

## Arte no Espaço Público

### circunstância, contingência e direcção

**Tânia Cortez**

intervenção apresentada oralmente nas Jornadas Internacionais de Arte Pública, Palimpsestos Urbanos  
Linha Transversal de ARTE Pública do CIEBA , 24 de Abril de 2018 FBAUL

O termo Arte Pública, que se fez corrente no discurso da contemporaneidade, carece ainda de uma definição menos descritiva, antes que lhe explicita as intenções.

Não se propõe aqui uma reflexão fechada, mas um curto exercício em torno da sua definição e das suas intenções. Muito exercícios poderão ser feitos a propósitos de ambas; neste caso pretende-se apenas atender à sua origem e à sua natureza histórica.

Acredita-se que este olhar para trás permitirá melhorar a sua compreensão na contemporaneidade.

Na procura de uma definição interessa começar pelo óbvio, pensando numa acepção de género que inclua A Arte Pública numa família alargada, e noutra que, pela diferença, a distinga dos demais.

Se é mais evidente a inclusão na família alargada da Arte por encaminhamento directo da palavra “Arte” contida na sua designação, torna-se menos clara quando a mesma se associa por adjetivação a “Pública” e por isto se distingue na Arte, numa sub-espécie.

Enquanto sub-espécie assume uma autonomia especial, paralela às convencionais sub-espécies da Arte, classificadas até então pela utilização do médium, tanto ancestral – a pintura, o desenho, a escultura – como contemporâneo – a instalação, o happening, a performance - ou referenciadas por conceitos e/ou formas particulares – estilos, movimentos artísticos, históricos e contemporâneos.

A Arte Pública conquistou assim uma dupla condição: autonomia das demais sub-espécies da Arte e simultaneamente capacidade de as trespassar.

Talvez uma oposição primária pudesse contribuir também para a clarificação da designação Arte Pública. Interessaria perceber se pela diferença se poderia categorizar uma Arte Privada, Doméstica ou Íntima.

De forma igualmente rudimentar poderíamos ainda questionar se não é toda a Arte, Arte Pública, se não é essa a sua condição primordial. Consta nos livros, ser o processo comunicativo a sua génese, expressão, pela estética, do criador para o fruidor e vice-versa.

De facto, por diversas razões, o uso corrente da designação nem sempre é claro. Se há uma direcção que tende a insinuar a necessidade de acesso generalizado do público à Arte - como factor de inclusão social e mote para uma participação colectiva – há um outro sentido que localiza a Arte no espaço do público, em coordenadas cada vez mais definidas e pré-determinadas. Esta dupla significação não é divergente, mas presta-se a alguma confusão.

Sobretudo porque para a Arte as duas propostas são ancestrais, sem que tenham até à data merecido inventariação especial. Tanto a obra que visa ser publicamente acessível como a obra que procura implantação no espaço público estão vivas pelo menos desde a criação do conceito de esfera pública e da consequente distinção da esfera privada. Ao longo da história sucedem-se exemplos que perseguem ambas as intenções. Como, aliás, também é verdade o seu

contrário sem que até aqui se tenha pela distinção feito uma inscrição categórica.

Num exercício semelhante, em que procura uma definição para Arte Pública, Fernando José Pereira, descreve-a como *um equívoco de catalogação de uma forma específica de Arte Contemporânea*<sup>1</sup>. Defende o autor que a definição de Arte Pública não é mais do que um erro taxonómico, que sustenta uma vida-dupla para a Arte e que serve para legitimar a *proliferação de uma espécie de mercado de obras de arte decorativas que figuram como registos visíveis de todas as cumplicidades estabelecidas entre “poder” e “artistas” no sentido de “democratizar” culturalmente o espaço público*.<sup>2</sup>

A contextualização histórica de 65 a 75 do século XX é conhecida, e consubstancia a imensa vontade de definir e conquistar desígnios colectivos e transformadores. O cunho fortemente ideológico da década revelou-se global e transversal a todas as esferas de conhecimento e acção.

Uma década marcada pela contestação ao fascismo, à guerra, ao colonialismo, à segregação racial, ao machismo, à homofobia, ao autoritarismo, às desigualdades sociais, ao individualismo, em suma, uma década de rejeição do status-quo e do modelo vigente.

---

1 - Pereira, Fernando José, in <http://www.arte-coa.pt>

2 - idem

Foi um momento de uma estranha e rara convergência entre aspirações gerais e produtividade artística, onde se revela uma perturbação subterrânea, mas decisiva das mentalidades.<sup>3</sup>

Coerentemente, para a Arte foi uma era de explicitação do desconforto com o mundo, e de uma elevação aguda da auto-consciência. O mundo da Arte foi denunciado pela Arte como estrutura, necessariamente construída sob uma relação de poder, em que museus e galerias encarnam o papel dominante, são espaços de legitimação da obra, de subordinação e manipulação do artista. O mundo da Arte percebido como amostra do mundo com os seus atributos. A concepção dialéctica predominante no discurso da vanguarda artística da época identifica o sistema de exploração. O museu, a galeria, o comissário, o curador, são parte do aparelho de controle da Arte - forças de selecção e catalisadores da circulação da obra de Arte enquanto bem transaccionável. São consequentemente embargos à livre criação e fruição artísticas, promotores da elitização da Arte e do seu confinamento pretensioso, operadores da exploração do artista e criador. Em suma, agentes do autoritarismo que serve o resfriamento da pulsão transformadora da Arte.

---

3 - Pelzer, Birgit| “Desaparece Objecto!” A Revolução Intangível, A Obra de Arte sob fogo – Inovações Artísticas 1965-1975, Serralves, 2004.



Um diagnóstico marcial, que disseminou a resposta da Arte, pulverizada em todas as frentes, qual guerrilha revolucionária, cunhando as segundas vanguardas. E esta resposta é manifesta nas obras que são resposta em si mesmas, consequentemente diversificadas, expressando-se na ideia e na forma e ampliando os caminhos da Arte - o Happening, a Arte Minimal, a Arte Conceptual, a Land Art, a Body Art, a Art Povera, a Crítica Institucional. Atestou-se a utilização profícua de novos médiums e a expansão dos campos<sup>4</sup>, a ampliação das temáticas e da mensagem - os actos provocadores, o engajamento político – a desmaterialização e deslocalização da obra, a profanação da obra única, a destituição do autor, a convocação do fruidor.

Retomando o exercício inicialmente proposto, importa salientar que a necessidade de acesso generalizado do público à Arte e a localização da Arte no espaço do público são pretensões muito caras à época, e que estão invariavelmente intrincadas.

4 - Termo encetado por Rosalind Krauss, sobre o Campo da Escultura, na edição número 8 da revista October de 1979.

A acessibilidade, a livre criação e fruição da cultura, são exigências de que procuram não branquear o defraudar da expectativa do universalismo humanista e positivista. O Museu Moderno, instituição fundamental para a formação e instrução popular, revelou-se então, não só insuficiente, mas pernicioso. Foi percebido como instrumento institucional que não só não cumpriu as pretensões de democratização educacional e cultural como, consolidado o liberalismo, se revela ao serviço da promoção ideológica dominante, poderosa ferramenta de exploração dos artistas, de afastamento dos fruidores, e engenho de legitimação do objecto artístico ao serviço de interesses obscuros.

*Para se ter uma ideia das forças que levam certos produtos à categoria de “obras de arte” é útil - entre outras pesquisas - fazer uma análise dos fundamentos económicos e políticos em que assentam as instituições, os indivíduos e os grupos que partilham entre si o controlo do poder cultural.*<sup>5</sup>

5 - Hacking, Hans. Publicado originalmente em Art into Society – Society into Art, Londres Institute of Contemporary Arts, 1974 in Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas, Blackwell Publishing.



Várias foram as denúncias e contributos para a transformação do mundo da Arte e do Museu, nomeadamente dentro das próprias instituições e testando os seus limites, como fez diversas vezes Hans Haacke, nomeadamente em 1975 em “Les Poseuses” de Seurat (versão pequena), 1888-1975. Esta obra congrega a biografia emoldurada dos sucessivos proprietários do quadro homónimo de Seurat, revelando relações de poder e interesses a que estes se associam. Ou ainda Un Jardin d’Hiver, de Marcel Broodthaers onde, dentro de uma instalação cénica e decorativa, o artista dramatiza a personagem de um Director de Museu que lê tranquilamente um catálogo de uma exposição, rodeado de vegetação tropical e referentes exóticos. Nestas obras entendemos o sentido da Crítica Institucional, enquanto denúncia de um sistema que os artistas recusam, mas a que conscientemente se entendem conexos.

*...temos de concordar que o museu e a galeria, na sua forma actual, são instituições que já não satisfazem as novas exigências da Arte. Além de que sentirmo-nos na obrigação de expor e vender é um obstáculo à criatividade<sup>6</sup>*

---

6 - Dibbets, Jan. Publicado originalmente in Germano Celat, Arte Povera, Milão, Gabriele Mazzotta, 1969.

A deslocalização ou a recriação do espaço expositivo, proposto por Jan Dibbets em obras como “A trace in the woods in the form of a line of trees painted white” de 1969, que aponta a floresta como suporte da pintura, são outra forma de versar o desconforto face ao Museu e às instituições. Robert Smithson será eventualmente o mais reconhecido representante desta corrente, designadamente pela amplamente difundida “Spiral Jetty” de 1970, desenhada em grande formato por terra e pedras sobre as águas pouco profundas de Salt Lake, Utah. A Land Art dirigiu-se à natureza, alheia ao mundo da Arte e aos bens de consumo, numa fuga consciente ao modelo vigente.

Como estas, muitas outras obras e artistas das segundas vanguardas condenaram o Museu e as instituições, assumindo-se como parte activa na definição dos desígnios colectivos, em prol do bem-comum. A Arte de 65 a 75 do sec. XX pretendeu denunciar e destruir a opressão e clamar como urgente a democratização da Arte.

Se por um lado o Museu oprime e esgotou o seu contributo de transformação social, o espaço público é o espaço para reiterar a exigência, porque é o espaço de todos e para todos, sem restrições, e sem intermediários. O espaço público é o espaço do público, do contacto livre e directo do artista e do fruidor, oportunidade para uma



genuína e real aproximação, e de uma despreconceituosa e indiferenciada partilha de Arte. Pelo que, o movimento de deslocalização da Arte para o espaço público comporta a necessidade, redundante e intrínseca, de chegar ao público. Não se tratou de uma qualquer consequência, antes de uma intenção programática. Talvez a mais estridente manifestação desta pretensão seja a ideia de arte em sentido lato de Joseph Beuys, que veicula a ideia de que todos podem ser artistas. Naturalmente que esta proposta estende ao corriqueiro as possibilidades de manifestação artística, e assim convoca todos, sem restrições, para o envolvimento em happenings e acções propositadamente planeadas para esta integração. Um dos factores preponderantes é ser no espaço público, designadamente na rua. Outras múltiplas propostas se fizeram neste sentido por todo o mundo ocidental. Happenings, performances, acções, intervenções pictóricas, colagens.

*Repetimos a mesma experiência no Rio, já convidando outros artistas para participarem. Aí foi uma festa organizada com a colaboração do pessoal do teatro e dos humoristas. Realizou-se num domingo, na Praça General Osório. Cláudio Tozzi apresentou a bandeira do Guevara, Hélio Oiticica com a ala da Mangueira, e fez para o evento a bandeira “Seja Marginal, Seja Herói”, Marcello Nitsche, Carmela Gross e outros nomes do Rio<sup>7</sup>.*

7 - Leirener, Nelson, originalmente publicado em Duarte, Paulo Sérgio.

Anos 60: transformações da Arte no Brasil, Rio de Janeiro. Campo gerais, 1988, pág. 40

Deste papel activo da Arte contra o instituído e o autoritarismo, no Brasil multiplicam-se exemplos. São particularmente esclarecedores pelo contexto político da época - repressiva ditadura militar - e por serem simultaneamente denúncia do vigente e construção da sua antítese. Nomeia-se aqui a acção Bandeiras na Praça General Osório no Rio de Janeiro de 1968 que repete, reconstruindo, um happening de 1967, proposto por Nelson Leirner e Flávio Mota. A primeira versão foi encerrada por intervenção da fiscalização municipal, que autuou os artistas, alegando a ausência de licença para, o que entenderam ser, uma venda ambulante.

Em 1968 procuraram o alargamento da participação, pela ampliação do convite a mais artistas para integração no happening, e pela inclusão na acção da bateria da Mangueira e a Banda de Ipanema. Os artistas plásticos hastearam informalmente bandeiras criadas por si para o momento na histórica praça da cidade. Acontecimento envolto em ambiente de festa e grande ligação popular, sob os olhos atentos da polícia militar. As bandeiras coloridas com temas sociais contrastavam humoristicamente com o modelo protocolar convencionalmente associado ao hastear da bandeira, servindo de metáfora a uma crítica política. Para além dos dois artistas fundadores, participaram nesta obra, entre outros, Anna Maria Maiolino, Cláudio Tozzi, e o reconhecido Hélio Oiticica, com a também reconhecida bandeira Seja Marginal, Seja Herói. Esta obra da série Marginália integra um conjunto de trabalhos de Oiticica que pretende problematizar



as questões da marginalidade social no Brasil e a despudorada barbárie policial da época. A peça que retrata Figueira da Silva, alegado traficante da favela que se suicidou depois de encurralado pela polícia, e que foi fotografado morto, sendo a fotografia divulgada e promovida como troféu.

Hoje atribui-se a inoperância da polícia ao facto de ser véspera de Carnaval e ao clima popular e de festa que envolvia a acção. Uma semana depois de Bandeiras na Praça General Osório deu-se o assassinato do estudante Edson Luís Souto num confronto com a PM, acontecimento que desencadeou uma onda de protestos, brutalmente reprimidos, e que inauguraram os Anos de Chumbo, um dos períodos mais opressivos e aterrorizadores da História do Brasil.

Este exemplo serve para que se perceba o limite da radicalidade da Arte que nesta época foi desenvolvida no espaço público e envolvendo o público. Os propósitos foram próprios e transformadores, e questionaram o vigente no mundo e no mundo da Arte.

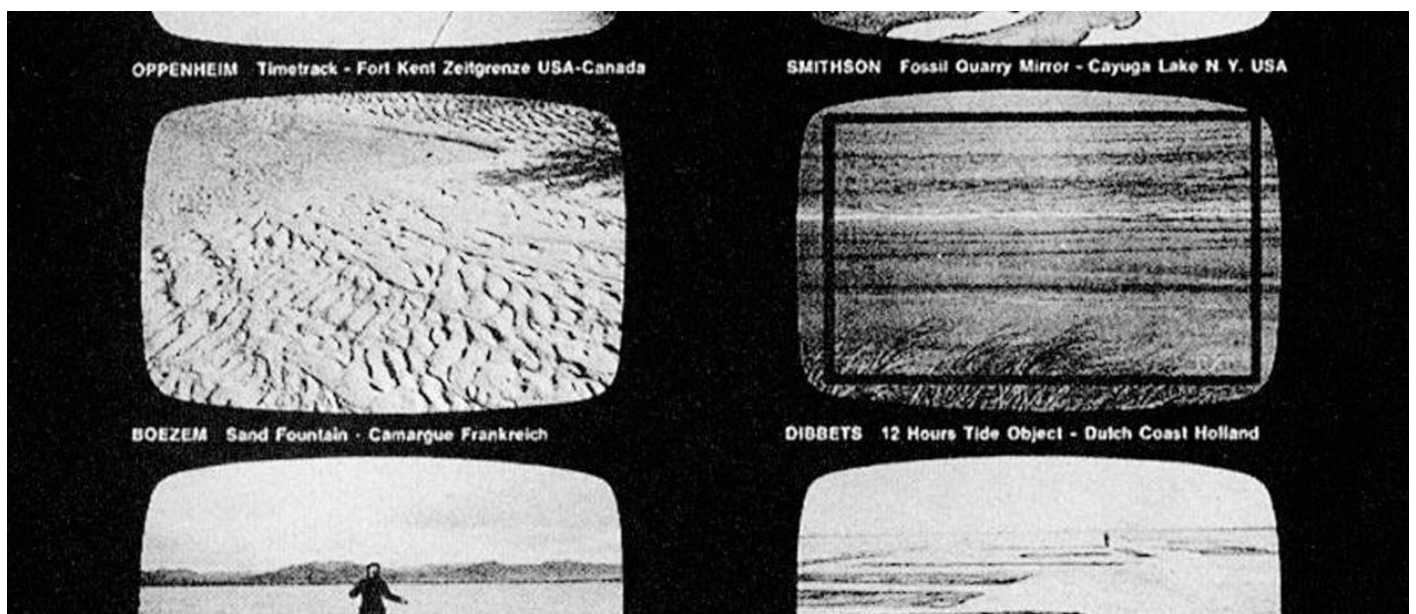
*De transmissão televisiva e gravador de vídeo resultam possibilidades de comunicação inteiramente novas. Pela primeira vez, as tendências artísticas contemporâneas podem chegar ao grande público sem um atraso de cinco ou dez anos. A comunicação adquire hoje uma dimensão até agora desconhecida.*<sup>8</sup>

8 - Schum, Gerry. Introdução à Emissão Identifications.

A acessibilidade da obra de Arte e a vontade de ampliar a sua área de recepção, motivam o realizador Gerry Schum à criação do que entendeu designar como uma Galeria Televisiva - Galeria Berlin Gerry Schum. Esta acção seria transmitida em duas emissões na Alemanha Ocidental através de cadeias públicas de televisão. A primeira transmissão foi feita na noite de 15 de Abril de 1969 e é iniciada pela intervenção do próprio que, em frente à câmara, expõe pragmaticamente os objectivos do projecto, fazendo-os assentar na proposta de abolição da distância entre a obra de arte e o público. Distância erguida pela intervenção da economia de mercado, regente de museus e galerias. Considera Schum que os meios televisivos, pela imediatez e alcance da transmissão, permitem promover a acessibilidade e transversalidade da Arte.

Parte da transmissão é feita recorrendo a um estúdio que procura mimetizar o espaço de uma galeria. Nas paredes dispõem-se quadros e écrans, no espaço deambulam pessoas que ora contemplam as obras, ora socializam. A este momento seguiu-se um conjunto de curtas-metragens, ou filmes-objectos, especificamente concebidos para serem transmitidos em televisão naquele momento. Sob o título de Land Art, com intervenções, entre outros, de Richard Long, Jan Dibbets, Dennis Oppenheim, Walter de Maria.

A segunda edição, "Identifications", transmitida em 1970, com uma estrutura genérica próxima da



primeira, embora sem encenação de galeria, procurou apresentar experiências de gesto e de acção concebidas enquanto objectos artísticos para o medium televisivo necessariamente diferentes do filme ou do documentário. Destacam-se Mario Merz, Daniel Buren, Gilbert and George, Richard Serra.

Depois das duas edições as televisões públicas alemãs recusaram continuar a colaboração com o projecto. As duas transmissões foram ainda transferidas para fita e apresentadas no circuito expositivo por Schum. O seu falecimento precoce, em 1973, encerrou em definitivo o projecto.

Independentemente do cumprimento mais ou menos eficiente do proposto programaticamente, a Galeria Berlin Gerry Schum foi uma primeira experiência dos novos processos de acessibilidade da Arte e do questionamento radical do espaço público. Basta recuperarmos a importância da televisão na época. Se admitirmos um sentido para espaço público, não restrito ao sentido urbanístico, esta acção, mais do que uma tentativa de incursão na esfera pública é, simultaneamente, uma convocatória à reflexão sobre a acessibilidade da Arte e da sua proximidade ao público. E é, simultaneamente, um exercício de questionamento activo da própria noção de espaço público. Mais uma vez público e espaço público invariavelmente intrincados, numa proposta de questionamento do vigente e do instituído.

As intenções que na contemporaneidade motivaram a Arte a apelar ao público mantiveram em consenso um aspecto fundamental: a defesa de uma arte de vanguarda verdadeiramente acessível e democrática. Esta motivação implicou um necessário julgamento das instituições e uma violenta crítica ao status quo.

O desafio que agora se coloca é perceber se esta intenção prossegue adequada e se a mesma interessa ou não à Arte Pública.

Parece-nos que a questão de FJP inicialmente apresentada assenta no temor de que a validação de uma forma específica de Arte, enquanto Arte Pública, legitime a intervenção no espaço público ou para o público, desconectada das intenções da Arte. Por isso entendemos que Fernando José Pereira “preferiria não

fazer”<sup>9</sup> a definição de Arte Pública, ou pelo menos não a fazer enquanto “forma específica de arte contemporânea”. Hoje, a proliferação de Arte Pública validada e de cariz institucional, nega a linha histórica que anteriormente seguimos e ignora estes antepassados, atestando o que diz FJP. Não esqueçamos que os exemplos apresentados se quiseram públicos, mas mais do que isso, de vanguarda e verdadeiramente transformadores, sem concessões. Por isso FJP defende que é na Arte, e não na Arte Pública, que se encontra “uma outra atitude, claramente antagónica, que se prende com o estatuto de reivindicação da liberdade absoluta para o artista que quer intervir no espaço público.”

Vale a pena reflectirmos.

### **Bibliografia**

PELZER, Birgit, “Desaparece Objecto!” A Revolução Intangível, A Obra de Arte sob fogo – Inovações Artísticas 1965-1975, Serralves, 2004

HARRISSON, Charles e Paul Wood, Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas, Blackwell Publishing, 2003

KRAUSS, Rosalind, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge, MIT Press, 1986

CHIARELLI, Tadeu. Nelson Leirner, Arte e Não Arte, Catálogo, Galeria Brito Cimino, 2001

CANTZ, Hatje, Hélio Oiticia, Quasi-Cinemas, Wexner Center, Kölnischer Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, Wexner Center for the Arts in association with Hatje Cantz Publishers, 2001

PEREIRA, Fernando José, Arte Pública, acedido em 12 de Abril de 2018, <http://www.arte-coa.pt/index>.

---

9 - como Bartelby, personagem de Herman Melville (1819-1891), em Bartelby, o Escrivão.

