com o espaço público

2. Lorraine Cox, “Public Art Forum” (1996), citada in Alison Hems e Marion Blockey, *Heritage Interpretation* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 2006), 124 (tradução do autor).

## Modelo da Arte Pública

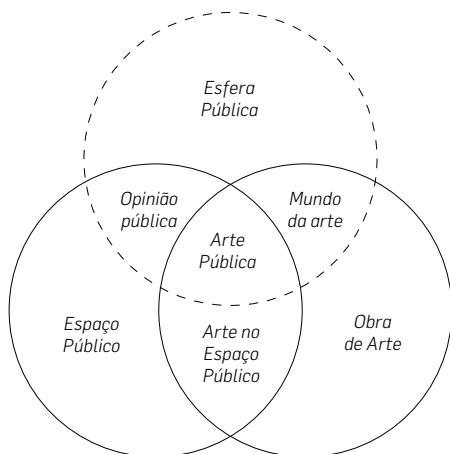


Fig. 1. Modelo de Arte Pública Integral

define o *domínio da opinião pública*, enquanto a intercessão da obra de arte com a esfera pública define o *mundo da arte*, este tomado no sentido de *art world*, tal como é entendido por Howard Becker (Becker 1982).

Finalmente, a intersecção simultânea da esfera pública com a esfera do espaço público e com a esfera da obra de arte define, então, o que entendemos por Arte Pública Integral, aquela que visa catalisar a interacção social ou comunitária.

A intervenção sobre a esfera pública pelo artista e pelos programadores constitui, no meu ponto de vista, o aspecto diferenciador mais eloquente e consequente da arte pública.

A noção de *esfera pública* é um conceito enunciado por Jürgen Habermas, que o formula assim:

*Por "esfera pública" entendemos antes de mais um domínio da vida social, onde se pode construir algo semelhante ao que chamamos "opinião pública". O acesso é garantido a todos os cidadãos. Uma parte da esfera pública forma-se em cada conversa, na qual indivíduos privados se reúnem para formar um corpo público.<sup>3</sup>*

A intervenção sobre a esfera pública constitui portanto a seiva da arte pública que visa abrir uma via capaz de mobilizar e de promover o envolvimento comunitário.

Importa esclarecer que toda a actividade humana é susceptível de se repercutir na esfera pública, e como tal também a actividade artística, seja ela orientada no sentido da interacção com o público ou não.

3. Jürgen Habermas, Sara Lennox e Frank Lennox, "The Public Sphere: An Encyclopaedia Article" (1964), *New German Critique* 3 (Outono 1974), 49-55.

Assim, quando defendo que a inclusão da esfera pública constitui o critério que permite diferenciar a arte pública da arte no espaço público, refiro-me aos programas artísticos que desde a sua concepção consideram a esfera pública como elemento constituinte da própria obra e que materializam essa inclusão através do envolvimento comunitário.

Não cabe aqui desenvolver o assunto, mas como é notório verifica-se uma contradição entre o propósito de ligar a arte à vida (que constitui o lema central da arte contemporânea) e o afastamento que existe entre a estética contemporânea e o “gosto” socialmente predominante.

Promover o envolvimento comunitário sem trair os valores que se encontram em causa pode por isso tornar-se uma missão ingrata e dar origem a angústias, equívocos e frustrações.

Contudo, e este é o ponto que mais me interessa destacar, deve observar-se que o envolvimento comunitário não é uma estratégia artística recente. Não é um tema exclusivo de uma arte que se pretenda avançada, vanguardista ou pós-moderna, consoante os matizes da sua orientação.

Ao longo da investigação teórica e da prática operativa já desenvolvida, pude detectar quatro modalidades de envolvimento comunitário associadas a intervenções de arte pública, e duas modalidades associadas a intervenções sobre a esfera pública, que passo a descrever.

## 1. Festividades cívicas

É o nível mais simples e usual de envolvimento e registou-se fundamentalmente como rito social durante o século XIX, tendo como pólos agregadores os monumentos estatuários erguidos às figuras notáveis e auráticas da pátria.

Não constituindo decerto o caso mais antigo, refiro a título de exemplo os festejos cívicos do tricentenário do nascimento de Camões que se realizaram em Lisboa, em 1880, festejos esses que se encontram bem documentados, inclusive iconograficamente.

Importa recordar que a celebração do tricentenário de Camões em Lisboa durou três dias e que compreendeu iluminações, música e foguetes, conferências, exposições e espectáculos nos teatros, tendo constituído o seu ponto mais alto o cortejo cívico que percorreu as ruas da capital, para terminar numa concentração, junto do monumento ao poeta, de cuja dimensão a gravura reproduzida em *O Occidente* nos dá uma ideia clara<sup>4</sup>.

4. Ver “O Tricentenário de Camões”, *O Occidente*, Ano 3, vol. 3, n.º 61 (1880): < [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1880/N61/N61\\_item1/index.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1880/N61/N61_item1/index.html) > (acedido em 19 de Março 2018).

Esses festejos são, por si só, arte pública. Arte pública, desde logo, porque se revestem de um carácter performativo, porque são dirigidos a todos os cidadãos e porque são promovidos pelos próprios cidadãos, por norma institucionalmente enquadrados<sup>5</sup>.

Curiosamente, em 1999, o monumento a Camões serviu também de pólo agregador da concentração de solidariedade a favor do povo de Timor, após a reacção da Indonésia contra os resultados do referendo que votou a independência, o que demonstra a perenidade destes comportamentos.

## 2. Iniciativa cidadã

A maior parte dos monumentos oitocentistas foram erguidos por iniciativa e financiamento públicos, de acordo com a fórmula da subscrição pública, como sucedeu com a erecção do monumento ao Infante D. Henrique, no Porto, e com a erecção da estátua do Conde de S. Bento, em Santo Tirso, constituindo este segundo modelo de envolvimento comunitário um nível mais avançado de participação cívica.

Um dos casos que estudámos mais pormenorizadamente foi o monumento ao Infante D. Henrique, erguido para assinalar o quinto centenário do seu nascimento, tendo a iniciativa "sido avançada [...] pelo cidadão de ascendência alemã Eduard von Hafe, numa proposta datada de 4 de Março de 1882 e apresentada perante o Conselho Científico da Sociedade de Instrucção do Porto" (Abreu 2012, 82).

O "programa das festas" desdobrou-se em múltiplas iniciativas, começando, logo em 3 de Abril de 1889, com um Sarau realizado no Theatro Gil Vicente (Palácio de Cristal), marcado por um pungente discurso do conselheiro António Cândido, onde este reconhecia que "os monumentos públicos tem alma e voz, falam, ensinam, educam" (Pereira 1894, 27).

Em 24 de Agosto de 1893, no rescaldo do Ultimatum e da Intentona do 31 de Janeiro, fixava-se em edital o programa do concurso, e informava-se que as "plantas podem ser vistas e examinadas na Camara municipal do Porto" (Pereira 1894, 56), facto que denota a preocupação por parte da Comissão Executiva de manter o público informado sobre o andamento e o resultado do concurso.

Em termos de participação cívica, seguir-se-ia a cerimónia de lançamento da 1ª pedra, agendada para 4 de Março de 1894, dia do V Centenário do nascimento do Infante, a qual seria antecedida de um aparatoso "cortejo cívico" e do desembarque, no Cais da Ribeira, da pedra arrancada à falésia do Promontório de Sagres que a fotografia de Emílio Biel registou<sup>6</sup>.

5. Neste caso teve relevância a Sociedade de Geografia através da pessoa de Luciano Cordeiro, seu fundador e secretário perpétuo.

6. Ver Emílio Biel, *Album Phototypico dos festejos ao V Centenário do Infante D. Henrique no Porto*, 1894.

Extrapolando para outros programas de implantação monumental, podemos dizer que a comemoração de figuras e de factos históricos muito devem à mobilização de formas de participação cívica que marcaram a agenda da difusão e de enraizamento sociais do positivismo (Comte 1852).

### 3. Intervenção pública

O nível seguinte de participação representa um alargamento e intensificação das funções assumidas pelos cidadãos na iniciativa da evocação, na selecção das propostas, na execução do projecto e nos ritos de celebração de que um programa de arte pública pode rodear-se.

Para nós, envolvimento comunitário significa intervenção, cooperação e consenso, negociados em torno de um programa desenvolvido em comum, no âmbito da esfera pública.

Não são numerosos os programas de arte pública com estas características que se definem e logram realizar-se, já que os mesmos pressupõem um grau de experimentalismo que normalmente a legislação que regulamenta as implantações no espaço público não facilita.

Na minha tese de doutoramento, estudei com detalhe um caso que se inscreve nesta modalidade: o monumento ao General sem Medo, erguido por iniciativa da população da aldeia de Cela Velha, onde a família da esposa de Humberto Delgado possui uma quinta. Era aí que o General costumava passar as férias de Verão, tendo-se tornado por isso uma figura admirada e querida da população local.

Não cabe aqui descrever o processo que levou à erecção daquele que foi (e ainda é) um dos monumentos rememorativos, a vários títulos, mais conseguidos da arte pública contemporânea em Portugal<sup>7</sup>.

Trata-se do primeiro monumento erguido por concurso público nacional após a Revolução dos Cravos, importando realçar que a iniciativa partiu de uma determinação cívica, independente de resoluções oficiais e estatais, e que, como Mário Soares sublinharia na cerimónia da sua inauguração, aquele era um "monumento que não foi construído com dinheiros do Estado, que não foi erguido por um só ou por vários partidos políticos, mas apenas pelo povo desta região, dos emigrantes, e sob o signo da unidade antifascista."<sup>8</sup>

7. Para informação mais detalhada, remetemos para a nossa tese de doutoramento, a qual pode ser consultada em < <http://dspace.universia.net/handle/2024/931> > (acedido em 23-24 de Outubro 2015). O capítulo onde o presente caso é estudado figura entre as páginas 589 e 610.

8. *Diário de Notícias*, 23 de Agosto 1976, 1.

À parte o período distante dos finais da Monarquia Constitucional e da Primeira República, em que os monumentos se erguiam por iniciativa e subscrição pública, poucos eram os casos que então podiam gabar-se do mesmo<sup>9</sup>.

Em Agosto de 1974, a Comissão Executiva criada para o efeito emitiu um comunicado, onde apelava à contribuição de todos para o financiamento de uma *estátua*, iniciando assim a subscrição pública.

A 14 de Outubro, porém, uma notícia publicada no *Diário de Lisboa* pronunciava-se criticamente sobre os moldes em que estava a ser concebida a homenagem, colocando pertinentes questões. Referindo-se “a contactos directos entre o escultor Joaquim Correia e a Câmara Municipal de Alcobaça”, a notícia informava que “nos meios culturais e principalmente nos círculos estudantis ligados às belas-arts, a iniciativa embora sem confirmação oficial fora recebida com perplexidade e tem sido objecto de crescentes reacções”. O texto referia-se a uma carta enviada pelo Movimento Democrático dos Artistas Plásticos (MDAP) ao Presidente da Comissão Administrativa da Câmara de Alcobaça, onde os subscritores “manifestavam-se apreensivamente sobre as consequências do dito projecto”, apresentando, entre outros argumentos, a falta de “coerência de uma interpretação do General sem Medo por um escultor que consideram estreitamente identificado com o ambiente e estilo do regime deposto”<sup>10</sup>.

Analisando os factos, parece-nos óbvio que a carta do MDAP (Fig. 2) deve ser encarada como uma intervenção da esfera pública, que assim se constituía como entidade actuante no processo de organização da rememoração que a população de Ceta Velha desejava.

De resto, essa mesma intervenção não se esgotava naquela carta, já que o passo seguinte passou pela entrada em cena de um outro protagonista: a Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), que viria a ser contactada oficialmente pelo Presidente da Comissão Administrativa da Câmara de Alcobaça, em 14 de Novembro de 1974, solicitando a sua colaboração na organização de um concurso para a erecção de um *Monumento ao General Humberto Delgado*.

Este passo é significativo, pois o mesmo representa o reconhecimento tácito da esfera pública como elemento activo da organização do processo, e vem por conseguinte validar a intervenção do MDAP.

Ao ser solicitada a intervenção da SNBA para a organização do concurso, a intervenção da esfera pública reforça-se, já que definindo-se a SNBA como uma associação cultural que se pauta, nos seus estatutos, por “promover e auxiliar o progresso da arte em todas as suas manifestações, defender os interesses dos artistas e, em especial dos seus associados, procurando auxiliá-los, tanto moral

9. Outro caso é o Monumento aos Mortos do Tarrafal, Cemitério do Alto de São João, 1978, Lisboa.

10. *Diário de Lisboa*, 14 de Outubro 1974.

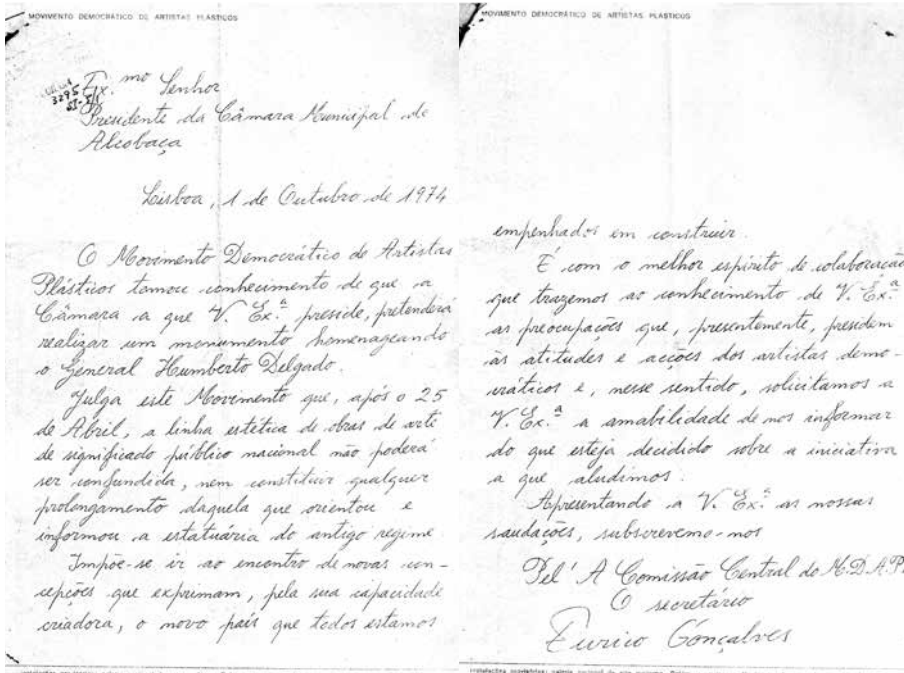


Fig. 2. Carta do Movimento Democrático dos Artistas Plásticos

como materialmente; cooperar com o Estado e com as demais entidades competentes em tudo que interesse à arte nacional"<sup>11</sup>, e sendo a mesma uma instituição democraticamente organizada, consideramos que a SNBA se enquadra plenamente na definição de Jürgen Habermas a que já nos referimos.

Admitindo que as intervenções do MDAP e da SNBA se compaginam com a noção habermasiana de esfera pública, torna-se claro que não se pode confundir o nível de participação cívica das modalidades antes descritas com o grau de participação que o presente caso detém, já que nos casos anteriores a participação cívica se processava dentro do modelo da comissão executiva que lança e gere uma subscrição pública, enquanto aqui o modelo clássico de participação cívica é superado por intermédio da intervenção de um segmento da esfera pública, que denota o poder de alterar o modelo da subscrição pública (a erecção de um estátua) e de introduzir no mesmo novas variáveis, como seja a de organizar um concurso público que decorre à margem das instituições do Estado.

Algo de equivalente ocorreu com o Mausoléu às Vítimas do Tarrafal de Jorge Vieira e Victor Palla, para os quais se registou o concurso da Sociedade Nacional de Belas-Artes, naquele que foi um dos primeiros (e raros) momentos em que os cidadãos e os artistas trabalharam em comum, tendo a SNBA oferecido as suas

11. Estatutos da Sociedade Nacional de Belas-Artes (Lisboa: SNBA, 1962).

instalações para receber as cinzas das vítimas do Tarrafal, antes das mesmas serem conduzidas para o Mausoléu do Cemitério do Alto de São João.

#### 4. Envolvimento comunitário

O último nível de participação cidadã é aquele que resulta do envolvimento dos cidadãos na realização de intervenções artísticas, inseridas em programas de arte comunitária.

O modelo que agora apresentamos tem em comum com o anterior a circunstância de os cidadãos envolvidos transporem a barreira que separa a organização administrativa da decisão artística, passando os primeiros a decidir sobre os próprios programas artísticos.

Ao mesmo tempo, a presente modalidade difere da anterior pelo facto de que agora a intervenção pública não opera apenas ao nível da decisão artística, para passar a incluir o plano da própria intervenção artística, envolvendo o público na própria produção artística, tornando-o co-autor.

Finalmente, e este será o aspecto mais relevante, ao contrário da modalidade precedente, em que a intervenção da esfera pública, ao nível da decisão, se revestiu de carácter accidental, não se encontrando inicialmente prevista, agora não só essa intervenção se encontra prevista como constitui uma das premissas centrais da própria programação artística.

Foi o que aconteceu, por exemplo, no Circuito de Arte Pública de Paredes (CAPP), uma iniciativa da Câmara Municipal de Paredes concluída em 2013, que visava dotar a cidade de um núcleo de obras de arte geradoras de um percurso urbano destinado a ilustrar a diversidade de linguagens da arte contemporânea, exprimindo ao mesmo tempo algumas possibilidades de envolvimento comunitário.

Com o objectivo de promover o envolvimento da comunidade, foi criada uma equipa — o Laboratório de Arte Pública — que ficou responsável pela organização de um pacote alargado de iniciativas que reuniu cidadãos, colectividades, empresas e instituições locais.

A equipa do Laboratório de Arte Pública (LAP) coordenou a operacionalização do programa no terreno. Sendo todas as decisões tomadas por consenso, o plano delineado para o ano de 2012 compreendeu um pacote de iniciativas agrupadas em diferentes programas<sup>12</sup>.

12. Alguns dos programas foram os seguintes: Conversas abertas sobre um Circuito Aberto; Jornadas de Arte Pública; Montras com Arte; Artes da Terra; Colóquio Internacional de Arte Pública. Cf. José Guilherme Abreu, "Processo e Instrumentos do CAPP. Laboratório e Envolvimento Comunitário", in José Guilherme Abreu e Laura Castro (coord.), *Roteiro: Circuito de Arte Pública de Paredes* (Paredes: Câmara Municipal de Paredes, 2013), 131-33.

Além destas actividades, importa acrescentar que após a conclusão do CAPP, o LAP organizou ainda um minicurso de formação em arte pública dirigido a técnicos da Câmara Municipal de Paredes, que compreendeu uma parte teórica e uma parte prática e que resultou na orientação de um percurso no CAPP, tendo culminado na publicação de uma pequena brochura bilingue, destinada a ser posta à venda no Centro de Interpretação do CAPP, a baixo custo, onde cada obra é descrita sucintamente (Abreu e Castro 2013).

A este vasto leque de material informativo e crítico deve acrescentar-se ainda um conjunto de entrevistas e depoimentos que podem ser publicamente acedidas no portal Vimeo<sup>13</sup> e um DVD, anexo ao catálogo, com um documentário sobre cada peça permanente do CAPP, onde se incluem também depoimentos dos respectivos autores.

No que se refere ao envolvimento comunitário, e para lá do que já foi referido, a programação do CAPP culminou na realização de intervenções artísticas onde sectores específicos da comunidade se envolveram na qualidade de co-autores das mesmas, como sucede com a intervenção temporária *Contos de Paredes*, proposta por Amanda Midori e desenvolvida no âmbito do Mestrado de Arte e Design para o Espaço Público (MADEP) da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, por convite dirigido pelo LAP à sua directora, com a sugestão de que as propostas artísticas que no seu âmbito viessem a ser desenvolvidas pelos estudantes do mestrado fossem pensadas para o espaço público de Paredes, onde se inscreveriam como intervenções temporárias e/ou comunitárias.

Ao todo, foram neste âmbito desenvolvidas nove intervenções artísticas, as quais são assim genericamente descritas por Gabriela Vaz-Pinheiro, directora do MADEP:

*As estratégias para estas intervenções são de vária natureza. Vão da provocação simples de gestos lúdicos imediatos, a construções mais complexas de processos colectivos, ou à instalação de objectos, quase sempre ambíguos, que se destinam à reavaliação de usos sociais e a contributos críticos perante questões cruciais na vida contemporânea.*<sup>14</sup>

Com o título *Contos de Paredes*, a intervenção coordenada por Amanda Midori é assim descrita:

*Proposta de carácter lúdico que pretende envolver os habitantes na criação de histórias sobre a origem de Paredes. Possui três momentos de acção: Instigação, Contação e Publicitação. O primeiro tem por finalidade sensibilizar e instigar as pessoas sobre as possíveis origens de Paredes. No segundo, as pessoas encontram*

13. < <http://vimeo.com/album/1890091> > (acedido em 23-24 de Outubro 2015).

14. Gabriela Vaz-Pinheiro, "Breves palavras sobre as intervenções dos estudantes do MADEP da FBAUP no CAPP", in *Intervenções efémeras e instalações temporárias. Caderno do catálogo do Circuito de Arte Pública de Paredes* (Paredes: Câmara Municipal de Paredes, 2013), s/p (5).

a artista para lhe contar as suas histórias sobre as origens de Paredes. Finalizando o processo, os contos criados acerca da origem de Paredes são publicados no jornal local durante vários meses, um conto em cada edição do jornal.<sup>15</sup>

*Contos de Paredes* apresenta-se assim como uma intervenção artística que se desdobra em duas vertentes: a componente conceptual que cria o modelo operativo do projecto e a sua utilização que produz conteúdos para o mesmo, mediante a interacção do artista com um dado utilizador (Fig. 3).

É portanto como produtor de conteúdos poéticos e/ou imaginários e/ou críticos e/ou afectivos que um cidadão anónimo adquire a capacidade de se tornar um "(co-)operador estético", dependendo da capacidade de mediação e do poder empático do artista, do grau de envolvimento interpessoal que o projecto é capaz de gerar, pelo que para lá de dotes criativos no plano conceptual, esta modalidade de arte pública exige do artista também uma capacidade de comunicação e mesmo de empatia adequadas.

Outra intervenção onde se verificou a intervenção estética de elementos da comunidade local foi a peça *Exploratório visual*, criada por uma equipa de professores e alunos da Escola Secundária de Paredes (ESP) coordenada pelo prof. Moisés Duarte<sup>16</sup>.



Fig. 3. Amanda Midori, *Contos de Paredes*

15. Amanda Midori, *Contos de Paredes*, in *ibid.*, s/p (7).

16. Importa referir que os coordenadores do LAP desconheciam os professores que leccionavam nessa escola, tendo somente após a primeira reunião de coordenação ocorrida na Escola Secundária de Paredes percebido que tanto Moisés Duarte como Rui Espírito Santo desenvolviam, paralelamente à docência, actividade artística, apresentando currículos artísticos, e inclusive de investigação, consistentes.

Convidada a ESP a sugerir uma intervenção temporária, espantosamente, o que aquele colectivo formado por dois professores do curso de artes visuais e pelos seus alunos do 11º ano vieram a propor foi a produção de uma obra permanente de carácter evolutivo.

No *Roteiro*, o *Exploratório visual* é apresentado como se segue:

*A nossa proposta materializa-se num conjunto de elementos padronizados e modulares, de forte intensidade cromática, que distribuídos de modo aparentemente aleatório formam conjuntos, com maior ou menor conjunto de módulos, que se desenvolvem em torno de um objecto centralizador.*

*Pretende simbolizar um casulo, uma incubadora, no interior do qual surgirão, cadenciadamente, objectos em tudo iguais aos módulos que encontraremos posteriormente no solo.*

*A peça tem não só um carácter de celebração da ludicidade, podendo apresentar-se também como uma escultura funcional onde o conjunto de objectos de solo e de menor escala são dotados de características que remetem para o universo do mobiliário urbano, permitindo em alguns casos que sejam usufruídos como tal.*

(Abreu e Castro 2013, 3)

Estruturando-se em torno de um octaedro rômbo de cor negra e formado por faces metálicas recortadas a laser com o motivo de uma tulipa disposto em múltiplas combinações modulares, o *Exploratório Visual* é uma árvore-casulo em cujo interior, periodicamente, surgirão peças fortemente coloridas, que depois serão replicadas, em maior escala e mais densa materialidade, no exterior à sua volta, podendo ser usadas como lúdicos e festivos bancos de jardim (Fig. 4).



Fig. 4. *Exploratório visual 0.1.*

Mais do que apenas uma escultura ou um objecto, o *Exploratório visual* é um projecto dinâmico e evolutivo que visa gerar outros objectos, funcionando como uma obra de arte evolutiva que deixa no ar o propósito de dar continuidade a um processo de intervenção, como explica Moisés Duarte:

*A participação da Escola Secundária de Paredes no CAPP acontece dando cumprimento a uma vontade comum de envolvimento e partilha de experiências entre a escola e a comunidade. Neste sentido, entendemos alargar também a participação no nosso próprio projecto à comunidade educativa do concelho, propondo acções de trabalho conjunto e interactivo com marcada componente no domínio das relações interpessoais. Assim, tentamos promover a construção de um ambiente favorável à criatividade, experimentação e implementação de novas ideias e materiais no domínio das artes plásticas.<sup>17</sup>*

A participação da Escola Secundária de Paredes surge como um caso que ilustra as possibilidades de intervenção que podem resultar da implicação da comunidade nos processos de valorização estética do seu horizonte comum de convivialidade, demonstrando de forma peremptória a convicção de Joseph Beuys de que todo o homem é um artista.

Mas para lá de um caso notável do envolvimento activo da comunidade na melhoria estética do seu horizonte de vivência colectiva, o *Exploratório visual*, tal como acima se refere, visa estender essa metodologia à comunidade educativa de Paredes, pretendendo implicar outras escolas do concelho na produção das fases subsequentes da intervenção, pelo que mais do que a produção colectiva de uma peça escultórica, esta intervenção concebeu-se como um projecto evolutivo e participativo que entendeu e estendeu a programação artística do CAPP para lá sua inauguração, assegurando-lhe vitalidade e continuidade.

A programação artística (termo que preferimos a curadoria) é, por isso, um meio particularmente adequado para promover o envolvimento comunitário em arte pública.

Por esta modalidade, logra obter-se uma instância de mediação entre os poderes implicados na organização de programas artísticos que visam convocar o conjunto indiscriminado da população, enquadrando artistas, poderes instituídos e cidadãos. Numa palavra, estruturando, numa unidade tripla, poderes instituídos, competências artísticas e esfera pública.

A programação artística aparece assim como uma modalidade de promoção da arte pública que corresponde, na presente condição pós-moderna, à iniciativa cidadã que conheceu o seu apogeu no final do século XIX, logrando preencher o

17. Moisés Duarte (coord.), "O Projeto Exploratório Visual", in *Intervenções efémeras...*, s/p (13).

## 5. Dinamização da esfera pública

Mas as modalidades de intervenção artística na esfera pública, num sentido criativo mais amplo, não se circunscrevem ao plano da estrita criação plástica.

Não é outra, de resto, a ideia de *Escultura social* proposta e praticada por Joseph Beuys, na qual a sociedade no seu conjunto é pensada como uma grande obra de arte para a qual todos os cidadãos contribuem. Foi isso mesmo que Beuys, em 1972, criou e manteve em funcionamento, durante a Documenta 5, em Kassel, um *Büro für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung* [Gabinete para a democracia directa através de referendo].

Salvas as devidas distâncias (que são enormes), mas partindo do mesmo pressuposto, no âmbito do funcionamento do LAP foi organizado um pacote de acções que visava diferentes segmentos sociais e que incluiu os seguintes programas:

- A. Conversas abertas sobre um Circuito Aberto
- B. Jornadas de Arte Pública
- C. Montras com Arte
- D. Artes da Terra

## 6. Envolvimento comunitário e pedagogia

Antes finalizar, importa fazer referência à modalidade porventura mais relevante e valiosa de todas: a educação pela arte pública, tema que por si só mereceria uma análise à parte.

Educação pela arte é um desígnio perseguido há longa data. Desde os métodos de Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827) até aos de Jean Piaget (1896–1980), passando, importa não esquecer-lo, pelo de Rudolf Steiner (1861–1925), e principalmente neste último, o contacto com a experiência artística desempenha um papel central na formação e no desenvolvimento da personalidade.

Para lá dos métodos desenvolvidos pelos pedagogos, também a partir de uma perspectiva centrada no fenómeno artístico se empreenderem esforços no sentido de colocar a experiência artística ao serviço do desenvolvimento das crianças e dos jovens, importando lembrar aqui o trabalho de Sir Herbert Read (1893–1968), cuja obra de referência é o clássico *Education Through Art*, cuja primeira edição data de 1943.

Desenvolvendo a escola principalmente os planos da expressão artística e da formação cultural, falta muitas vezes à educação artística propiciar aos estudantes experiências de contacto directo com a obra de arte, já que nos museus de arte o contacto com as obras aparece sempre condicionado pelas contingências da instituição museal.

É essencialmente com este propósito que desde 2006 tenho orientado Percursos Pedagógicos no MIEC-ST<sup>18</sup>, com alunos do 10º e 11º anos de História da cultura e das artes e de Filosofia da Escola Secundária D. Dinis (ESDD), onde também lecciono.

Antecedidos por uma aula preparatória na escola ou, em alternativa, uma sessão informativa no Museu Abade Pedrosa com o seu director, os percursos têm-se normalmente realizado durante hora e meia, percorrendo dois ou três núcleos do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (MIEC-ST).

Ao longo do percurso, os estudantes devem fotografar (ou desenhar) cada obra, para mais facilmente as poderem avaliar, de acordo com as suas preferências, seleccionando três obras preferidas e três obras preteridas.

Pretende-se assim facilitar a apropriação das obras (pela fotografia ou pelo desenho) e promover o juízo estético pela pontuação das mesmas.

Realizado o percurso no terreno, posteriormente, na aula, os alunos redigem um comentário sobre a obra (ou obras) que mais os havia(m) tocado.

Após a recepção das fichas preenchidas pelos alunos, é elaborado um relatório do percurso, onde se descreve a acção pedagógica, se apresenta o cômputo final dos resultados da classificação das peças e se procede à análise dos comentários registados.

Em 2011, assinalando os vinte anos das edições dos Simpósios Internacionais de Escultura Contemporânea de Santo Tirso e inserida no Plano Anual de Atividades da ESDD, foi realizada a exposição "Percursos Pedagógicos do MIEC" na Biblioteca Municipal de Santo Tirso, onde se apresentavam as fotografias e os trabalhos realizados pelos alunos após o percurso pedagógico organizado no final do ano lectivo anterior.

Finalmente, em acompanhamento e complemento da exposição, foram organizadas, também na Biblioteca Municipal de Santo Tirso, no dia 4 de Abril de 2011, as "Jornadas do MIEC-ST: Ideia/Projecto/Realização/Devir", que contaram com a presença do escultor Alberto Carneiro e da professora Laura Castro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, perante uma plateia repleta de alunos de artes da ESDD. A sessão foi gravada em vídeo e foram tomadas fotografias.

18. Orientei Percursos Pedagógicos em 2006, 2008, 2009 e 2011, em regime de colaboração interdisciplinar com professores de filosofia, envolvendo por isso todos os alunos do 10º e 11º anos do ensino secundário. Nos últimos anos tenho-me absteído de o fazer, em virtude do esforço que representa orientar visitas com grupos numerosos ao ar livre.

Em breves palavras, estas foram as acções mais relevantes que resultaram da organização dos Percursos Pedagógicos do MIEC–ST.

Também aqui se regista então o resultado do *Triplo jogo da arte contemporânea* de que fala Nathalie Heinich, pelo qual as rupturas operadas pelos artistas e as rejeições manifestadas pelo público se podem resolver pela intervenção mediadora dos especialistas (críticos, professores, curadores, etc.).

## Síntese

É quando a intervenção artística no espaço e no domínio públicos logra promover o envolvimento comunitário que se realiza programaticamente a arte pública comunitária.

O que distingue, então, a arte pública da restante produção artística é a defesa de um ideário, o qual, como refere Siah Armajani no ponto 7 do seu Manifesto, “tenta preencher o fosso que se forma entre a arte e o público, para fazer com que a arte seja pública e com que os artistas sejam de novo cidadãos” (Armajani 1995, 111-14).

Pelo seu ideário, a arte pública visa fecundar o território da interacção social. Uma interacção social por excelência criativa, desde logo na invenção de novas formas de intervenção e de convivialidade, visando a instauração da arte na vida e a fecundação da vida pela arte.

Um ideário utópico, portanto, mas inspirador e, potencialmente, mobilizador.

Um horizonte último, onde se vislumbra um programa para a “arte-vida”, como explica Marcuse. E é com o seu enunciado que concluo:

*Isto significa um dos mais velhos sonhos de toda a teoria e prática radicais. Significa que a imaginação criadora, e não somente a racionalidade do princípio de eficácia, se tornaria uma força produtiva, aplicada à transformação do universo social e natural. [...]*  
*E agora lanço o terrível conceito: significaria uma realidade “estética” — a sociedade como uma obra de arte. Isto é a mais utópica, a mais radical possibilidade de libertação hoje.<sup>19</sup>*

19. Herbert Marcuse, “Liberation from the Affluent Society” (conferência proferida em Londres em 1967), citado in David Cooper, *The Dialectics of Liberation* (Harmondsworth, Baltimore: Penguin, 1968), 186.

## Bibliografia

- Abreu, José Guilherme. 2007. *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948–1998). Estudo transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*. Tese de doutoramento. Universidade Nova de Lisboa.
- Abreu, José Guilherme. 2012. *A escultura no espaço público do Porto: Classificação e interpretação*. Porto: Universidade Católica Editora.
- Abreu, José Guilherme e Laura Castro (coord.). 2013. *Roteiro: Circuito de Arte Pública de Paredes*. Paredes: Câmara Municipal de Paredes.
- Armajani, Siah. 1995. 'Manifesto: Public Sculpture in the Context of American Democracy.' In *Siah Armajani: Espacios de Lectura* (cat. exp.). Barcelona: MACBA.
- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Comte, Auguste. 1852. *Catéchisme positiviste*. Paris: Carillan-Gœury.
- Estatutos da Sociedade Nacional de Belas-Artes*. 1962. Lisboa: SNBA.
- Habermas, Jürgen, Sara Lennox e Frank Lennox. 'The Public Sphere: An Encyclopaedia Article' (1964). In *New German Critique* 3 (Outono 1974).
- Heinich, Nathalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain: Sociologie des arts plastiques*. Paris: Minuit.
- Hems, Alison e Marion Blockey. 2006. *Heritage Interpretation*. Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Marcuse, Herbert. 'Liberation from the Affluent Society' (conferência em Londres, 1967). Citado in David Cooper. 1968. *The Dialectics of Liberation*. Harmondsworth, Baltimore, MD: Penguin.
- Pereira, Firmino. 1894. *O Centenário do Infante*. Porto: Magalhães & Moniz Editores.
- UNESCO. Colóquio internacional 'Quel destin pour l'art public?'. Centre du Patrimoine Mondial de l'UNESCO e Communauté d'Agglomération de Cergy-Pontoise, Cergy-Pontoise, 19-20 de Maio 2011: < <http://whc.unesco.org/fr/actualites/746/> >

