

## Discutindo a Noção de Público na Arte Pública: discursos, modelos e tradições

*Discussing the notion of public in Public Art: discourses, models and traditions*

Flavio Marzadro<sup>1</sup>

### RESUMO

A discussão sobre o conceito de público, cada vez mais presente nos estudos pragmáticos sobre políticas públicas, pode ganhar novos contornos com a aproximação do campo de estudos e práticas entorno da arte pública. Para começar, a própria natureza polissêmica da noção de arte Pública (public art) requer uma mínima pactuação a respeito das fronteiras de tal objeto, tamanha a sua variedade. De fato, a grande variedade de obras de arte pública (objeto) produziu uma grande variedade de estudos sobre estes (discursos sobre os objetivos), promovendo uma crescente especialização sobre o mesmo. Neste artigo, buscamos investigar a hipótese da coexistência de uma tradição de estudos da arte pública, de matriz europeia, menos voltada para o objeto de arte (que assume o fruidor como um ideal tipo, como um público genérico que, de certa forma, existe independentemente da mesma, é capaz de fruí-la) com uma outra tradição, de matriz estadunidense, que, assumindo a sociologia pragmaticista, é mais voltada para o processo e a experiência sobre o objeto em relação com o público. Tal coexistência, carregada de contradições, pode apresentar algumas pistas para os estudos sobre políticas públicas centrados na ideia de público.

**Palavras-chave:** Público, Arte Pública, Pragmatismo

### ABSTRACT

The discussion about the concept of public, increasingly present in the pragmatic studies on public policies, can gain new contours with the approximation of the field of studies and practices surrounding the public art. To begin with, the very polysemic nature of the notion of public art requires a minimum compromise on the boundaries of such an object, such as its variety. In fact, the great variety of works of public art (object) produced a great variety of studies on these (discourses on the objectives), promoting a growing specialization on the same. In this article, we seek to investigate the hypothesis of the coexistence of a tradition of studies of public art, with a European matrix, less focused on the art object (which assumes the *fruidor* as a type ideal, as a generic public that, in a certain way, exists independently of the same, is capable of enjoying) with another tradition, of American matrix, that, assuming the pragmaticist sociology, is more focused on the process and the experience on the object in relation with the public. Such coexistence, fraught with contradictions, may present some clues to studies on public policies centered on the idea of the public.

**Keywords:** Public, Public Art, Pragmatism.

<sup>1</sup> Artista público. Sociólogo pela Università degli Studi di Trento, Itália. Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PGG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutorando pelo mesmo programa desde 2017. Bolsista da CAPES. Email: [flavio.marzadro@gmail.com](mailto:flavio.marzadro@gmail.com)

## 1. Introdução

A natureza polissêmica do conceito Arte Pública (public art), de fato, torna difícil qualquer diálogo mais aprofundado sobre o mesmo sem que os interlocutores pactuem a respeito das fronteiras de tal objeto, tamanha a sua variedade. A grande variedade de obras de arte pública (objeto) produziu uma grande variedade de estudos sobre estes (discursos sobre os objetivos), promovendo uma crescente especialização. Esta variedade de discursos, porém, possui um berço mais ou menos comum: o trabalho pioneiro do historiador de arte austríaco Alois Riegel (1858-1905) que, com sua *Kunstwollen*, defendia que cada tempo e cada espaço produziram a sua própria obra de arte. Esta mudança de paradigma trazida por Riegel foi objeto de estudo do teórico italiano Benedetto Croce (1932), para quem a teoria do *Kunstwollen* de Riegel representou um avanço considerável, em relação à anterior Teoria da Pura Visibilidade, também modelizada pelo próprio Croce para evidenciar tal superação.

Nesta última, a pura visibilidade limitaria o estudo das formas ao campo da percepção visual, sendo substituída por uma compreensão mais ampla, segundo a qual cada tempo tem a sua própria arte. A novidade trazida por Riegel acabou por abrir espaço para que, rapidamente, o estudo das obras de arte pública começasse a se desenvolver no âmbito filosófico-sociológico da fenomenologia clássica. A fenomenologia, sobretudo, a sociologia fenomenológica, privilegia os aspectos comunicativos da interação a partir da problematização da percepção na fruição, neste caso, na fruição de arte pública. Todavia, ao se concentrar na comunicação, assume como emissor e desencadeador da fruição a própria obra de arte. Além disto, assume o fruidor como um ideal tipo, como um público genérico que, de certa forma, existe independentemente da obra de arte, mas que é capaz de fruí-la (possui os meios cognitivos para tal).

Este caminho de compreensão e problematização da arte pública se difundiu pela Europa, produzindo diferentes correntes de estudo da arte pública, ligadas à centralidade do movimento e aproximando-se das disciplinas da arquitetura, patrimônio, história urbana, planejamento e, mais recentemente, políticas públicas. Pertencem a esta grande vertente, os trabalhos dos teóricos, além de Riegel, Benedetto Croce, José Guilherme Abreu, Ernest Gombrich, Giulio Carlo Argan, dentre outros, respeitados os seus propósitos e reenquadramentos disciplinares e teóricos.

A esta grande vertente, soma-se uma segunda, que se desenvolve nos Estados Unidos, assumindo não mais a sociologia fenomenológica como contexto de produção de conhecimentos, mas a sociologia pragmaticista, que toma a ação como sua principal unidade analítica. Como se verá mais adiante, o estudo da obra de arte pública dentro desta vertente pressupõe a assunção da passagem de uma atenção mais concentrada e discreta sobre a obra de arte em si para uma dimensão mais aberta, interativa, contingencial e contextual ao seu ambiente físico e perceptivo. Esta preocupação passou do conceito de espaço público para o conceito de público como conformadores dos espaços e, portanto, da própria obra de arte. Esta substancial mudança acontece no contexto pragmaticista da produção de conhecimento nos Estados Unidos, ainda que quase nunca declarada ou problematizada. Este mesmo contexto de produção de conhecimentos foi responsável pelas tematizações de público e esfera pública, como contextos de formação e recriação de sentido e significado para os envolvidos, dentro da chamada sociologia pragmática estadunidense, a partir dos trabalhos pioneiros de John Dewey (1859-1952), Charles Pierce (1839-1914) e George Mead (1863-1931). O primeiro destes autores, Dewey, autor de um dos livros mais importantes para o estudo de políticas públicas, “o público e seus problemas” (1927), foi o mesmo a escrever “A arte como experiência”.

O objetivo deste artigo é justamente compreender o referencial teórico sobre a arte pública a partir destas duas grandes tradições acenadas nesta introdução, apresentando suas principais distinções e alicerces teóricos, a fim de ressaltar um novo caminho de discussão sobre arte pública, a partir do pragmatismo, e políticas públicas. Antes de prosseguir, porém, devo ressaltar que a produção brasileira se aproxima tanto da

tradição europeia, como atestam os trabalhos de José Francisco Alves (2003), quanto da tradição estadunidense, como se verifica nos trabalhos de Vera Pallamin (2000; 2002).

### O modelo europeu centrado no objeto

O surgimento da corrente de estudo da arte pública que valoriza as obras de arte remonta à Escola de Viena, sobretudo, a partir das contribuições do historiador de arte austríaco Alois Riegel, já citado anteriormente, que desenvolveu a teoria do *Kunstwollen* (que, em alemão, significa literalmente “vontade da arte”). Para Riegel (2006), o valor do monumento não é uma categoria atemporal e, muito menos, eterna, pois é socialmente e historicamente delimitado:

Segundo as concepções modernas, não há valor de arte absoluto, mas unicamente um valor de arte relativa, atual. Consequentemente, o conceito de “valor de arte” varia segundo o ponto de vista que se adota. De acordo com a concepção antiga, a obra de arte possui valor artístico à medida que responde às exigências de uma suposta estética objetiva, irrefutável, até o presente momento. Segundo a concepção moderna, o valor de arte de um monumento é mensurado pela maneira como satisfaz as exigências da vontade artística moderna, que não foram, evidentemente, formuladas claramente e, estritamente falando, não serão jamais, pois variam de indivíduo a indivíduo e do momento a momento. [...] Se não existe valor de arte eterno, mas somente valor relativo, moderno, o valor de arte de monumento não é mais um valor de rememoração, mas um valor atual. (RIEGEL, 2006, p. 47-48)

Riegel defendia que cada tempo e cada território modelariam o seu próprio gosto e o expressaria em certos eventos artísticos, defendendo, com isto, a dignidade de cada obra de arte e, por tabela, rechaçando depreciações comuns naquele tempo sobre obras que representavam e tinham sido modeladas por outros gostos. Tal premissa orientou este autor a propor uma distinção entre obra de arte, que teria um valor artístico em seu próprio tempo, e monumento, cujo valor não seria dado a priori, mas, sim, construído pelas gerações futuras que veriam nele a qualidade de trazer de volta um passado e sua importância.

Em outras palavras, Riegel retoma a origem da palavra monumento, que se remete à *memore*, de memória, para afirmar que o monumento, tal qual o conhecemos hoje, foi uma invenção da sociedade moderna, que criou um novo valor de rememoração, não mais ligado à memória coletiva e não só ao valor histórico-artístico da obra. Segundo suas próprias palavras:

Por monumento, no sentido mais antigo e verdadeiramente original do termo, entende-se uma obra de arte criada pela mão do homem e edificada com o propósito preciso de conservar presente e viva, na consciência de gerações futuras, a lembrança de uma ação ou destino (ou uma combinação de ambos) (RIEGEL, 2006, p. 47).

A partir desta compreensão, o autor traz a discussão para a sua contemporaneidade, afirmando que, ao invés de considerar o monumento enquanto tal, o valor de contemporaneidade tenderá, imediatamente, a “tomá-lo de forma igual a uma criação moderna recente e a exigir também que o monumento (antigo) apresente o aspecto característico de toda obra humana em sua gênese: em outras palavras, que dê a impressão de uma perfeita integridade, inatacada pela ação destrutiva da natureza. (RIEGEL, 2006, p. 91)

A contribuição de Riegel está nas referências mais profundas do método iconológico proposto pelo historiador alemão Erwin Panofsky (1892-1968). Para este, iconografia e iconologia levam a dois objetos de estudo diferentes: enquanto que a primeira assume como objeto de pesquisa a obra em si, a segunda, o significado

da obra. Segundo Panofsky (1991, p. 53), a iconografia estuda “a interação entre os diversos tipos; a influência das ideias filosóficas, teológicas e políticas; os propósitos e inclinações dos artistas e patronos; a correlação entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que assume em cada caso específico”.

Desta leitura, o autor propôs o conceito de iconologia, explicando as diferenças com o conceito de iconografia e seus usos:

Devido às graves restrições que o uso corriqueiro, especialmente neste país (EUA), opõe a palavra iconografia, proponho reviver o velho e bom termo, “iconologia”, sempre que a iconografia for tirada de seu isolamento e integrada em qualquer outro método histórico, psicológico ou crítico, que tentemos usar para resolver o enigma da esfinge. Pois, se o sufixo “grafia” denota algo descritivo, assim também o sufixo “logia” – derivado de “logos”, que quer dizer pensamento, razão – denota algo interpretativo. [...] Assim, concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa (PANOFSKY, 1991, p. 54)

Ao fazer isto, o autor propõe que o conhecimento que tido das obras pode ser dividido em três estágios: primário, relativo a uma compreensão inicial da obra; secundário, relativo à iconografia; e de significado intrínseco, relativo à iconologia. Mas, “grafia” ou “logia”, o que se mantém é o ícone, não obstante a busca por outras dimensões do objeto (arte pública em nosso caso), ou seja, o que se mantém é a centralidade do objeto. A permanência da centralidade do objeto mantém a busca do significado atribuído/implicado a este ou neste. Esta discussão era nova, mas, enfim, nascia no âmbito da mesma escola vienense de Riegel.

Outros dois autores emergem com grande consistência na Europa, reforçando a tradição do objeto: o historiador austríaco Ernst Gombrich (1909-2001) e o historiador italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992). Gombrich sublinhou a importância da cultura e do momento para compreender as obras de arte, enriquecendo o método iconográfico. Para ele, a tradição era o contexto ou material de e da arte e até mesmo o público era visto de forma historicizada. Em outras palavras, cada público tem o seu momento e sua história que deve ser estudada e compreendida, observando a cultura do sujeito que percebe, do fruidor da obra de arte.

A fenomenologia perceptiva é condicionada da experiência, da cultura do sujeito e da sua complexa ligação com o mundo do sujeito social e do sujeito indivíduo que percebe. Ele argumenta a não existência de uma tipologia única de ver e perceber a realidade, como propunha a Gestalt, mas ele se alinha à corrente de pensamento da *New look of Perception*, de matriz cognitiva na psicologia. Gombrich inova ao trazer conceitos como capacidade comunicativa e de apelo, capacidade informacional e de envolvimento emocional, além da distinção entre valores alusivo, simbólico e estético, que passam a ser muito usados nos estudos da arte, incluindo, da arte pública. Todavia, permanece a centralidade do objeto, cuja percepção subjetiva se dá a partir dele, após a sua existência.

O segundo autor, Giulio Carlo Argan, mostra-se importante para a compreensão do fenômeno da arte pública porque o mesmo estudou a cidade e a sua evolução histórica, palco incessante de representações de arte pública. Por ser muito sensível a uma ideia concreta de *urbis democrática*, mas também a uma logicidade no estudo de tal *urbis*, o autor propõe que:

Todas as pesquisas visuais deveriam organizar-se como pesquisa urbanística. Faz urbanística o escultor, faz urbanística o pintor, faz urbanística até mesmo aquele que compoe uma página tipográfica, faz urbanística qualquer um que realize algo que, colocando-se como valor, mesmo nas escalas dimensionais mínimas, entre no sistema de valores (ARGAN, 1998, p. 233).

Nesta perspectiva, Argan propôs um modelo pluralista para compreender seu principal objeto de estudo, a cidade, a partir do cruzamento qualitativo das variáveis bens culturais e centro histórico, com particular ênfase nas relações de convivência entre o passado histórico e o presente, no qual a arte merece papel de destaque.

Este autor parte do idealismo de Benedetto Croce e de Lionello Venturi para compreender o processo-histórico como fato crítico, como juízos críticos que se sucedem no tempo, como é possível perceber em suas próprias palavras:

É obvio que, não obstante o que se programe, planeje ou projete, o objeto é sempre a existência humana como existência social e que não se planejará ou projetará se não se pensasse que a existência social será, deverá ou deveria ser diferente e melhor com relação ao que é. (ARGAN, 1998, p. 212)

A partir desta visão, será o próprio autor a buscar problematizar o artista e, de certo modo, o seu papel social. Para ele, [o artista] não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas.

A economia do consumo, a tecnologia industrial, os grandes antagonismos políticos que delas derivam, a disfunção do organismo social, a crise da cidade são realidades que não se pode ignorar e com relação às quais não se pode deixar de tomar – mesmo involuntariamente – uma posição (ARGAN, 1998, p. 221).

Em sua perspectiva inovadora, a artisticidade coincide com a historicidade: a obra de arte passa a ser interpretada como um dos componentes mais importantes de qualquer sistema cultural, detentor de um caráter indiscutivelmente social. Segundo Contardi (1993, *apud* SCIOLLA, 1995, p. 301), para Argan, “a cidade passa a ser lida como *gesamtkunstwerk* (obra de arte total) e a arte colocada como uma atividade tipicamente urbana, e não só inerente, mas constituinte da cidade. A obra de arte determina um espaço urbano e contribui a qualificá-la”. Assim, Argan estuda a artisticidade dos centros históricos em relação a outros produtos culturais e à linguagem, a partir da análise de Lewis Mumford (1998), reforçando sempre a centralidade do objeto em seus estudos. Ao fazer isto, consolida uma escola de pensamento sobre a arte centrada no monumento.

A partir destes estudos e autores, surgiram muitas derivações no estudo da arte. Uma delas, por exemplo, é o conceito e estudo de patrimônio. Esta associação é tão forte que levou o teórico português José Guilherme de Abreu a insistir que patrimônio e monumento são duas noções diferentes, ainda que a simples palavra monumento já conduza à expressão monumento histórico. Para ele, o patrimônio “configura-se a partir da noção de pertença e legado” (ABREU, 2003, p. 1), enquanto que monumento “é um caso particular e específico [...] de produção cultural”, que, caso tenha importância, pode ser incluído nos bens a serem preservados. Diversamente, em outros casos, a arte pública impõe uma relação de verticalidade com o seu fruidor, com representações que geram desejos de pertencimento inalcançáveis, quando não inibe qualquer sentimento de pertencimento. Por tratar-se de história, cada obra de arte pública pode ser problematizada como um movimento de aproximação, seguido de distanciamento da arte pública com a inclusividade social, com seus ápices geralmente marcados por um conjunto de obras de arte pública.

Ao estudar as obras de arte pública na Itália, Bruzzese (2010) discute exatamente esta possibilidade interpretativa. De acordo com a autora, no contexto italiano, o espaço público foi, durante muito tempo, o lugar privilegiado para as representações do poder, como o provam o *Ara pacis* e o *Arco Troiano*, ambas as obras de arte pública do Império Romano, assim como a Arena de Verona, o Colosseo e os Fórum Romanos, em Roma. A autora também cita obras de arte mais recentes, como as dos períodos fascista, nazista, comunista e democrático, seja na Itália, seja em outras partes do mundo.

Sempre que um regime cai e outro toma o seu lugar, uma das primeiras mudanças que surgem é na arte, sobretudo, no que diz respeito à arte pública, seja esta urbana ou não, pois torna-se urgente apagar os símbolos do passado que se pretende

esquecer, ou, pelo menos, desvalorizar e reforçar a nova era que se inicia. Começam a emergir monumentos a épocas, episódios e personagens marcantes para o novo regime e uma nova doutrina passa a ser explicada, muitas vezes através da arte, quer de forma explícita ou subliminar (GARCIA, 2010, p. 24).

A afirmação de Soares Garcia vem, portanto, corroborar com uma percepção de tal relação cada vez mais aguçada. Parte deste percurso parece ter ganhado impulso a partir de uma grande mostra de arte realizada em 1995 sobre este tema, intitulada *Art and Power. Europe under the Dictators, 1930-1945*, que discutia e apresentava obras de arte a partir da assunção do espaço público como o lócus de representação do poder.

Esta compreensão, todavia, vem perdendo importância com o avançar de outras formas de representação, inclusive, a publicidade, tal como mostraram alguns estudos realizados a partir da contribuição de Lefebvre em *O direito à cidade*, publicado em 1969, em que discutia a superação do valor de uso da cidade pelo seu valor de troca.

Françoise Choay (2006), na obra *Alegoria do Patrimônio*, também discute a ruptura da obra de arte pública em relação à lógica do monumento. Para esta autora, a função comemorativa do monumento foi dando espaço para outras formas e dispositivos de memória (mesmo que memória ideologicamente construída), como a fotografia, tornando-se hoje quase que anacrônico.

Assim, em decorrência dos estudos da escola de Viena, mais precisamente da contribuição pioneira de Riegel, aos poucos, vai sendo construído um modo próprio de problematizar a arte pública. Gombrich chegou a afirmar que Riegel representou a “mais ambiciosa tentativa já feita para interpretar todo o curso da história da arte em termos de mudança dos modos de percepção” (GOMBRICH, 1995, p. 15). De fato, foram tantos os esforços que acabaram por produzir uma verdadeira escola ou tradição do estudo da arte pública. A produção atual ainda se ressentida de tal influência, ainda que alguns autores, a partir dos anos 2000, tais como Valeria Inguaggiato (2009, 2010) e Antonella Bruzzese (2010) tenham começado a discutir a tradição estadunidense e a traçar as primeiras pontes sobre a centralidade do objeto desenvolvida no contexto europeu.

### O modelo estadunidense centrado na experiência

A produção que dá maior ênfase ao viés processual e comportamentalista, em sintonia com a escola antropológica estadunidense, compreende a cultura de um ponto de vista mais sistêmico, pois nasce de uma profunda crítica ao evolucionismo e pela compreensão compartilhada da arte pública como portadora de outros propósitos e características que extrapolariam a compreensão mais clássica de fruição da arte. A diversidade das representações possíveis levou a uma busca quase imediata por uma categorização deste grande conjunto, pois, desde o começo, estudiosos e praticantes já divergiam quanto à singularidade de sua natureza.

Nos Estados Unidos, berço conceitual da arte pública, para alguns historiadores, o primeiro movimento pelo reconhecimento social do conceito remonta à década de 1930, quando o *Works Progress Administration* (WPA, 1935), criado para ajudar a proporcionar alívio econômico para os cidadãos dos Estados Unidos que sofriam com a Grande Depressão, implementou a divisão *Federal Art Project* (FAP). A FAP instituiu o *Public Works of Art* para oferecer trabalho para artistas de destaque, abalados pela situação econômica de então, que se dispusessem a inserir seus trabalhos em espaços considerados como públicos pelo governo (incluindo museus, etc.). Porém, para muitos autores, como Cartiere Camern (2006), este reconhecimento só viria, de fato, em 1967, quando o *National Endowment for the Arts* (NEA) criou o programa *Art in Public Places*, assumindo que se tratava de arte localizada em espaços públicos, tendencialmente abertos. A partir de então, a pluralidade na compreensão da arte pública estava instaurada, e, muito rapidamente, outros conceitos contenedores (*labels*) começaram a surgir.

Contudo, grande parte destes esforços de categorização acontecia no campo interdisciplinar das artes. Com a assunção de uma maior relação com outras disciplinas do conhecimento, atraídas pela discussão do adjetivo público atribuído a estas obras, bem como pelas próprias obras de arte que inovavam buscando novos

encontros disciplinares, alguns autores começam a desenvolver novos percursos interpretativos, influenciados por saberes originados em outras disciplinas, tais como filosofia, sociologia, antropologia e urbanismo. Estes novos autores passaram a investigar as relações que as obras de arte pública estabeleciam com o espaço público e com o público destes espaços, e acabaram por dar origem a um novo campo de estudos sobre arte pública, mais fenomenológico. Dentre os autores deste recente campo, quatro deles interessam particularmente a esta pesquisa, além do já citado Arthut Danto. São eles: Arlene Raven, Miwon Kwon e Suzanne Lacy e Cameron Cartiere.

Arlene Raven (1944-2006), estadunidense de origem judia, historiadora da arte, feminista, crítica e curadora de arte, organizou, no final dos anos oitenta, o livro *Art in the Public Interest* (RAVEN, 1989), obra seminal para o estudo de uma nova experiência e formatos de arte que surgia naquele período. A autora apresentava defesa contundente sobre o que chamava de uma quebra de paradigma: “*public art isn’t a hero on a horse anymore... art in the public interest extends the possibilities of public art to include a critique of the relations of art to the public domain*”<sup>2</sup> (RAVEN, 1989, p. 1).

Para ela, a arte estava desenvolvendo novas percepções sobre si mesma e assumindo, de vez, a sua qualidade política como coprodutora de significados situados (em comunidade), contribuindo, assim, para o diálogo social em arenas públicas e para a transformação da sociedade. A principal contribuição de Raven para o tema de interesse desta pesquisa foi a nova costura proposta para a relação de mútua dependência entre estética e ética para a compreensão das obras de arte pública.

Miwon Know (1961-), professora de história da arte na Universidade da Califórnia, nascida na Coreia do Sul, propôs uma nova lógica para o estudo das obras de arte pública que previa três consequenciais fases de evolução da arte no espaço público: arte *no* espaço público (*Art in public spaces*), arte como espaço público (*Art as public spaces*) e arte no interesse público (*Art in the public interest*). Em suas próprias palavras:

“The three paradigms can be schematically distinguished:

(1) art in public places, typically a modernist abstract sculpture placed outdoors to “decorate” or “enrich” urban spaces, especially plaza areas fronting federal buildings or corporate office towers;

(2) art as public spaces, less object-oriented and more site-conscious art that sought greater integration between art, architecture, and the landscape through artists’ collaboration with members of the urban managerial class (such as architects, landscape architects, city planners, urban designers, and city administrators), in the designing of permanent urban (re)development projects such as parks, plazas, buildings, promenades, neighborhoods, ...; and more recently,

(3) art in the public interest (or “new genre public art”), often temporary city-based programs focusing on social issues rather than the built environment that involve collaborations with marginalized social groups (rather than design professionals), such as the homeless, battered women, urban youths, AIDS patients, prisoners, and which strives toward the development of politically-conscious community events or programs”<sup>3</sup> (KNOW, 1996/97, p. 30-35).

<sup>2</sup> “Arte pública não é mais um herói em um cavalo... arte no interesse público amplia as possibilidades de arte pública para incluir uma crítica das relações de arte para o domínio público” – Trad. Livre do autor.

<sup>3</sup> “Os três paradigmas podem ser esquematicamente distinguidos:

(1) arte em locais públicos, geralmente uma escultura abstrata modernista colocada ao ar livre para “decorar” ou “enriquecer” espaços urbanos, especialmente as áreas e praças em frente a prédios federais ou torres de escritórios corporativos;

(2) arte como espaços públicos, menos orientada a objetos e mais arte mais consciente do lugar, que buscava maior integração entre arte, arquitetura e paisagem, por meio da colaboração dos artistas com os membros da classe gerencial urbana (como arquitetos, paisagistas, urbanistas, *designers* urbanos, e administradores da cidade), na elaboração de projetos permanentes (re) desenvolvimento urbano, como parques, praças, edifícios, avenidas, bairros; e, mais recentemente, (3) arte de interesse público (ou “novo gênero de arte pública”), muitas vezes os programas temporários urbanos (*city-based*) com foco em questões sociais, em vez de ambiente construído que envolvem colaborações com grupos marginalizados sociais (em vez de profissionais de design), como os sem-teto, mulheres agredidas, jovens urbanos, pacientes com AIDS, os presos, e que se esforça para o desenvolvimento de eventos ou programas da comunidade politicamente conscientes” – Trad. Livre do autor.

O primeiro dos três paradigmas engloba as obras de arte que estão localizadas no espaço público, mas não buscam relação com o mesmo, observando-se como um objeto informa ou embeleza o lugar, como muitos exemplos encontrados em frente a edifícios importantes ou em meio a praças públicas. O segundo reúne obras de arte pública que estão menos voltadas para si mesmas e buscam alguma relação com o entorno, arquitetura e paisagem, história e geografia, observando-se como obras que dialogam com seus contextos de inserção temporal e/ou espacial. E, por fim, o terceiro que assume por completo a proposta de Arlene Raven. A principal contribuição de Raven para o tema de interesse desta pesquisa foi a proposta de reorganização do conjunto da arte pública a partir da compreensão do espaço pelas obras de arte pública (e dos seus autores).

A qualidade da interpretação do público da arte in/as/for pública é o que vai determinar a qualidade de pública da obra de arte. Em outras palavras, significa assumir que somente o público, ou seja, a sua percepção e interpretação, é que pode auferir a qualidade de pública a uma obra de arte. Por exemplo, segundo Danto, a partir do caso da obra de arte pública *Tilted Arc*, de autoria do artista Richard Serra, a opinião do público passou a ser fundamental na construção da própria obra de arte. Para ele: *“all that was questioned was its authority to determine whether something is good public art without consulting the public”*<sup>4</sup> (DANTO, 1998, p. 150).

**Ilustração 1: Tilted Arc, Richard Serra, 1981, Escultura, Aço, New York City (destruída)**



Fonte: David Aschkenas, 1985<sup>5</sup>

Porém, deve-se também levar em consideração que a percepção é sempre relacional, é coproduzida, o que significa que a obra de arte, por sua vez, também influencia a percepção dela mesma, assim como a qualidade do espaço no qual ela se insere (e como ela se relaciona com o mesmo, mutuo-influenciando-se), bem como a sua relação com a história, as memórias coletivas, que podem ativar no público a sua percepção e importância simbólica.

<sup>4</sup> “tudo o que foi questionado foi a sua autoridade para determinar se algo de arte pública é ou não bom, sem consulta do público” – Trad. Livre do autor.

<sup>5</sup>Link: [http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc\\_big1.html](http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_big1.html), acesso em 21 de dez. de 2017.

Suzanne Lacy (1945-), artista, curadora e teórica estadunidense, organizou em 1995 o livro *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, como resultado de uma mostra curada por ela mesma e com o mesmo nome no Museu de Arte Moderna da Califórnia, no qual introduzia o conceito de novo gênero de arte pública ao referir-se a obras de arte que “se voltavam a um público amplo e diferenciado e que implicavam ou realizavam ideias sobre mudanças sociais e interações”<sup>6</sup> (LACY, 1995, p. 189). Gablik, um dos artistas autores que participam do livro, assume a mesma direção sua ao definir o novo gênero de arte pública como “uma arte visual que usa meios tradicionais e não tradicionais para comunicar e interagir com um público amplo e diferenciado sobre questões que dizem respeito diretamente a vida deles” (GABLIK, 1995, p. 77).

A principal contribuição de Lacy para o tema de interesse desta pesquisa foi a assunção da questão do público como fundamental na discussão da arte pública, reafirmando a nova relação artista-público que fosse capaz de reconstruir a relação entre o artista e as pessoas, entre indivíduo e comunidade, sempre no contexto concreto da vida. Nesta mesma linha, Cameron Cartiere, com Shelly Willis, pesquisadoras inglesas sobre arte pública, definiram arte pública, em uma célebre conferência realizada em 2006 na Galeria Tate Modern em Londres, como toda a arte que estivesse:

**Ilustração 2: *In Mourning and In Rage*. Social intervention, 1977. Autoria de Suzanne Lacy and Leslie Labowitz Starus**



Fonte: Suzanne Lacy<sup>7</sup>

Para esta pesquisa, a principal contribuição de Cartiere consistiu da definição de fronteiras claras para a adjectivação de público atribuído a determinadas obras de arte, chegando a modelizar o quão públicas estas poderiam ser, desde o nível mais baixo, localizar-se em lugar público aberto e acessível/visível, até o mais alto, que seria o financiamento do público para tais obras, que buscariam justamente construir e discutir este mesmo público (ou parte dele).

<sup>6</sup> “They have engaged broad, layered audiences, and they imply or state ideas about social change and interactions” (LACY, 1995, p. 189).

<sup>7</sup> Link: <http://18thstreet.org/public-programs/past-exhibitions-events/collaboration-labs/suzanne-lacy-and-leslie-labowitz-starus>. Acesso em 18/04/2018.

Fora dos museus e galerias, desde que respeitassem pelo menos uma das seguintes categorias: (a) estar inserida em um lugar acessível ou visível pelo público: em público (in public); (b) preocupar-se com ou que afetem comunidade ou indivíduos: pelo público interesse (public interest); (c) ser mantida ou ser usada pelas comunidades ou indivíduos: como espaço público (public place); ou (d) ser pago pelo público: financiamento do público (publicly funded). (CARTIERE, 2006, p. 15).

A compreensão desta dualidade entre as duas tradições/escolas no estudo da arte pública, uma europeia, que assume a centralidade do objeto no estudo da percepção sobre o mesmo, com matriz na sociologia fenomenológica, e outra estadunidense, que assume a centralidade da experiência na compreensão da arte pública, com matriz na sociologia pragmática, foi fundamental para situar esta pesquisa metodologicamente na última destas duas matrizes, e delinear a sua própria matriz de análise, que será apresentada na próxima seção.

### O estudo da arte pública no Brasil

O campo de estudos da arte pública no Brasil começou a se estruturar há pouco tempo e segue desenvolvendo-se mais ou menos estruturado, de acordo com as duas grandes escolas, primeiro, a estadunidense e, posteriormente, a europeia. O primeiro movimento, porém, já nasce no âmbito do campo de estudos da arte e da história da arte, enquanto que o segundo nasce muito mais próximo do universo da arquitetura, para, então, aos poucos, chegar ao campo da arte.

O que estou chamando de primeiro movimento pode ser compreendido a partir dos trabalhos de Alves, curador de diversos livros de arte pública, entre os quais *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade* (2008)<sup>8</sup>. Este influente autor, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, aponta dois fatores para a compreensão e, sobretudo, definição do que deve ser considerada como tal: “a localização das obras de arte em espaços de circulação de público, e a conversão forçada desse público em público de arte” (ALVES, 2008, p. 5). Em seus escritos, ele compreende arte pública, sobretudo, como esculturas localizadas/ubicados em espaços públicos. Neste sentido, o autor se aproxima bastante da corrente de pensamento europeia, pois este, não obstante afirme que a expressão “arte pública” tenha nascido na década de 1960, ele se remete frequentemente à pré-história e aos monumentos das civilizações mais antigas, deixando transparecer com clareza, a meu ver, seus valores e preferências, sobretudo, ligadas ao valor do patrimônio como atributo importante (ou principal) da arte pública. Para os autores que compartilham de sua interpretação, tal compreensão, mais ligada ao monumento, é comum e predomina em toda a América Latina, onde os cânones figurativos e realistas estudados, como nas Escolas de Belas Artes, foram, de certa forma, organizados pelos imigrantes europeus. Alves também considera que o pai da arte pública brasileira foi Aleijadinho, por ter realizado as estátuas dos Profetas (1796-1805), colocadas em um espaço que já existia e que estava vazio no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Minas Gerais.

Por isto, quando Alves discute as obras de arte pública, prefere assumir como objeto os trabalhos que possuem um caráter de permanência, como, por exemplo, as estátuas ao ar livre, como foi o caso das esculturas do Parque da Catacumba, no Rio de Janeiro, bem como as esculturas de Saint Clair Cemin, apresentadas na 4ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre<sup>9</sup>. Exercem ainda muita influência, neste primeiro campo de estudos aqui no Brasil, os estudos que o mesmo Alves realizou em sua tese de doutoramento sobre as grandes esculturas em metal de Amílcar de Castro. Para ele, o uso de tal material possibilitou ao público a interação tátil com as obras, criando um novo modo de ver e fruir o espaço. Seus estudos mais conhecidos são sobre a artista Camila Gross, com a obra *Fronteira Fonte Foz* (um mosaico de 1.600 m<sup>2</sup> no piso, com pedras pretas e brancas, realizado em uma praça pública, na cidade de Laguna (SC)); e José Resende, outro

<sup>8</sup> Resultado do XVIº Simpósio de Artes Plásticas: Experiências Atuais em Arte Pública, no âmbito do XXIº Festival de Arte da Cidade de Porto Alegre, em Porto Alegre (RS), em 2006.

<sup>9</sup> Em Porto Alegre, a Prefeitura criou, em 1991, o Programa de Arte Pública Espaço Urbano Espaço Arte, que passou a fazer parte da Bienal do Mercosul.

artista que trabalha com grandes dimensões, como foi o caso da obra *Olhos Atentos*, uma espécie de trampolim metálico projetado sobre a margem esquerda do Lago Guaíba, em Porto Alegre (RS). Seus estudos sobre obras de arte pública, portanto, assumem, cada vez mais, a monumentalidade de tais obras, alicerçada no forte caráter físico destas, que afetam, sem dúvida, a poesia nelas contidas, suas relações com o espaço e com os públicos, mas também revelam as preferências do pesquisador Alves, dando-lhe, de certo modo, o papel de representante de uma escola brasileira com maior afinidade com a escola europeia dos monumentos.

**Ilustração 3: Olhos Atentos, escultura de José Resende**



Fonte: Blog public.art.br, 2018.

O debate da arte pública como prática social, segunda linha e mais próxima da escola estadunidense, vem produzindo, há muito pouco tempo, os seus primeiros trabalhos no campo de estudos mais próprio da arte, visto que os primeiros estudos nesta linha aconteceram (e continuam acontecendo) no âmbito de estudos da arquitetura e urbanismo, a partir dos trabalhos pioneiros da urbanista Vera Pallamin.

Pallamin direciona seus estudos para os processos e as manifestações da arte urbana como práticas de uso da cidade, não assumindo, portanto, a centralidade das obras de arte em si. Para ela, as práticas artísticas são interpretadas como reflexões de e sobre a cidade, considerando os espaços públicos como esferas privilegiadas de representação das relações sociais, que ativam memórias coletivas diferentes.

A arte urbana é uma prática social. Suas obras permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo, em seus propósitos estéticos, o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política (PALLAMIN, 2000, p. 23-24)

Pallamin estudou muito as novas manifestações artísticas de corrente estadunidense, aprofundando seu olhar sobre as obras de artistas como Suzanne Lacy, cujas obras revolucionaram a compreensão do que é arte, distanciando do monumento, tanto em seu caráter de permanência, quanto de baixa interatividade social.

Sobre a relação entre arte e sociedade, Pallamin aponta que:

Tematizar a arte urbana é pensar sobre a vida social aproximando-se de certo modo pelo qual as pessoas se produzem e são produzidas no âmbito da ordem simbólica. É pensar sobre cultura urbana. (...) Esta criação coletiva de ideias, valores e obras é diferenciada para formações sociais distintas e nos modos como estas se realizam através da linguagem, das relações de trabalho e das suas relações com o tempo (PALLAMIN, 2000, p. 24-25)

Um dos exemplos brasileiros que esta autora utiliza para marcar com grande ênfase esta diferença no olhar, trazida por esta nova corrente, consiste na assunção do teatro de rua entre as manifestações de arte pública, como é o caso da obra do Grupo Tá Na Rua, intitulada *Para que servem os pobres?* (PALLAMIN, 2002, p. 109). Este tipo de arte pode ser visto como arte processual, pois necessita do público para ser ativada. Além disso, são manifestações mais efêmeras (quando comparadas aos exemplos precedentes), mais incisivas e voltadas para a conscientização de parte dos públicos da cidade e de seus problemas. Por isso, costumam mostrar os problemas e as classes esquecidas e marginalizadas.

**Ilustração 4: Obra “Para que servem os pobres?”, Grupo Tá Na Rua**



Fonte: Grupo Tá Na Rua sobre obra realizada em Tiradentes (MG), em 31 de janeiro de 2014

Pallamin oferece outra contribuição, ao falar que as manifestações de arte públicas politicamente contra discurso no espaço possuem múltiplas possibilidades de desenvolvimento, pois estas “podem criar situações de visibilidade e presença inéditas, apontar ausências notáveis no domínio público ou resistência às exclusões aí promovidas, desestruturar expectativas e criar novas convivências, abrindo-se a uma miríade de motivações” (PALLAMIN, 2002, p. 108). Essa linha de estudos, liderada por esta autora, começou, aos poucos, a conquistar novos adeptos, mas ainda de modo um pouco circunscrito aos limites do âmbito de estudos da arquitetura e do urbanismo. Cartaxo (2006) procura justificar tal existência a partir de uma explicação que toma o caminho inverso: o da aproximação da arte com a arquitetura, a partir do reconhecimento da dimensão pública da própria arquitetura.

## Conclusão

Desta discussão acerca do reconhecimento e das novas possibilidades da arte pública, emerge, com maior força, a busca por relações mais fortes de pertencimento com a produção da obra em si. Nestas novas experiências artísticas, a obra de arte se apresenta situada e significada quase sempre pela dimensão local, pela dimensão comunitária ou pela dimensão dos grupos sociais. Com isto, temas como memória e patrimônio adquirem novos contornos que não mais aqueles inicialmente apontados pela corrente europeia, de valorização do monumento (mesmo que este fosse, por exemplo, um atributo da memória). Nisto, é possível dizer que o estado da arte dos estudos da arte pública no Brasil parece ter um grande potencial de crescimento.

Estas últimas reflexões esta consiste em problematizar as percepções de cidade em experiências de arte pública, em contextos urbanos, a partir do conceito de “práticas de uso”, proposto pelo autor italiano Pierluigi Crosta e usado da Vera Palamin no Brasil, o qual que chama a atenção para as interações entre os atores em contextos de uso que conformam espaços públicos. Para Crosta, o território pode ser melhor compreendido como o êxito, ou a resultante, da interação de diferentes práticas de uso ativadas pelo conjunto de atores que a ele pertence.

Este viés de pesquisa permite aprofundamento das relações de diálogo entre arte pública e cidade, que com suas gramáticas de ação modelam particularmente alguns casos especiais de arte pública que poderiam ser chamadas de “experiências de práticas de arte pública”, cujo singularidade seria a redefinição das próprias práticas de uso das cidades, por ativarem novas percepções, imagens e regimes mais democráticos de uso e produção dos espaços públicos

Às vezes, estas práticas de arte no espaço público atinge a sensibilidade e a empatia de um público mais amplo, conformando públicos (MARZADRO, 2014) e imputando, seguindo a linha de raciocínio desenvolvida aqui, a qualidade de público à obra de arte, bem como à própria experiência, aproximando-se da noção de políticas públicas, numa abordagem mais relacionada ao pragmatismo francês, que ressalta o valor da experiência. O que poderia significar que, neste caso, segundo Dewey, a obra de “far-se-ia pública” na medida em que ativasse públicos para si mesma. Assim, por hora, podemos nos arriscar a dizer que uma obra de arte no espaço público se torna arte pública, muito menos pela intencionalidade do artista do que pela qualidade da sua própria experiência, particularmente no que concerne à interação com outras práticas de arte pública. Esta interação estético-política se dá na experiência, pois, de certa forma, consiste em uma interação social e dentro do contexto de tempo, espaço e cognição (WEICK, 1995). Segundo Crosta (CROSTA, 2010) “o território e aquele que se é feito, que é resultado, das e pelas próprias práticas”, mas não podemos esquecer de que o território, que é também êxito de práticas de milhares de atores e conjuntos de atores, também reverbera sobre as próprias práticas em si.

## Referências

- ABREU, J. G. **A Problemática do Monumento Moderno**. *@pha.Boletim*, 1: 23 – 37, 2003.
- ALVES, J. F. (Org.). **Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade**. / – Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.
- ALVES, J.F. **Transformações do Espaço Público/Transformations of the Public Space**. Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, 2006.
- ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo, Martins Fontes, 1998 (Coleção A)
- BRISSAC-PEIXOTO N. Arte & Cidade. In: **Anais do II Seminário de Arte Pública**. Sesc/USIS, 1995:113- 121.
- BRUZZESE, A. **Arte e spazio pubblico**. Una riflessione intorno ad un tentativo di “place making”: il caso di Beyond project, in rivista Territorio, n. 53, 2010: 30 - 38.

- CARTAXO, Z. **Pintura em distensão**. Rio de Janeiro: Oi Futuro/Secretaria do Estado de Cultura do Rio de Janeiro, 2006.
- CAMERON, C. WILLIS, S. **The Practice of Public Art**. Routledge, New York, 2008.
- DANTO, A. C. «**Tilted Arc and public art**» (1985). In Horowitz, Gregg Huhn, Tom (ed.), «Arthur C. Danto Essays: The wake of art: criticism, philosophy, and the ends of taste», Amsterdam: G+B Arts International, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A transilustração do lugar-comum**. Uma filosofia da arte. Trad. Vera Pereira. São. Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CHOAY F., **Alegoria do patrimônio**, São Paulo, UNESP, 2006
- ELLIOT D., ADAS D., BENTON T., WHYTE I. B., **Art and Power: Europe under the Dictator, 1930 -1945**. Exhibition catalogue, Thames & Hudson, 1995
- COGNETTI F., **Un'idea di arte , un idea di progetto. Pratiche artistiche, partecipazione sociale e ruolo dell'artista**. Territorio. n. 53, 2010: 31 -40.
- GARCIA M.M. F.F.P.S, **A escultura pública de Cristóbal Gabarrón e a experiência curatorial das exposições: Los Silêncios de Colón (2008) e Las Torres de la Alhambra (2009)** Lisboa: ISCTE, 2010. Dissertação de mestrado
- GOMBRICH, E. H.. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. 3. ed. Sao Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KWON, M. "Im Interesse der Öffentlichkeit...". In: **Springer** (December 1996-February 1997): p. 30-35.
- \_\_\_\_\_. **One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity** (2002), Cambridge: The MIT Press, 2004.
- INGUAGGIATO V. **Arte nei processi riqualificazione urbana, da dissertazione finale del Dottorato di Ricerca in Pianificazione Urbana, Territoriale e Ambientale - XXI Ciclo**, Politecnico di Milano, 2009.
- \_\_\_\_\_. Lo spazio pubblico nell'arte, in **Rivista Territorio**, n. 53, 2010. p. 22 - 29.
- \_\_\_\_\_. Pratiche artistiche tra spazio urbano e sociale. In: **Rivista Territorio**, n. 53, 2010. p. 19 - 21.
- LACY, S. (ed.), «**Mapping the Terrain: New Genre Public Art**», Seattle: Bay Press, 1995.
- LEFEBVRE, H. **O direito à Cidade**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.
- MUMFORD, L. **A Cidade na História**. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1998.
- PALLAMIN, V. **Arte urbana**. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Cidade e Cultura: esfera pública e transformação social**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- PANOFSKY, E. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 54.
- RAVEN, A. (ed.). **Art in the Public Interest**, New York: Da Capo Press, 1989.
- REIS, R. **Desenvolver capacidades criativas através do diálogo com obras de Arte Pública**. Congresso Internacional de Criatividade e Inovação, Portugal, 2005.
- RIEGEL A. **O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese**, Goiânia, UGC, 2006.
- SCIOLLA, G. C. **La critica d'arte del Novecento**, Utet, Torino 1995.