

INSTITUTO SUPERIOR DE CIÊNCIAS DO TRABALHO E DA EMPRESA

PÚBLICOS DE ARTE PÚBLICA:
ESTUDO DA RECEPÇÃO DE ARTE PÚBLICA NO CONCELHO DE
ALMADA

Ágata Dourado Sequeira

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Sociologia

Especialidade em Cultura e Comunicação

Orientadora:

Doutora Magda Pinheiro, Professora Catedrática

do Departamento de História do ISCTE

Setembro de 2008

Resumo

Palavras-chave: Arte Pública, Recepção, Públicos, Cidadania, Sociologia da Arte.

Neste trabalho de investigação pretendi concretizar dois objectivos específicos: em primeiro lugar, reflectir sobre o que é a Arte Pública e quais os processos e interacções que lhe estão subjacentes; e em segundo lugar, esboçar um quadro das percepções e representações que um conjunto de peças de arte pública exposto no concelho de Almada suscita aos cidadãos ao nível da recepção, com elas convivem diariamente nos seus trajectos pelo espaço público da cidade.

O espaço público urbano é, por excelência, um plano de construção e representação identitária, em que as características históricas e sociais de uma cidade estão latentes. Deste modo, a Arte Pública apresenta francas potencialidades de aproximação da população à sua cidade, no sentido em que não somente «mobila» o espaço público como sobretudo o pontua e o torna reflexivo desses aspectos históricos e identitários. Assim, o conhecimento dos mecanismos da recepção da população a este tipo de Arte é importantes na medida em que permitem aferir os aspectos sociais e identitários que presidem à construção do espaço quotidiano do ponto de vista individual do cidadão, bem como em que medida a Arte Pública pode ter um papel de destaque na construção de um espaço público consciente da sua história, presente e futuro, e sobretudo dos cidadãos que o constróem simbolicamente.

Segundo um paradigma de democracia em que a promoção de uma cidadania activa e de uma gestão socialmente consciente do espaço público são elementos-chave, acredito que os resultados desta investigação poderão introduzir novos e muito significativos elementos de reflexão.

Summary

Key words: Public Art, Recepcion of Art, Art Publics, Citizenship, Sociology of Art.

In this investigation paper I aimed to fulfill two specific objectives: in the first place, reflect on what is Public Art and which are the processes and interactions that are inherent to this subject; in the second place, point out the contours of the perceptions and representations that a specific set of public art pieces within the Almada area suggests to the citizens that have a daily contact with them, throughout their use of the city's public space.

The urban public space is, by excellence, a plan of social construction and identity representation, in which the historical and social characteristics of a city are inherent. In this way, Public Art shows real potential of setting a bridge between the population and their city, because it doesn't only serve decorative purposes, but above all it punctuates the public space and makes it reflexive of these local historical and identity aspects. Therefore, the awareness of the reception mechanisms of the population towards this type of art is important in the way it allows to infer which are the social and identity aspects that preside to the symbolic construction of the daily public space, from the point of view of the individual city dweller, as well as in which sense can Public Art have a definitive role in the construction of a public space that is both aware of its history, present and future, and above all, of its citizens.

Following a paradigm of democracy, where the promotion of active citizenship and a social conscious management of the public space are key-elements, I believe the results of this investigation can introduce new and very significant data.

Índice

<i>Introdução</i>	vi
<i>1. Arte Pública e Monumento</i>	
1.1. O Monumento enquanto formatação do Espaço Público	1
1.2. Arte Pública – Novos paradigmas do Espaço Público	4
1.3. Do Monumento à Arte Pública em Portugal	7
<i>2. Espaço Público e Identidade</i>	
2.1. A cidade – Espaço de múltiplos significados	10
2.2. Espaço público e a construção de significados	11
2.2.1. Espaço de Contrastes	11
2.2.2. Espaço de sociabilidades e Memória local	13
2.2.3. Espaço público enquanto lugar de mudança	15
2.3. Arte Pública enquanto intervenção activa na sociedade	16
2.3.1. Posicionamentos artísticos/Diferentes tipos de Arte Pública (ao nível das formas e dos propósitos)	16
2.3.2. Da Arte Pública na construção do espaço público - Dilemas	19
<i>3. O Papel da Sociologia na Construção de Espaço Público</i>	
3.1. Teorias da Recepção	22
3.2. A Experiência Estética: Recepção Artística	24
3.3. A Construção Social do Gosto	27
3.4. A Recepção de Arte Pública – Dilemas Conceptuais	29

4. Metodologias	
4.1. Uma metodologia para o estudo da cidade	33
4.2. A recepção da Arte Pública do Concelho de Almada – Contornos metodológicos de um estudo	34
4.3. Análise dos dados recolhidos	36
4.3.1. Caracterização da Amostra	36
4.3.2. Análise dos dados recolhidos	38
4.3.3. Análise dos dados recolhidos – Conclusões	44
<i>Conclusão</i>	47
<i>Bibliografia</i>	49
<i>Anexos</i>	55

Introdução

O presente trabalho de investigação pretende antes de mais ser um contributo válido para uma reflexão sobre o tema da Arte Pública. Esta consiste num campo particular de produção artística, em que subjaz uma muito interessante rede de inter-relações entre artistas, instituições e público, integrando-se num paradigma claramente distinto do que associava a arte na cidade à monumentallização do espaço público, com inevitável estruturação simbólica ao nível de um plano de significações dominante.

Assim, a Arte Pública é expressão de um paradigma mais actual do espaço público, promovendo o diálogo e a cooperação não apenas ao nível da concepção do objecto artístico – em que os factores inerentes à sua projecção não se restringem à liberdade artística do criador, mas também à integração do objecto no espaço público e no quotidiano de quem nele passa – mas também ao nível da relação entre os cidadãos e a sua própria cidade, com uma história e características próprias. Simultaneamente, pretende ser uma mais-valia no que diz respeito à qualificação do espaço público, pontuando-o com peças de valor artístico que se relacionam positivamente com a zona onde estão colocadas. Por outro lado, é também um campo de inovação artística, no sentido em que promove novos eixos de cooperação aquando da própria concepção do objecto.

Relativamente à estrutura deste trabalho, pretendo numa primeira parte reflectir sobre o tema, nas suas várias dimensões: em primeiro lugar, de que forma à arte pública está inerente um determinado paradigma do espaço público; em segundo lugar, como é que o espaço público e a temática da identidade se relacionam, e qual o papel da arte pública nesse âmbito; e em terceiro lugar, de que forma as Ciências Sociais – e concretamente, a Sociologia – podem contribuir para a produção de conhecimento nesta área, focando os temas da recepção artística e os dilemas conceptuais que a especificidade deste tema impõe.

A segunda parte do trabalho consiste numa análise de dados estatísticos recolhidos através da aplicação de um inquérito por questionário, que teve lugar no concelho de Almada, junto de um conjunto de peças-chave da arte pública local. Pretendi esboçar as percepções das pessoas que diariamente se cruzam com estas peças, não apenas ao nível da recepção artística, dos gostos, mas também ao nível da informação que têm relativamente ao tema, e, sobretudo, ao nível do interesse que

possam vir a ter em participar em iniciativas, com o objectivo claro de promover a arte pública local.

1. Arte Pública e Monumento

1.1. O Monumento enquanto estruturação do Espaço Público

Longe de ser uma simples celebração artística ou arquitectónica, o monumento – no sentido mais clássico do termo, o de monumento histórico – pode ser uma forma relativamente estanque de estruturação do espaço público, no sentido em que lhe estão subjacentes determinadas coordenadas de significação. Pretendo neste capítulo reflectir sobre este objecto e a forma como se insere no espaço público – que é também simbólico.

Convém portanto primeiramente clarificar o significado da expressão *monumento* tal como será utilizada ao longo deste trabalho. Etimologicamente, é imediata a conotação do termo com a memória: o monumento pretende precisamente relacionar-se com a memória, interpretando-a de uma forma que nunca é neutra; celebrando-a emotivamente. Nas palavras de Françoise Choay: «*A natureza afectiva do destino é essencial: não se trata de fazer verificar, de fornecer uma informação neutra, mas de excitar, pela emoção, uma memória viva. Neste primeiro sentido, chamar-se-à monumento a qualquer artefacto edificado por uma comunidade de indivíduos para recordarem ou fazer recordar a outras gerações, pessoas, acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento prende-se então, precisamente, com o seu modo de acção sobre a memória. Não só ele a trabalha como também a mobiliza pela mediação da afectividade, de forma a recordar o passado, fazendo-o vibrar à maneira do presente.*» (Choay, 2006:16). É portanto flagrante a dimensão subjectiva inerente à concepção do monumento histórico. Este é, portanto, uma construção emotiva, no sentido em que promove um determinado ponto de vista sobre o que celebra. Como salienta Riegl: «*Par monument, au sens le plus ancien et véritablement original du terme, on entend une oeuvre créée de la main de l'homme et édifíée dans le but précis de conserver toujours present et vivant dans la conscience des generations futures le souvenir de telle action ou telle destine (ou des combinaisons de l'une et de l'autre).*» (Riegl, 1984:35).

Françoise Choay sublinha ainda a função antropológica do monumento, que se expressa na relação dialéctica que este objecto tem face à dimensão do tempo vivido e da memória (*op. cit.*). Saliente-se, portanto, que não é apenas a sua inscrição num período temporal necessariamente pretérito que confere ao artefacto o estatuto de

monumento. Este pode também revelar-se numa construção elaborada no presente, sendo precisamente a contemporaneidade da construção o elemento da monumentalidade do agora: «*Doravante, o monumento sem passado chama a atenção, interpela no instante, trocando o seu antigo estatuto de signo pelo de sinal.*» (Choay, 2006:18). Portanto a autora associa esta contemporaneidade possível do monumento a um decréscimo da sua função de memória, mas podemos argumentar que esta função se encontra ainda patente no objecto monumental do presente, no sentido em que numa sociedade que algumas correntes teóricas apelidam de reflexiva, a evocação da memória do agora é uma constante.

Assim, é pertinente a distinção de Riegl entre monumentos intencionais e monumentos históricos: «*A la classe des monuments intentionnels ne ressortissent que les oeuvres destinées, par la volonté de leurs créateurs, à commémorer un moment précis ou un événement complexe du passé. Dans la classe des monuments historiques, le cercle s'élargit à ceux qui renvoient encore à un moment particulier, mais dont le choix est déterminé par nos préférences subjectives.*» (Riegl, 1984:47). Deste modo, no primeiro a sua construção é intencional enquanto elemento evocativo de uma memória, não o sendo no segundo, em que a condição de monumento é atribuída *a posteriori*. No entanto, a linearidade desta distinção é passível de suscitar algumas dúvidas, no sentido em que não será difícil imaginar um objecto cuja construção, no tempo presente, não terá sido intencional quanto ao seu estatuto de monumentalidade, mas que este lhe terá sido automaticamente atribuído a respeito às suas características físicas, que de alguma forma exaltarão não um tempo passado mas o presente - interpelando assim a memória do presente, exercício tão basilar da contemporaneidade em que vivemos.

Ainda essencial é destacar o papel do monumento enquanto objecto enquadrado numa certa concepção imaginada de nacionalidade: «*(...) a função principal do monumento: homenagear um acontecimento ou uma personagem que se tenha destacado na sociedade, perpetuando a sua memória no tempo. Neste contexto, podemos afirmar que o monumento transmite um conjunto de valores que vão contribuir para a criação da identidade nacional.*» (Regatão, 2007:35). Deste modo, o monumento assume uma posição numa construção biográfica nacional, numa narrativa que se pretende identitária: «*These narratives (...) are set in homogeneous, empty time.*» (Anderson, 1991:204). Para alguns autores, concepção do estilo e tema de um

monumento está subjacente às escolhas de uma classe dominante, num processo de inerente imposição desse objecto às classes dominadas.

O património histórico, e neste se compreendem os monumentos históricos, exala o poder de evocar tempos passados, gerações desaparecidas, modos de vida ancestrais, historicidades locais específicas. Fomentam portanto um diálogo entre o passado e o presente, com a quotidianidade como palco: «*O património histórico e os comportamentos que lhe estão associados encontram-se presos em estratos de significação cujas ambiguidades e contradições articulam e desarticulam dois mundos e duas visões do mundo.*» (Choay, 2006:11). A apresentação do monumento como produto de consumo turístico e cultural levou à criação de novas formas de o colocar em destaque, seja por uma iluminação nocturna estratégica, seja pela criação de espectáculos não só de luz mas também de som, seja ainda pela construção de encenações ou feiras que visam recriar o tempo que o monumento evoca. Estas formas de destacar o monumento constituem naturalmente interferências à sua interpretação, como aliás salienta Françoise Choay. Porém, talvez as mais subtis (um simples sistema de iluminação, por exemplo, ou o arranjo da zona circundante, em certos casos) poderão valorizá-lo, não no sentido em que constituam chaves (ou distrações) interpretativas, mas tão-simplesmente porque tornam o monumento visível através de um sentido estético contemporâneo, permitindo e estimulando uma relação quotidiana do indivíduo com elementos evocativos do local ou da história do local. Desta forma, a agressão à idoneidade do monumento histórico seria minimizada, sendo no monumento contemporâneo ou em peças de arte pública uma forma legítima de destaque e encenação positiva do espaço público.

1.2. Arte Pública – Novos paradigmas do Espaço Público

A arte pública, compreendida no que se designa por património, tem potencialidades evidentes no campo simbólico e de construção identitária local. Clarifiquemos portanto o termo nas dimensões a que será referido neste trabalho¹.

O conceito de arte pública surge na década de 60 do século XX, em que há um interesse acrescido por parte dos artistas em saírem do espaço convencional da arte (o museu!) para experimentarem novos territórios de criação – um deles é precisamente o espaço público, de onde advém o desenvolvimento da arte pública². Esta constitui-se portanto como o culminar de uma lenta mudança de paradigma na forma de pensar o espaço público em termos da arte que nele é colocada, anteriormente conotada apenas com a escultura de cariz monumental.

Numa primeira instância, e em termos muito gerais, podemos definir o termo *arte pública* da seguinte forma: «(...) *arte tradicional em espaço público, quando chama a atenção para as características ou funções particulares do lugar onde intervém; trabalhos executados especificamente para um local, colectivos ou feitos em colaboração e que envolvam a comunidade, ainda que apenas no levantamento de dados; murais; performances e rituais fora de locais tradicionais de arte e que chamam a atenção para o lugar; transformações ambientais do lugar; arte de intervenção política; arte que passe nos grandes meios de comunicação: postais, selos, jornais, rádio, Internet, etc.*» (Cruz, 2005:11). Porém, julgo ser esta uma definição demasiado inclusiva. Parece-me importante reduzir um pouco a sua abrangência de forma a torná-la mais incisiva relativamente ao que me referirei quando menciono o termo *arte pública* neste ensaio. Assim, e mais adequadamente, «*Public art is artwork that depends on its context; it is an amalgamation of events – the physical appearance of a site, its history, the socio-economic dimensions of the community, and the artist's intervention.*» (Hayden, 1995:68). É portanto uma expressão artística que depende do local em que se

¹ É claro que tanto nos podemos referir a objectos permanentemente sítos num dado espaço como a manifestações artísticas mais efémeras. Porém, no contexto deste trabalho, e seguindo uma razão meramente prática, referir-me-ei sempre ao primeiro caso quando menciono *arte pública*, visto que é sobre este que se debruçará a análise.

² Outro foi o espaço natural, como palco de criações dos artistas da Land Art nos anos 70 do séc. XX.

encontra³ que, por ser público, proporciona interações e formas de pensar o espaço variadas, em que a peça pode assumir um papel de mediação interessante entre os indivíduos e o espaço, e mesmo constituir-se enquanto factor de construção identitária: «*Este novo género de arte pública propõe-se exprimir identidade, desde a criação de uma crítica social, à produção de arte como instrumento da mudança; melhorar a coesão social, melhorar a qualidade de vida pela melhoria da paisagem, propiciar um equilíbrio entre diferentes áreas da cidade. Sempre com a participação dos habitantes e fruidores na tomada de decisão. Pode envolver uma grande variedade de sítios públicos: parques, bibliotecas, hospitais, ruas, edifícios públicos, centros comerciais, etc. O mesmo será dizer, qualquer sítio onde as pessoas vivam, trabalhem ou usufruam dos seus tempos livres.*» (Cruz, 2005:13).

A expressão arte pública não é isenta de polémica: «*Difficulties are inevitably implied by the use of language pertaining to public art – the implications of the term ‘public art’, for example. This is used throughout the report in preference to ‘art in public places’. It deliberately refers to art intended for the public, created by the public or sited in spaces, which although not publicly owned are nevertheless intended for public use. The term carries overtly social and civic nuances.*» (Selwood, 1996:8). São precisamente essas potencialidades no campo social e de cidadania da arte pública que a tornam numa forma de criação artística particularmente exigente, no sentido em que não é apenas a liberdade artística do autor que está em jogo, mas todo um conjunto de implicações que advêm do facto de interferir directamente com o espaço público e, consequentemente, com todos os indivíduos que dele usufruem, ainda que com maior ou menor impacto e aceitação. É precisamente a acessibilidade inerente ao estatuto de arte pública que a torna um campo muito sensível de criação artística à qual nunca deverá idealmente ser alheio um certo sentido de responsabilidade social.

É nesta perspectiva que Sara Selwood refere algumas dimensões segundo as quais a arte pública se pode revelar benéfica para as comunidades que nela investem. Tais são: a arte pública enquanto *promotora de objectos de valor artístico*; enquanto

³ Convém neste ponto distinguir entre arte pública e arte *site-specific*: «*The term ‘public art’ generally describes works commissioned for sites of open public access; the term ‘site-specific’ is also used, both for art made for installation in a given site, and art which is the design of the site itself (...).*» (Miles, 1997:5).

factor de *melhoramento do espaço público*; enquanto forma de *cooperação com a própria arquitectura* presente no local; enquanto promotora de uma possível *inovação no próprio processo criativo dos artistas*; enquanto fomentadora de um *diálogo entre a comunidade e a sua própria história*, ou a educação da comunidade com vista a uma percepção da narrativa local. É claro que subjacentes a estas possíveis vantagens da arte pública há pontos mais ou menos problemáticos. No que diz respeito à relação entre arte pública e arquitectura, esta pode nem sempre ser consensual, no sentido em que por vezes na perspectiva do arquitecto a arte pública poderá servir para embelezar ou melhorar o seu projecto, não sendo um valor válido *per se* independente da estrutura arquitectónica na qual se integra. Por outro lado, a questão da integridade do artista também poderá ser levantada: pretender-se-á que a arte pública seja por norma mais acessível, e portanto de alguma forma de mais ‘fácil’ leitura para as pessoas que com ela se cruzam diariamente, ou por outro lado, deverá prevalecer a visão do artista enquanto resultado de um processo criativo estritamente pessoal e integrado no seu percurso enquanto produtor de objectos artísticos? Evidentemente, para estas questões parece ser o consenso entre os extremos a única forma de se poder criar algo que se pretende dialogante e que se afaste de uma visão funcionalista ou demasiadamente pessoal do que a arte pública deveria ser.

Também fonte de desacordo é a dialéctica entre público e privado inerente ao tema da arte pública: «*A arte pública é pois um tema polémico pela sua abrangência urbana, pelos locais onde surge: públicos, porque frequentados diariamente por milhares de pessoas, como as estações do metro; mas privados, porque para ter acesso a alguns dos exemplares é mesmo preciso pagar título de transporte. Pública também porque feita com intervenção da comunidade (...), ou pública, porque imposta a essa comunidade pelos poderes políticos e económicos, sem qualquer intervenção daqueles que a vão usufruir, cruzando-se diariamente com ela.*» (Calado, Margarida, in Regatão, 2007:8).

No que diz respeito ao papel dos cidadãos na sua participação na arte pública da cidade⁴, Dolores Hayden afirma que «*Public art is accessible art of any kind that cares*

⁴ Claro que quando me refiro a «cidade» enquanto local onde exista arte pública, não me pretendo ater exclusivamente a esse tipo de agregado populacional. Evidentemente que podemos encontrar expressões de arte pública em zonas de muito menor densidade populacional.

about /challenges/involves and consults the audience for or with whom it is made, respecting community and environment; the other stuff is still private art, no matter how big or exposed or intrusive or hyped it may be.» (Hayden, 1995:68), salientando de forma inequívoca o papel decisivo que a comunidade deve ter na concepção de objectos de arte pública para o espaço de que diariamente faz uso. Podemos portanto dizer que com arte pública pretende-se a produção de um espaço público que promova o próprio local e o ponha em relação com a cidade, e que simultaneamente instigue o diálogo e o espírito crítico dos cidadãos: «*Não chamamos, portanto, arte pública a qualquer objecto que se instale no espaço urbano mas às práticas artísticas e culturais que precisamente se dão por missão a produção de domínio público, entendendo-se para tal a produção de um espaço que dê aos cidadãos oportunidade de se encontrarem, discutirem e decidirem, através de processos de diálogo, sobre os assuntos comuns que lhes digam respeito.»* (Cruz, 2005:13). A arte pública pretende-se, assim, uma forma de promover um espaço público de encontro de ideias. Ou, nas palavras de um artista, «*(...) art can contribute to an open debate within a wider public sphere.»* (Moura, 1991).

1.3. Do Monumento à Arte Pública em Portugal

No contexto português, na altura do Estado Novo podia-se considerar a arte pública erigida como essencialmente doutrinária; conivente com os ideais do regime. Porém, há peças que se podem distinguir enquanto objectos de ruptura com o *status quo* na produção de arte para locais públicos. Um primeiro exemplo poderá ser *Mão*, de José Aurélio (Óbidos, 1966). A ruptura nesta peça manifesta-se no próprio material da peça (betão, ao invés de materiais nobres como o bronze) e na inversão do sentido a que se propunha – tendo sido comissionada como monumento à guerra colonial, a peça assemelha-se a uma pomba, eterno símbolo da paz. É portanto um anti-monumento. Outro exemplo incontornável da arte pública que desafiou o monumento do Estado Novo é o *D. Sebastião* de Cutileiro (Lagos, 1973). Correspondendo à encomenda de um monumento para o rei desaparecido, acabou por se revelar precisamente um não-monumento, em que a própria representação figurativa vai absolutamente contra os cânones vigentes no Estado Novo: «*É um boneco articulado, menino de olhos vazios,*

que questiona por dentro o regime político, as suas políticas culturais e também o regime das linguagens escultóricas.» (Pereira, 2008:114).

É portanto na prática e no conhecimento intenso da escultura que esta se institui como possibilidade de abertura de novos paradigmas, não apenas estéticos, como vimos, mas também políticos e sociais. O conceito de arte pública está intimamente ligado com a negação do monumento: *«Os assuntos do quotidiano substituíram o triunfalismo decadente, mostrando que a arte pública contemporânea é um território livre par abordar os problemas humanos.»* (Regatão, 2007:65). No que diz respeito à relação entre história e arte pública, há autores com pontos de vista deferentes: *«Num certo sentido, a arte em espaço público nega a história pois não se converte nunca, ou quase nunca, em passado e a cidade não se converte nunca, ou quase nunca, no seu museu.»* (Castro, 2005:122). Portanto a autora parece partir do pressuposto – de que discordo – em que a história é algo estanque, museológico, estático. Sustenho, pelo contrário, que a arte pública propõe não a negação da história mas uma relação mais viva com esta, no sentido em que pretende aproximá-la do quotidiano dos lugares e das pessoas. Da própria vida presente, portanto: *«(...) a esfera da arte pública permite a descoberta da arte por um público mais diversificado e abrangente. Por esse motivo, e pela complexidade de factores que intervêm na arte pública, não podemos entender este tema como um simples prolongamento da arte exposta num museu.»* (Regatão, 2007:64).

No que diz respeito à relação entre a peça e o local em que se encontra, esta nem sempre é de dependência absoluta – ou seja, nem sempre a obra é concebida especificamente para o local onde será colocada. Há peças «objectos nómadas», cuja especificidade espacial é um artifício *a priori* (poderiam estar noutra sítio qualquer, público ou não – *D. Sebastião* é um exemplo). Não quer dizer que com o tempo não haja uma apropriação da peça ao local, por parte da comunidade em que se insere. Dir-se-á, assim, que a peça de arte pública bem sucedida é a que, entre outros factores, não se sobrepõe ao espaço mas sim o constrói: *«(...) a chave para a resolução do problema da integração da obra no espaço reside, portanto (...) numa mudança de ponto de vista. Não se trata de pensar em termos de sítio, mas em termos de lugar. E a ideia de lugar implica já uma reflexão de um outro nível. Uma reflexão, ou melhor, uma interrogação ontológica e uma dimensão existencial. O lugar é por inerência lá onde as coisas estão,*

e ali onde os fenómenos ocorrem. E assim sendo, as obras não têm só de se adequar aos sítios: têm de instaurar lugares!» (Piteira e Abreu, 2005:33).

Assim nos apercebemos como o conceito de arte pública se afasta definitivamente do paradigma modernista da autonomia absoluta do autor como único factor decisivo para a elaboração de uma peça de arte. É, pelo contrário, uma crítica a esse mesmo paradigma, no sentido em que a peça deverá sempre ter em conta as características específicas do local e da comunidade e não se resumir a algo de impositivo. E, deste modo, *«O modelo ideal de arte pública é aquele que substitui a expressão individual pela preocupação social, que denuncia de forma crítica os abusos das políticas de reestruturação urbana e apresenta uma forte componente utilitária.»* (Regatão, 2007:64). Consequentemente, *«(...) a acessibilidade pública do espaço é uma condição obrigatória deste conceito e, para tal, não devem existir condicionamentos de ordem social ou económica. Um dos pontos de interesse desta área artística reside justamente na interacção com o grande público, nomeadamente com as pessoas que, de forma espontânea ou acidental, cruzam ou interagem com a arte pública.»* (Regatão, 2007:64).

2. Espaço Público e Identidade

2.1. A cidade - espaço de múltiplos significados

O espaço público urbano é inerentemente um espaço social, e como tal pleno de significações múltiplas. Deste modo a sociologia terá sempre interesse em se debruçar sobre as ruas: *«L'urbain ne peut être considéré comme séparé du monde social. Au contraire, le social est partout, transversal aux agents et aux objets, et il serait vain de vouloir distinguer, de ce point de vue, un contenant et un contenu. La société est dans les êtres comme dans les pierres et l'un des objets essentiels de la sociologie et sans doute le mode d'interaction entre ces différentes forms du social.»* (Pinçon, ??:160). É portanto um lugar de uma expressividade intensa: *«(...) les qualités de l'adresse réfèrent à la position objectivement occupée dans l'espace social, à des rapports sociaux concrets. Elle est une forme d'expression.»* (Pinçon, ??:155).

Henri Lefebvre considera o espaço público como um artefacto histórico e social, derivando não só do materialismo histórico de Marx e Engels mas também da filosofia de Hegel: *«D'où l'effort pour sortir de la confusion en considérant l'espace (social) ainsi que le temps (social) non plus comme des faits de «nature» plus ou moins modifiée, et non pas comme de simples faits de «culture» mais comme des produits.»* (Lefebvre, 2000:XIX). É deste modo que o espaço público surge como pleno de significações que se sobrepõem, numa série de dinâmicas sociais muito intensas: *«L'espace social et surtout l'espace urbain apparaissent dès maintenant dans leur multiplicité, comparable à celles d'un «feuilleté» (celui du gâteau nommé "mille-feuilles") bien plus qu'à l'homogénéité-isotropie d'un espace mathématique classique (euclidien-cartésien). Les espaces sociaux se compénètrent et/ou se superposent. (...) chaque lieu social ne peut donc entraîné, emporté, parfois brisé par les grands mouvements – ceux qui produiront des interférences – mais par contre traversé, pénétré par les petits mouvements, ceux des réseaux et filières.»* (Lefebvre, 2000:104). Assim, o espaço social resulta desta multiplicidade de movimentos e dinâmicas, construindo deste modo a sua própria história e as suas particularidades. Este processo é diacrónico, no sentido em que a história do espaço é inerente ao seu presente: *«Le rapport d'un espace au temps qui l'a engender diffère, lorsqu'on expose expressément l'histoire de l'espace comme tel, des représentations admises par les historiens. Pour ceux-ci la pensée opera une coupe dans la temporalité; elle immobilize sans trop d'inconvénients*

le processus; leur analyse fragmente et découpe. Or, dans l'histoire de l'espace comme tel, l'historique, le diachronique, le passé générateur s'inscrivent incessamment sur le spatial, comme sur un tableau.» (Lefebvre, 2000:131).

2.2. Espaço público e a construção de significados

2.2.1. Espaço de contrastes

Uma vez que, como vimos, o espaço público é um palco de intensas sociabilidades e significados que se cruzam, vários autores sustentam que por isso mesmo é também um espaço de contrastes sociais, sendo estes explícitos na própria ordenação do espaço público. A cidade é portanto um mapa burocrático e de classe cujas disparidades se pretende suprimir através da cultura, da arte. Porém, o próprio uso da cultura pode acabar por revelar esses mesmos contrastes, constituindo uma forma de controle e dominação, dada a sua capacidade de produzir símbolos e instituir o lugar: *«Building a city depends on how people combine the traditional economic factors of land, labor and capital. But it also depends on how they manipulate symbolic languages of exclusion and entitlement. The look and feel of cities reflect decisions about what – and who – should be visible and what should not, on concepts of order and disorder, and on uses of aesthetic power.»* (Zukin, 1995:7). Assim, a própria arte exibida no espaço público pode-se tornar numa representação abstracta de poder económico e social, moldando a imagem da cidade como parte de um processo a que a autora chama de economia simbólica: *«(...) the symbolic economy features two parallel production systems that are crucial to a city's material life: the production of space, with its synergy of capital investment and cultural meanings, and the production of symbols, which constructs both a currency of commercial exchange and a language of social identity. Every effort to rearrange space in the city is also an attempt at visual representation.»* (Zukin, 1995:23).

A economia simbólica, enquanto interrelação entre o sistema de produção de espaço e de produção de símbolos tem um papel fundamental na visibilidade e na própria viabilidade da cidade enquanto espaço económico, cultural e social: *«Creating a public culture involves both shaping public space for social interaction and constructing a visual representation of the city.»* (Zukin, 1995:24). Essa representação

inclui a segmentação da cidade por áreas de interesses e propósitos diversos, em que a cultura, a arte, acaba por funcionar como um mecanismo de estratificação, no sentido em que delimita essas mesmas áreas.

Neste sentido, podemos retomar Henry Lefebvre, para o qual o espaço é sempre um espaço de dominação; é o poder que estrutura o espaço, que o divide em áreas para diferentes usos, sendo o conhecido *détournement* – o estabelecimento espontâneo pela população de novos usos para áreas destinadas a outros - uma inversão não mais que provisória dessa relação de poder (Lefebvre, 2000:195).

O monumento será então uma acentuação do espaço público derivada de uma determinada relação de poder. É assim também um instrumento de dominação, na medida em que será imposto à população no espaço público, confinando-o a uma determinada representação. Um monumento público⁵ é sempre ideológico para Lefebvre, que distingue aliás esse pressuposto no conceito de espaço monumental: «*Par le monument et par l'intervention de l'architecte-démiurge, l'espace de mort se nie, se transfigure en espace vivant, proongement du corps, mais au service de ce qui réunit le religieux, le pouvoir (politique), le savoir.*» (Lefebvre, 2000:255). Este processo não é de todo linear, havendo diversas camadas de sentido e de significações que atravessam a obra, de forma nem sempre linear, mas estando-lhe subjacentes sempre os mesmos códigos de dominação: «*Comme une oeuvre musicale, une oeuvre monumentale n'a pas un signifié (ou des signifiés) mais un horizon de sens: une multiplicité définie et indéfinie, une hiérarchie changeante, tel ou tel sens passant au premier plan pendant un moment, par et pour une action. Le fonctionnement social et politique d'une oeuvre monumentale traverse les divers "systèmes" et "sous-systèmes", codes et sous-codes qui constituent et instituent cette société. Il déborde les codes et sous-codes, relevant ainsi d'un surcodage parce qu'il tend vers la presence appropriante de la totalité. S'il y a dans la pratique sociale traces de la violence et de la mort, de la négativité et de l'agressivité, l'oeuvre monumentale les efface en leur substituant la force tranquille et la certitude qui intègrent la violence et l'effroi. Ainsi le moment (élément) mortel du signe disparaît momentanément dans l'espace monumental.*» (Lefebvre, 2000:255-256).

A dominação no espaço também está patente no que Lefebvre chama de espaço abstracto repressivo. Este é o espaço institucional, produto da violência e da guerra, um

⁵ Aqui, no sentido mais tradicional do termo monumento.

espaço político, organizado pelas instâncias de poder: *«L'espace abstrait est donc répressif par essence et par excellence, mais d'une façon particulièrement habile parce que multiple, la répression immanente se manifestant tantôt par la réduction, tantôt par la localisation (fonctionnelle) tantôt par la hiérarchisation et par la ségrégation, tantôt par l'art.»* (Lefebvre, 2000:366).

2.2.2. Espaço de sociabilidades e Memória local

O espaço público é por excelência um palco de construção identitária e, nesse sentido, a memória assume um papel determinante não só na constituição do espaço enquanto lugar de sociabilidades mas também de uma narrativa própria local. Assim, a própria especificidade arquitectónica, os elementos monumentais e as peças de arte pública contribuem para a elaboração dessa narrativa espaço-temporal, constituindo o que Lynch denomina *sentido do local*: *«Por sentido de um aglomerado populacional pretendo dizer a clareza com que ele pode ser apreendido e identificado, e a facilidade com que os seus elementos podem ser ligados a outros acontecimentos e locais numa representação mental coerente do tempo e do espaço, e o modo como essa representação pode ser ligada a conceitos e valores não espaciais. Esta é a união entre a forma do ambiente e os processos humanos de percepção e cognição. (...) Não pode ser analisada senão como interacção entre a pessoa e o local. A percepção é um acto criativo e não uma recepção passiva.»* (Lynch, 1999:127). Deste modo, o espaço é um factor de construção identitária muito forte: *«A forma mais simples de sentido é a identidade, no significado limitado desse termo comum: “A identidade é o nível a que uma pessoa consegue reconhecer ou recordar um local como sendo distinto de outros locais – como tendo um carácter próprio vivido, único, ou pelo menos particular.»* (Lynch, 1999:127).

Lynch introduz o conceito de «legibilidade» aplicado à cidade; será legível a cidade cujos sinais são facilmente identificados pelos seus habitantes, promovendo e facilitando a vida e a orientação das pessoas no espaço público. Esta noção advém de um conceito de cidade enquanto objecto da percepção dos seus habitantes (Lynch, 1982).

As memórias que constituem o espaço urbano enquanto pólo de construção identitária partilhada assentam numa série de sinais que a cidade ostenta perante os seus habitantes: «*Social memory relies on story-telling, but what specialists call place memory can be used to help trigger social memory through the urban landscape.*» (Hayden, 1995:46). Enquanto paisagem urbana não nos atemos simplesmente à sua configuração arquitectónica mas às mais variadas expressões do local: «*Se a identidade exige uma memória partilhada, a sua transmissão num grupo social apoia-se num conjunto de mitos fundadores, de descrições, de factos, de personagens e de lugares. Ritos, festas, nomes de ruas e monumentos também serão veículos da sua transmissão.*» (Pinheiro, 2000:3) Assim, «*Os espaços urbanos também são habitados e estruturados por memórias imateriais ou materializadas em nomes inscritos em ruas ou monumentos. A memória afectará as práticas que se inscrevem no espaço criando uma geografia afectiva que os subúrbios, pela sua novidade e monotonia, são acusados de não ter (...). A requalificação dos subúrbios, considera-se hoje, passa pela construção de espaços verdes, pela melhoria das acessibilidades e equipamentos mas também por uma monumentalização que estrutura o espaço.*» (Pinheiro, 2000:3). A pontuação do espaço por elementos de arte pública é portanto essencial na construção de uma narrativa do local coerente.

Deste modo são evidentes as vantagens das comunidades em definirem a sua própria história local, a sua identidade. Não só por questões económicas, de que o turismo será o exemplo mais recorrente: «*La propia ciudad puede ser un procedimiento de enseñanza de la historia, un objetivo servido ahora por el tour ocasional con guía o por la placa conmemorativa. (...) Los rótulos, los itinerarios, las guías y otros procedimientos de comunicación pueden sacar a la luz la historia latente de un emplazamiento complejo sin recurrir apenas a las interferencias respecto a la función actual que pueden provocar las reconstrucciones físicas masivas.*» (Lynch, 1975:62), mas também porque um fortes sentido do local está intimamente ligado à qualidade de vida das populações: «*Place memory encapsulates the human ability to connect with both the built and natural environments that are entwined in the cultural landscape. It is the key to the power of historic places to help citizens define their public pasts: places trigger memories for insiders, who have shared a common past, and at the same time places often can represent shared pasts to outsiders who might be interested in knowing about them in the present.*» (Hayden, 1995:46).

2.2.3. Espaço público enquanto lugar de mudança

O espaço público é uma rede de relações sociais interligadas, pleno de dinâmicas que se entrecruzam: «*Public spaces are the primary site of public culture; they are a window into the city's soul. As a sight, moreover, public spaces are an important means of framing a vision of social life in the city, a vision both for those who live there, and interact in urban public spaces every day, and for the tourists, commuters, and wealthy folks who are free to flee the city's needy embrace. Public spaces are important because they are places where strangers mingle freely. But they are also important because they continually negotiate the boundaries and markers of human society. As both site and sight, meeting place and social staging ground, public spaces enable us to conceptualize and represent the city – to make an ideology of its receptivity to strangers, tolerance of difference, and opportunities to enter a fully socialized life, both civic and commercial.*» (Zukin, 1995:259). Deste modo, uma gestão cuidada do espaço público, dos sinais que ostenta e que permitem a sua constituição enquanto lugar com uma coerência muito própria, é essencial para estimular o seu desenvolvimento positivo: «*A diversidade cultural e social dos utilizadores do espaço público confere-lhe o respectivo estatuto, sem o qual desencadearia a própria subversão da sua existência. Para proteger a universalidade do espaço público e manter as suas funções originais tão importantes para escapar à densidade urbana, não basta apenas reivindicar a sua presença nas cidades, mas garantir a sua qualidade e universalidade.*» (Regatão, 2007:27). Deste modo, o desenvolvimento cultural e socialmente consciente do espaço público depende de processos de natureza pública que reconheçam essa mesma diversidade: «*(...) it is possible to enhance social meaning in public spaces with modest expenditures for projects that are sensitive to all citizens and their diverse heritage, and developed with public processes that recognize both the cultural and the political importance of place.*» (Hayden, 1995:9).

Este não será de todo um processo consensual e isento de polémica, porque, como vimos, o espaço público é historicamente controlado – quer por uma classe dominante que por vários poderes económicos que possam fazer sentir a sua influência na sua configuração. Deste modo, «*The assumption made here is that adaptations to changing circumstances in the interest of support and survival strategies is the norm of life in cities. To facilitate the understanding of this norm, an adaptational conception, rather than a static one, is needed.*» (Gulick, 1989:152). Esta adaptação do espaço

público às suas próprias necessidades e múltiplas especificidades culturais é um vector fundamental na constituição das cidades como lugares cultural e socialmente conscientes dos seus habitantes. Como Zukin salienta: «*If we apply to cities a sense of culture as a dialogue in which there are many parts, we are forced to speak of the cultures of cities rather than of either a unified culture of the whole city or a diversity of exotic subcultures. It is not multiculturalism or the diversity of cultures that is to be grasped; it is the fluidity, the fusion, the negotiation.*» (Zukin, 1995:290).

Assim, de forma a estimular a mudança cultural que no fundo é estruturante das próprias cidades, é essencial essa negociação na gestão do espaço público, no sentido em que só assim se poderá estabelecer um campo que estimule ideias, criação artística, formas de expressão livres, no contexto de um espaço urbano coerente e que tem em conta a diversidade que o constitui: «*A more inclusive urban landscape history can also stimulate new approaches to urban design, encouraging designers, artists, and writers, as well as citizens, to contribute to an urban art of creating a heightened sense of place in the city. This would be urban design that recognizes the social diversity of the city as well as the communal uses of space, very different from urban design as monumental architecture governed by form or driven by real estate speculation.*» (Hayden, 1995:12).

2.3. Arte Pública enquanto intervenção activa na sociedade

2.3.1. Posicionamentos artísticos/Diferentes tipos de Arte Pública (ao nível das formas e dos propósitos)

É na década de 60 que a arte começa a incidir no espaço público, de forma distanciada da arte que até então se destinava à rua. A isto corresponde toda uma nova noção de espacialidade no campo artístico (*site specific art, happenings* no espaço público, etc.), à qual é inerente uma nova concepção de arte pública com objectivos como «*(...) consciencializar, convidar ao diálogo e transformar a cultura; auto-consciência do sujeito como mais um passo para a tomada de consciência colectiva.*» (Cruz, 2005:9). A arte pública iniciará também, desde os anos 90, uma nova forma de participação pública no processo criativo; sendo um tipo de arte orientado para um

espaço comunitário, a audiência da arte pública é dos primeiros vectores a ter em conta logo desde o início do processo criativo do artista: «(...) *a relação entre artistas e audiência ocupa o lugar, sem o substituir, do objecto que habitualmente enchia o espaço entre ambos, dando-se então a transição de um modelo de autoria individual a um de relação colectiva.*» (Cruz, 2005:11).

Se o interesse da arte pública não se resume simplesmente à sua localização exterior, mas também do facto de se pretender debruçar sobre questões públicas e de uma envolvimento muito particular com o público, será essencial uma reflexão sobre o papel que a arte pública pode ter no estímulo criativo e auto-reflexivo das cidades: «(...) *depois da especificidade física do lugar com a arte minimal nos anos 60, o espaço deixa de ser o da intersecção de uma série de vectores abstractos ou a identidade física concreta na qual se movimentam os nossos corpos, para ser campo de acção dos distintos grupos sociais que o habitam ou dominam, sendo considerada a obra de arte um facto inscrito politicamente no tal território.*» (Cruz, 2005:8). Tendo um papel tão preponderante na experiência do local, o artista envolvido na concepção de um projecto de arte pública «(...) *terá o papel de aproximar e levar à reapropriação de um sítio pelas pessoas para que se torne num lugar, funcionando assim como catalizador – propondo obras inclusivas, de colaboração, que ouça, partilhe, canalize – para que o produto final seja de co-autoria da comunidade.*» (Cruz, 2005:11). O que deriva evidentemente de um paradigma completamente diferente do da construção monumental e impositiva do espaço público.

José Pedro Regatão propõe a distinção de diversos tipos de arte pública: a arte pública de provocação e ruptura com a concepção de monumento, a arte pública utilitária, a arte pública integrada na arquitectura, arte pública efémera e a arte pública como intervenção comunitária (Regatão, 2007:81). No que diz respeito à arte pública como *ruptura com a concepção de monumento*, o autor inclui peças que são claramente uma denúncia dos valores de heroicidade e da artificialidade das formas teatrais que o caracterizavam, segundo um ângulo de resistência (dá o exemplo do *Monument against fascism*, de Jochen e Esther Gertz) (Regatão, 2007:82). À provocação e incómodo que muitas destas obras certamente causam está subjacente a vontade de forçar as pessoas a pensar o espaço que as rodeia quotidianamente, o que pode sem dúvida ser polémico e pouco popular: «*O objectivo de uma obra anti-monumental é justamente lançar novos desafios e provocar o debate de ideias, criando assim um território de constante*

inquietação. Ao mostrar as condições da sociedade, os artistas renunciam ao falso equilíbrio demonstrado por grande parte dos monumentos públicos.» (Regatão, 2007:85). Quanto às obras de arte pública de *carácter utilitário*, pretendem muito abertamente intervir de uma forma directa na utilização do espaço público pelos cidadãos, cuja participação se constitui como eixo essencial do cumprimento do propósito artístico destas peças. Exactamente oposto aos preceitos do tipo de arte pública que vimos anteriormente é o risco de este utilitarismo flagrante se reverter num decorativismo excessivo que subverte a intenção artística da peça. Porém, saliente-se que *«Ao contrário do que possamos pensar, a arte pública de carácter utilitário não visa alcançar o consenso público, mas criar um novo espaço de intervenção multidisciplinar, centrado na experiência humana.»* (Regatão, 2007:102). A terceira categoria distinguida – a de *arte pública integrada na arquitectura* – é muitas vezes pautada pelo conflito entre arte e arquitectura. Formas de a pensar que subjagam uma à outra dificilmente resultam num cumprimento dos propósitos artísticos e arquitectónicos do conjunto. Apenas quando a arte pública não é tida do ponto de vista arquitectónico como uma decoração avulsa, se pode considerar que há sucesso nesta simbiose entre arte e arquitectura. A categoria seguinte – *arte pública efémera* – é sem dúvida a que mais possibilidades oferece à experimentação, quer a nível plástico (uma vez que permite a utilização de formas e materiais menos duráveis e porventura mais fáceis de trabalhar), quer a nível da própria interacção com os utilizadores do espaço público. Muito interessante é sobretudo o facto de marcar o espaço público com a memória de uma peça temporária, depois de deixar o espaço em que foi instalada. Finalmente, a *arte pública comunitária* é marcadamente pautada por um paradigma de intervenção social, talvez de forma mais flagrante que as categorias anteriores. Rompe definitivamente com o paradigma modernista em que a liberdade criativa do indivíduo-artista é o único fio condutor da criação, sendo agora a experiência colectiva o eixo essencial da produção artística. Pretende-se assim *«(...) demonstrar que a arte pública pode ser muito mais que um simples objecto no meio de uma praça, potenciando as relações sociais e contribuindo para o melhoramento e crescimento da sociedade humana.»* (Regatão, 2007:120).

2.3.2. Da Arte Pública na construção do espaço público - Dilemas

Como vimos no capítulo anterior, a arte pública bem sucedida não pode ignorar a comunidade em cujo espaço público se irá estabelecer: *«Metaphorical wit connects private and public, personal and political, the individual and the community, in the most effective public art projects about places that link past and present. Scale and cost are not the defining elements of a public, urban language. Rather, it is metaphorical ingenuity that enables the creators of some projects to summon the resonance of urban public life, while others fail and their projects fall flat. (...) It all [the conceptualization of a public art project] comes back to community process. No public art can succeed in enhancing the social meaning of place without a solid base of historical research and community support.»* (Hayden, 1995:77).

O projecto de arte pública tem o potencial de contribuir para o sentido do espaço, para a sua construção identitária, pelo que se torna exigente no que diz respeito ao que implica em termos da relação entre o artista, o espaço que irá acolher a peça que concebeu, e as pessoas que com ela diariamente irão conviver: *«The kind of public art that truly contributes to a sense of place needs to start with a new kind of relationship to the people whose history is being represented. This means that the artist is involved in an art-making process very different from conventional conceptions of art as the progression of an idiosyncratic, personal style. This kind of process exchanges the established system of shows in galleries or museums for the uncertainties of collaboration with others and community review.»* (Hayden, 1995:77).

O artista envolvido num projecto de arte pública terá necessariamente de se adaptar a uma forma de concepção artística diferente da usual: *«While it is the artist, and not the commission, that brings this inspiration to the process, the very nature of a place can also set the frame for inspiration. A community will not understand what it can gain from an arts program without investing energy to tap into the substance of the place itself, through cultural, physical, and behavioral analysis. (...) all communities share a need for comprehensible, well-executed public-art projects that can bear real fruit in expressing local ideas and reflecting the genius loci.»* (Fleming, 2007:288).

De igual modo, também o curador de arte pública (ou o responsável por essa forma inerente ao planeamento urbano) terá de levar em conta a comunidade, no sentido em que a sua própria vivência e história é o cerne de qualquer projecto de arte pública:

«*Planning research should ensure that the resulting art has resonance, and serves an overarching vision responding effectively and equitably to the placemaking needs of the area. Placemaking does not mean dictating what an artist produces, but it requires research that extracts meaningful content from a site, thus establishing metaphors for the use of both artists and community, and hence setting expectations for all.*» (Fleming, 2007:288). Assim, é compreendendo os perfis das pessoas para as quais esta forma de arte é dirigida que se pode fazer os seus propósitos serem eficazes. Por outras palavras, é conhecendo a fundo a comunidade local – perfis de indivíduos, associações, grupos de cidadãos, etc. - que faz sentido elaborar uma peça artística para essa mesma comunidade, de forma reflexiva da sua própria história e características sociais. Por outro lado, a participação pública relativamente a projectos deste tipo de arte não será necessariamente uma tarefa fácil. Evidentemente que não só não é de todo consensual o que é considerado bonito ou agradável, como é quase clássica a apreciação negativa da arte pública comemorativa, como sendo algo de inútil face a outras necessidades sociais. No entanto, estas serão barreiras a ser transpostas mediante um trabalho de sensibilização e divulgação da arte pública e seus significados relativamente à própria cidade. É fundamental que os cidadãos a conheçam e a sintam como sua, como forma de celebração da identidade do local – e deles próprios, inerentemente: «*Could architectural preservation, or landscape preservation, or possibly public art help to focus the attention of citizens on the social identity of these communities? In seeking ways to establish their presence in public space, it would be essential to retain their cultural commitment to making projects accountable to the residents.*» (Hayden, 1995:52).

Contrariamente ao velho paradigma do monumento isolado, numa cidade as várias peças de arte pública expostas podem (e devem) revelar uma coerência entre os locais em que cada uma está instalada e o tema que desenvolvem. Cada peça não será um objecto isolado, mas parte de um percurso possível, de um *continuum*, pontuando assim a cidade com elementos alusivos à sua própria história e identidade: «*(...) Networks of related places, organizes in a thematic way, exploit the potential of reaching urban audiences more fully and with more complex histories. (...) People invest places with social and cultural meaning, and urban landscape history can provide a framework for connecting those meanings into contemporary urban life.*» (Hayden, 1995:78).

É neste sentido que Fleming sublinha quatro objectivos a ter em conta na pontuação do espaço público pleno de sentido com arte: «*Four urban-design objectives need to be respected if we are to reclaim the dead spaces of the Modernist era. They are, briefly: 1) Orientation: this covers the research that reveals the layers of meaning, and only then affirms the metaphors through interaction with community; 2) Connection: this refers to the design of that meaning in a holistic and integrated way throughout the site; 3) Direction: this provides the visual clarity that links the placemaking elements so that the visitor can clearly navigate the space; 4) Animation: this tests how the varied uses and abilities that can build complexity in and around the space will be deployed.*» (Fleming, 2007:19).

Deste modo, pretende-se com a arte pública que instigue uma maior participação de cidadania, que é indissociável de um sentido pleno do local: «*O objectivo é o de promover instrumentos que permitam a expressão plural dos interesses e visões do mundo, facilitando o seu contraste e conseguindo que operem como mecanismos eficientes de regulação da acção pública. Ou seja, não é apenas produzir 'esfera pública', mas que esta seja politicamente activa e efectiva, de modo a que aumentem as possibilidades de participação civil na construção de novas formas de viver em comunidade.*» (Cruz, 2005: 15).

3. O papel da Sociologia na construção de espaço público

3.1. Teorias da recepção

Indissociável do estudo dos públicos é uma reflexão acerca do contributo das teorias da recepção no âmbito da sociologia da arte. Começamos então por referir alguns conceitos-chave que contextualizarão este trabalho.

Luhmann parte do pressuposto de que a sociedade assenta na comunicação, da qual emergem diferentes sistemas sociais. A Arte será um deles, não sendo de todo o seu papel de comunicação absolutamente inequívoco: «*Instead of using words and grammatical rules, people employ works of art to communicate information in ways that can be understood. (...) Art seeks a different kind of relationship between perception and communication – one that is irritating and defies normality – and just this is communicated*» (Luhmann, 2000:22). É aliás neste sentido que Idalina Sardinha refere que «*(...) a argumentação, enquanto forma de retórica, garante, não o consenso, mas o dissentimento como uma das principais formas evolutivas, não só das linguagens como do próprio humano, da sociedade entendida enquanto e como sistema de comunicação, também não se viabiliza se não enquanto sistema de comunicação.*» (Sardinha, 2007:106). Assim, podemos reter que o fenómeno artístico é um «*(...) fenómeno especial de comunicação, no qual uma determinada experiência histórico-colectiva é levada, através da mediação determinante e personalizante de um formador a uma pregnância especial, a uma condição de harmonicidade que a torna insubstituível e intraduzível, mas que, em vez de a isolar, a apresenta como uma contracção orgânica, aberta e reveladora, de toda a experiência.*» (Eco, 2006:42).

Podemos portanto dizer que a arte, sendo um campo de liberdade e revestindo-se de múltiplas formas e orientações criativas, é um espaço de comunicação que, pela sua especificidade, não pode deixar de ser extremamente orgânico. É por isso que a interpretação de uma obra de arte enquanto objecto de comunicação é dependente de múltiplos factores – quer da parte do comunicador – o criador, o artista e a sua visão do mundo e da plasticidade da sua obra – quer da parte do receptor – o público, o indivíduo que interpreta a obra de arte, com os instrumentos de que pode fazer uso. Estes instrumentos dependem de variáveis sociológicas sobejamente conhecidas – o grau de instrução, a classe social, os hábitos de fruição artística, etc. – que referiremos posteriormente. Neste sentido, Umberto Eco sublinha que «*(...) a observação de uma*

obra de arte diz respeito às qualidades estruturais de uma coisa na sua relação connosco; quer dizer, o exame das estruturas objectivas e das reacções individuais que elas suscitam.» (Eco, 2006:50).

É este ponto de intersecção entre os propósitos do artista na concretização da sua peça artística/objecto de comunicação e a interpretação do público que a sociologia da arte pretende analisar: *«Toda a sociologia da arte nasce nesta intersecção, neste espaço vazio que, a partir de um certo ponto, se abre entre aquilo que o artista inscreve no produto e aquilo que nele inscrevem o consumidor, o leitor, o espectador.»* (Tota, 2000:24). No que se refere ao próprio processo de elaboração da obra de arte há factores que a sociologia da arte se propõe esclarecer, com vista à percepção do *«(...) significado exacto de uma obra ou de certos elementos seus através do conhecimento dos fenómenos sociológicos que presidiram à sua formação, instaurando entre a obra e estes fenómenos um nexó que varia segundo as doutrinas. (...) Tudo depende de se fixarem com honestidade os limites de um método sociológico, aceitá-lo como método descritivo e não como descrição de factos que são sociológicos ainda que vistos como pré-estéticos.»* (Eco, 2006:25-37). Porém, uma vez que o acontecimento artístico não se resume ao processo criativo mas inclui também a recepção do produto final, é importante a percepção do próprio processo de fruição da obra, na qual a sociologia da arte assume um papel preponderante: *«(...) Para a sociologia, a arte aparece, em primeiro lugar, como território finito de significado, região do discurso, jogo linguístico cujos actores decidem participar, aceitando seguir conjuntos, mais ou menos definidos, de convenções estéticas. É sempre verdade que quando falamos de arte, isso tem sempre a ver com obras, produtos, mas a perspectiva sociológica substitui os objectos pelo processo da sua objectivação.»* (Tota, 2000:24).

Assim, como Anna Lisa Tota sublinha, *«a sociologia da arte, partindo da distinção entre objecto material e artefacto material, define-se como estudo dos processos de produção – no duplo aspecto de análise dos textos produzidos e dos contextos sociais que influenciam essa produção – e como estudo dos processos de consumo da arte, também neste caso centrando a atenção quer nas verdadeiras actividades de recepção quer na influência dos contextos em que têm lugar.»* (Tota, 2000:45).

Será interessante reflectir sobre a forma como alguns autores referem que a própria produção artística – mas também sociológica – é permeável aos mecanismos de dominação simbólica. Incontornável neste âmbito é a obra de Pierre Bourdieu, para o qual o poder simbólico do trabalho artístico pode ser posto ao serviço quer da dominação, quer da emancipação (Bourdieu e Haacke, 1994:12), com repercussões importantes a nível ideológico, no quotidiano: «*Le monde de l'art, contrairement à ce qu'on croit, n'est pas un monde à part. Ce qui s'y passe exprime la société globale et a des répercussions.*» (Bourdieu e Haacke, 1994:103). Ao nível da produção e exibição de obras de arte há todo um jogo de dependências que se cruzam, de pressões, sendo o ponto fulcral o de conjugar os recursos da imaginação artística ao serviço das lutas simbólicas contra a violência simbólica. Deste modo, se o papel do artista é o de provocar sensações, o do intelectual é o de combater o universalismo: «*Se situant à l'intérieur d'un système de valeurs selon lequel tous les humains sont 'égaux en humanité', non pas par la grace d'un humanisme bien pensant, mais réellement, l'artiste et le sociologue, conscients de la dimension 'ésotérique' de leurs 'spécialités' respectives, se demandent ensemble comment 'divulguer', sans les simplifier, les dévoilements critiques accomplis au moyen des formes scientifiques et artistiques, et comment ne pas laisser se dissoudre aujourd'hui, sous l'effet insidieux d'une auto-censure spontanée et généralisée, une autonomie historiquement gagnée contre les pouvoirs économiques et politiques.*» (Bourdieu e Haacke, 1994: 6).

3.2. A Experiência Estética: Recepção artística

A arte torna-se, assim, lugar de conhecimento.

(Sardinha, 2007:21)

Considerar a obra de arte inserida no seu contexto específico de relações exige uma noção da dialéctica da arte enquanto objecto produzido e enquanto objecto percebido. Relativamente ao campo da produção artística, são diversos os aspectos e condicionantes a ter em conta. Em primeiro lugar, podemos referir que adveio com a modernidade um paradigma segundo o qual os criadores assumem um papel preponderante no projecto de democracia, assumindo valores que se prendem com os

direitos humanos e sociais instaurados pela Revolução Francesa. A partir daqui duas vias de concepção artística estão disponíveis: «*Uma dará prioridade absoluta ao colectivo, a outra ao indivíduo.*» (Sardinha, 2007:13). Por outro lado, e no sentido em que ao projecto artístico é indissociável a sua recepção, é essencial aprofundar as dinâmicas inerentes a este processo: «*Tudo depende (...) de uma tríade fundamental: a estrutura da obra, o sistema de referências e o projecto cultural do receptor (ou a sua ausência) e o cenário de interacção onde se desenrola a apreensão da mesma.*» (Lopes, 2000:102).

Torna-se portanto indispensável uma análise do processo da fruição artística, como parte integrante da recepção do objecto artístico: «*Por fruição entende-se, à partida, de uma forma muito simplificada, a partilha, pelo fruidor, das mesmas visões do mundo do criador. (...) para que (...) lhe seja reconhecida competência enquanto fruidor, deverá ser capaz de proceder a uma leitura ao nível das estruturas profundas da obra, da pesquisa estética do artista, movimento ou escola artísticos e situá-los nos respectivos contextos, em sentido muito amplo, onde, naturalmente, essas criações e pesquisas tiveram a sua origem e desenvolvimento.*» (Sardinha, 2007:1). Temos portanto que a fruição artística é um objecto idealizado da recepção. Dependerá de vários factores, como a proximidade e familiaridade do fruidor com o meio de produção artística: (...) Neste sentido, os criadores podem ser entendidos como uma elite cuja tarefa árdua de modo algum pode ser considerada compensadora ou invejável, pois o curto lapso das suas vidas dificilmente lhes poderá proporcionar o conhecimento e o reconhecimento das massas e os privilégios daí recorrentes. Até porque estes mesmos criadores só são acompanhados, em qualquer área, por um escol, um pequeno número de eleitos – os fruidores – com os quais estabelecem uma sintonia parcial e, mais raramente, uma sintonia total.» (Sardinha, 2007:15).

À noção de fruidor contrapõe-se a noção de leigo – o fruidor é alguém que percebe a obra de arte para além dos seus aspectos mais imediatos, interpretando-a segundo vectores menos óbvios e que implicam um mais profundo conhecimento dos processos inerentes à produção: «*Na verdade, os aspectos formais mais intimamente relacionados com o significante, o referente e o significado primeiro, enquanto apenas analisados na sua acepção mais geral, são pouco significativos no estabelecimento da interpretação intrínseca, subjacente a uma verdadeira fruição.*» (Sardinha, 2007:27). Assim, a reflexão estética é condição inerente à experiência estética, no seu sentido

mais pleno: *«L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique; il est impossible d'en faire abstraction, il faut au contraire la reprendre comme objet de réflexion théorique, si nous voulons aujourd'hui défendre contre ses détracteurs – lettrés ou non lettrés – la fonction sociale de l'art et des disciplines scientifiques qui sont à son service.»* (Jauss, 1978:125).

Em termos sociológicos, a recepção artística é um fenómeno de alguma previsibilidade, uma vez que está intimamente relacionada com um conjunto de variáveis cuja influência tem sido amplamente estudada na sociologia da arte e dos públicos. Imediatamente – a um nível menos reflexivo da recepção - é na identificação com a peça artística, e não na posterior e mais exigente reflexão estética, que o impacto da obra de arte se faz sentir enquanto forma de comunicação, sobretudo no sentido em que permite ao espectador uma experiência do Outro: *«L'expérience esthétique est amputée de sa fonction sociale primaire précisément si la relation du public à l'oeuvre d'art reste enfermée dans le cercle vicieux qui renvoie de l'expérience de l'oeuvre à l'expérience de soi et inversement, et si elle ne s'ouvre pas sur cette expérience de l'autre qui s'accomplit depuis toujours, dans l'expérience artistique, au niveau de l'identification esthétique spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire.»* (Jauss, 1978:147). É nesse sentido que a arte encerra em si uma fonte de possibilidades que se prendem com o conhecimento e à acção. É esse o poder da experiência estética. Jauss distingue três planos nos quais a experiência estética é maximizada nos seus potenciais: *« la conscience en tant qu'activité productrice crée un monde qui est son oeuvre propre; la conscience en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde; enfin – et ici l'expérience subjective débouche sur l'expérience intersubjective – la réflexion esthétique adhère à un jugement requis par l'oeuvre, ou s'identifie à des normes d'action qu'elle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition.»* (Jauss, 1978:130). Podemos portanto dizer que um objecto artístico consiste numa *obra aberta* em dois sentidos distintos: é susceptível de ser interpretado de múltiplas formas, comportando em si uma certa polissemia; e por outro lado, consiste numa proposta do artista para uma mudança, uma reflexão, que se pretende tenha um impacto em noutros âmbitos da vida.

3.3. A construção social do gosto

The aesthetic reprocessing of the coordinates of social existence.

(Cohen-Cruz, 1998:144).

A arte é um aspecto indissociável da experiência humana, contribuindo para a enriquecer e tornar mais abrangente: «*Toda a experiência é mediada – pelos mecanismos dos sentidos, da percepção, do mental, da linguagem, etc. – e toda a arte consiste certamente num alargamento dessa mediação da experiência.*» (Bey, 2000:s/p). A razão pela qual isso acontece prende-se com o facto da arte deter um poder imenso de sensibilizar as pessoas relativamente aos aspectos que foca, propondo novos olhares e formas de agir: «*(...) art, which can raise consciousness about all that it frames, [merges] with life, which integrates unexpected stimuli into a general flow.*» (Cohen-Cruz, 1998:2).

A forma como a arte se pode relacionar com a vida das pessoas depende, como vimos, da forma como a recebem. E nesse sentido um aspecto essencial a ter em conta é o das práticas culturais das pessoas. Idalina Conde (?:4) distingue diferentes níveis no que respeita às práticas culturais: o ter, o fruir, o fazer e o assistir. Pode-se ainda distinguir entre práticas culturais *indoors* e *outdoors*, sendo as primeiras as realizáveis dentro de casa (leitura, visionamento de filmes por vídeo/dvd, etc.) e as segundas exigindo uma deslocação (ir ao teatro, cinema, ir a museus, etc.). As práticas culturais não se cingem portanto às práticas cultivadas – estas intimamente relacionadas com a fruição.

De facto, a relação popular com a cultura já não é de total exterioridade. Natalie Heinich associa o nível mais básico de percepção estética ao imediatismo da imagem da obra de arte, que é distinto do acto da fruição: «*(...) le plus bas degré de la perception esthétique: ce regime d'hétéronomie où les images ne valent pas pour elles-mêmes mais pour ce qu'elles figurent. (...) La perception esthétique peut se limiter tout d'abord à ce premier degré qu'est la fascination pour la 'magie' de l'imitation, comme dans le goût pour le trompe-l'oeil (...).*» (Heinich, 1993:138). Por outro lado, autores como Pierre Bourdieu indica haver uma contradição profunda entre as linguagens próprias da arte enquanto campo especializado e particular e a das pessoas que pretende interpelar, ou cujo pensamento ou forma de conceber o mundo pretende de algum modo questionar.

(Bourdieu e Haacke, 1994) É portanto fulcral a possibilidade de produção de mensagens via diferentes níveis, inerentes ao mesmo discurso.

O tipo de práticas culturais é indissociável de uma série de efeitos discriminadores como o grau de instrução do indivíduo, a geração a que pertence, a classe social de origem, etc. Estes efeitos discriminadores são transversais a todo o tipo de práticas, das mais às menos generalizadas. Deste modo, qualquer incentivo ao acesso e democratização da cultura, num nível político ou institucional, é necessário para que se possa levar a cabo o projecto da democratização cultural.

Podemos portanto dizer que as práticas culturais são dependentes da relação entre quatro dimensões: informação, interpretação, disponibilidade e acessibilidade (Silva *et al*, 2002). A operacionalidade do conhecimento é tanto maior quanto maior for a sua dependência de *«um processo longo e sustentado de socialização, isto é, quanto menos dependente estiver da simples escolarização formal, porque o que é adquirido através da escola é consolidado e, até, corrigido, em função do que, na família, no meio relacional, através das práticas de educação do gosto pelo hábito cultural, etc., se foi e se vai desenvolvendo como um habitus favorável e adequado em matéria cultural.»* (Silva *et al*, 2002:117). Assim, e como vimos no capítulo anterior, o que distingue o consumidor regular de cultura é o facto de se apropriar dos objectos culturais, estando munido das competências necessárias para os interpretar, torná-los seus: *«O “gosto” pessoal e o “hábito” de consumo e fruição (regular, “natural”) implicam, pois, atitudes e competências para conhecer, compreender (também no sentido etimológico de “agarrar”, tornar seu) e avaliar.»* (Silva *et al*, 2002:118). O que está em causa não será, portanto, apenas a quantidade e diversidade de consumos culturais dos indivíduos, mas a sua capacidade de tornar o consumo numa fruição, *«numa recepção crítica e pessoal, vivida como experiência subjectiva capaz de acrescentar valor ao ser e agir de cada um; e colocar essa experiência no centro da existência individual e social, como um eixo sem o qual ela ficaria incompleta, quanto a iniciativa e sentido.»* (Silva *et al*, 2002:205). O mesmo autor distingue três patamares distintos nas práticas culturais urbanas. O primeiro será o menos exigente, mais acessível, como o passeio no centro comercial, ler jornais e revistas de teor mais popular, o ver televisão, etc. No segundo, integram-se formas culturais intermédias, como ir ao cinema, ler jornais ou revistas especializados, etc. O terceiro inclui as práticas mais exigentes em termos

interpretativos e menos acessíveis culturalmente, como a literatura, música erudita, assistir a exposições de artes plásticas, etc. (*op. cit.*).

Face a esta distinção, pode-se afirmar que o caso da Arte Pública é algo híbrido. Isto no sentido em que não exige uma deslocação propriamente dita – é algo com que o transeunte se depara ocasionalmente no seu trajecto quotidiano, estando sempre acessível todo o dia e noite – e por isso a relação do indivíduo com a peça será de uma maior intimidade e maior familiaridade, mas não necessariamente de fruição. Falamos de objectos culturais sites em locais da cidade não necessariamente conotados com o «cultural». A haver um museu de Arte Pública, é a própria cidade: «*The conscious move out of ‘cultural spaces’ in the strictest sense of the word posits that society as a whole is culture – the site in which symbols and identity are forged, negotiated and contested.*» (Cohen-Cruz, 1998:1). É esta particularidade que julgo tornar o tema da Arte Pública em relação à sua recepção tão interessante.

3.4. A recepção de Arte Pública - dilemas conceptuais

O quotidiano é um espaço privilegiado entre o passado e o presente. É nele que a memória, a história de um local, se entrecruza com o presente e se torna viva: «*Aparentemente, (...) parece ser o quotidiano, e toda uma imagética com ele relacionada, o suporte privilegiado, onde as ruínas, fruto da rememoração, revivalismo e do ecletismo, criam plataformas de errância da nossa e outras memórias e encontram, nas retóricas de pluralismo, hedonismo e sedução, o espaço de convivialidade onde, cada um de nós, de acordo com os meios e capacidades de que dispõe, poderá ir tão longe quanto lhe for possível.*» (Sardinha, 2007:43). Neste sentido, é particularmente interessante o tema da Arte Pública.

À partida, o termo *arte pública* associa-se a arte feita para o público: «*(...) the concept of public art suggests an art for the public, one which is commissioned on the public’s behalf or one which is subject to democratic processes.*» (Selwood, 1996:242). Dadas as suas especificidades, nomeadamente a sua localização não-tradicional para uma peça de arte, os seus públicos, ao contrário dos visitantes de um museu, são casuais, não se deslocando para o local propositadamente para contemplar a peça, mas deparando-se com ela nos seus percursos quotidianos. Essa quotidianidade e aparente

circunstancialidade da relação do público – porque não deixa de o ser – com a peça dá azo a um processo de recepção específico. Autores advogam mesmo esses processos inerentes à recepção da arte pública como a sua característica fundamental, e não tanto a da sua localização específica: «(...) *a sculpture in a plaza is not made accessible by its site as such, and any work of art in a public collection might be described as 'public', so the issue becomes not 'public art' but 'the reception of art by publics'. That reception can be manipulated.*» (Miles, 1997:85).

Precisamente por se revestir de um carácter «público», imputa-se à arte pública responsabilidades no campo da cidadania, do envolvimento do público numa sociedade democrática. Sendo pública, é deveras sensível a forma como pode interagir com os cidadãos, levando-os a tomar consciência de um determinado tema que aborde, e, conseqüentemente, a agir. Por outro lado, pode também assumir um papel de dominação do espaço público, no que já não será um elemento tão activo como demagógico: «*Public art is conceived as being in the public interest – implicitly capable of improving people's quality of life, empowering or educating them. But given that it does not necessarily actively involve the public, it follows that it may be paternalistic.*» (Selwood, 1996:243). Podemos dizer que o culminar do processo em que a arte pública se desenvolve é precisamente o levar os cidadãos à consciência plena do seu papel activo enquanto cidadãos. O que também poderá acontecer, paradoxalmente, nos casos em que as respostas à peça de arte pública são negativas: «*O espectador deixou de estar limitado à sua posição passiva, para passar a ser um interveniente activo, tornando-se, em algumas situações, no centro da própria obra.*» (Regatão, 2007:158).

Pode-se dizer que parte considerável das peças de arte pública cuja recepção foi valorativamente negativa deriva de um modo de pensar a arte paradigmaticamente modernista, em que a absoluta liberdade do artista é a coordenada dominante – se não a única - do processo criativo. O que pode não coincidir de todo com os interesses dos públicos, criando-se um contraste entre as considerações que suscitaram o processo criativo do artista no seu resultado final – uma peça num determinado local – e o seu uso quotidiano pelos indivíduos que com ela se cruzam. Um exemplo recorrente é o *Titled Arc* de Richard Serra, que teve reacções muito negativas precisamente por ser um obstáculo visual e físico ao percurso das pessoas que usavam o espaço todos os dias. Claro que o que o artista pretendia comunicar com a colocação daquela peça naquele

local foi muito pouco valorizado pelo público, que sentiu que lhe tinha sido imposto um obstáculo desagradável.

Portanto, o processo de elaboração da arte pública – da imaginação à concretização da peça – pode ser bastante complexo, por implicar vários planos diferentes e nem sempre facilmente conciliáveis: «*There are, then, several problems in the advocacy of public art as a social good: the exclusivity of taste; the lack of specificity of the public(s) for whom it is intended; and the transcendent aesthetic of modernism which separates art from life.*» (Miles, 1997:16).

A tarefa do autor de gerir a sua liberdade criativa com o uso quotidiano de um espaço público pelas pessoas que constituirão precisamente o público da peça, não é decerto fácil. A linguagem do artista e a do público não serão necessariamente as mesmas. Os significados que as pessoas atribuem às obras de arte não terão de se prender a factores meramente artísticos: a forma como a peça foi apresentada à comunidade, como foi promovida, como as pessoas a encaram relativamente a outros investimentos locais, o local específico onde foi colocada e sociografia dos seus habitantes/utilizadores... constituem circunstâncias específicas e a priori dificilmente determináveis, que têm um peso determinante na opinião que as pessoas formam acerca de uma peça de arte pública.

As pessoas que se cruzam com as peças de arte pública contemporânea, e que constituem o seu público, têm perfis muito diferentes, não tendo na maior parte das vezes um contacto regular com exposições e galerias de arte – não são fruidores; nem todas as pessoas detêm as qualificações ou habilitações escolares suficientes para poderem compreender a obra⁶. Não há portanto um público de arte pública, mas uma diversidade de públicos heterogéneos entre si: «*Central to the development of new, more theorized practices of public art is the recognition that there is no ‘general public’ (only a diversity of specific publics), and the redefinition of its location as the public realm, rather than a physical site assumed to grant access to an undefined public.*»

⁶ O que também por vezes é verificável por parte de quem manda erigir objectos públicos de fraco ou nulo valor artístico – como aliás saliente José Pedro Regatão: «*Pensamos que só se conseguirá colmatar as obras pseudo-artísticas que têm surgido um pouco por todo o país – principalmente em rotundas – quando existir uma educação artística eficaz que consiga transmitir novas referências.*» (Regatão, 2007:158).

(Miles, 1997:84). Esta diversidade suscita questões ao nível da aplicação do termo «público»: em que medida podemos dizer que uma peça de arte pública o é realmente, se nem todos detêm os instrumentos para a sua interpretação? Nas palavras de Malcolm Miles: «*The reception of public art, then, crosses the gendered boundaries of public and private domains, just as public issues are not bounded by space, and television and electronic media are public in terms of access but consumed in domestic spaces and controlled by corporate interests.*» (Miles, 1997:14).

Um outro aspecto sobre o qual vários autores se debruçaram prende-se com a crítica de arte pública, ainda pouco desenvolvida, quiçá por não se ater somente ao meio artístico mas devendo idealmente combinar outras variáveis no âmbito das ciências sociais – sociologia, antropologia e urbanismo: «*The lack of a critique which includes insights from outside the institutions of art, for example, through urban sociology, geography and critical theory, or through the responses of publics in whose spaces public art is sited, is (...) an impoverishment of the practice, and a reason public art often fails to create a public.*» (Miles, 1997:85).

4. Metodologias

4.1. Uma metodologia para o estudo da cidade

A cidade é como um texto, vivo. Em cada esquina exhibe sinais, signos, que a tornam inteligível como um processo onde se interligam as vidas dos indivíduos que nela vivem ou passam. Os seus ritmos, as suas aspirações, adoptam como pano de fundo o betão, pedra, jardins e demais recantos da cidade, recriando-a, reconstruindo-a e repensando-a continuamente. Há uma estreita relação entre as Ciências Sociais e a Cidade. A vontade de a ler, de lhe conferir sentido a aspectos particulares, é não só tema recorrente na literatura, e aliás demais produção artística, como o motor condutor de inúmeras investigações sociológicas: *«La question du ‘discours de la ville’ se pose dès lors sur un double plan: d’une part elle intervient dans la définition et dans l’appréhension de l’objet des sciences sociales qui ont travaillé sur l’urbain (sociologie, géographie, anthropologie), d’autre part elle concerne leur écriture, leurs pratiques de représentation de cet objet.»* (Mondada, 2000:30).

Assim, é recorrente a abordagem metodológica sobre a cidade em que esta é concebida como um texto, e que como tal pode ser «lida» pelo investigador social. É evidentemente uma abordagem semiológica, em que os signos no espaço urbano prestam-se a ser interpretados, decodificados. A estes signos está subjacente uma discursividade própria. Há que atentar, porém, nos limites desta metaforização da cidade, que poderá contribuir para obliterar o aspecto performativo das cidades: *«Les difficultés de la métaphore invitent à la quitter pour interroger la part dès textes et plus largement dès discours qui circulent dans la ville et qui ‘font’ la ville non plus métaphoriquement mais performativement.»* (Mondada, 2000:38). Desta noção da performatividade das cidades advém que o urbano deriva não tanto das suas propriedades físicas e espaciais mas das suas propriedades simbólicas, a que corresponde uma polifonia de discursos: *«(...) le caractère urbain de la ville, ce qui la constitue dans son urbanité, n’est pas réductible à sa morphologie ou à sa concentration d’activités économiques, mais dépend dès discours qui portent sur elle et qui, en circulant dans dès réseaux de plus en plus étendus, en se solidifiant dans dès versions de plus en plus évidentes, se sédimentent dans les représentations et dans la matérialité même.»* (Mondada, 2000:38). Para o investigador em ciências sociais, a pretensão de conhecer a cidade nessa mesma polifonia é necessariamente utópica. Deste

modo, poderemos dizer que é apenas nos limites dos processos literários que a cidade pode ser concebida na sua totalidade: «(...) *nos connaissances inévitablement partielles n’embrassent jamais la totalité urbaine, sinon par les procédés de l’analyse: métonymes (la ville c’est la rue), métaphores (la ville est une jungle ou une mosaïque), comparaisons (conduisant, par exemple, à une typologie culturelle dès quartiers d’une ville) et dialogue interdisciplinaire (...).*» (Agier, 1996:35). Cabendo no entanto ao cientista social que se debruce sobre a cidade produzir informação sobre cada uma das peças que formam este mosaico urbano.

Consistentemente referido como o meio privilegiado de «reconhecimento» da cidade, é o seu percurso a pé. Já os situacionistas apreenderam muito bem a importância da *dérive* na descoberta do espaço urbano (AAVV, 1997). Porém, este reconhecimento é também necessariamente fundamental à investigação sociológica sobre a cidade. É sempre basilar, não só para as primeiras impressões relativamente ao determinado aspecto que o investigador se proponha estudar, como transversal a todo o processo de investigação: «*Le parcours constitue un mode privilégié de linéarisation et de mise en perspective de la ville. Il est intéressant de remarquer que l’exploitation de ce mode d’écriture va souvent de pair avec un choix méthodologique que privilégie une approche ‘micro’, et qui caractérise le point de vue ethnographique (...)* Cette écriture s’exprime selon deux modes complémentaires: d’une part un intérêt pour les lieux de parcours, les modes de cheminement, l’espace de la rue; d’autre part une attention pour certains acteurs typiques, don’t le suivi ethnographique ou micro-sociologique permet de retracer des géographies urbaines particulières.» (Mondada, 2000:49).

4.2. A recepção da arte pública do concelho de Almada - contornos metodológicos de um estudo

A Arte Pública é um campo de produção e recepção artística pleno de particularidades que suscitam novas questões, pelo que o seu estudo exige uma reflexão profunda. Pretendi, para além de uma reflexão teórica baseada numa intensa pesquisa bibliográfica, acrescentar ao estudo novos dados retirados da experiência empírica do campo em estudo. O meu objectivo passou portanto pela construção de novos dados referentes às percepções e concepções dos frequentadores do espaço público relativamente às peças de arte pública com que acabam por se cruzar quotidianamente.

Como definir um público neste contexto específico em que não há uma decisão de se frequentar uma estrutura que delimite um espaço circunscrito onde o indivíduo escolha entrar e apreciar o que está exposto, tornando-se inequivocamente seu público? Esta foi a questão que nunca deixou de estar presente em toda a concepção deste trabalho – desde o primeiro anotar de ideias e questões que antecede qualquer planificação de um trabalho científico até à sua redacção final.

De facto, associa-se a noção de «público» a uma decisão consciente e a uma predisposição de «olhar», «usufruir», «ser-se espectador» de algo – uma peça de teatro, uma exposição, um concerto... ou até uma publicação. Exige um accionar de meios, proposto pela própria vontade pessoal em se ser público: comprar um bilhete, entrar num espaço, sentar-se no lugar para ver a peça; escolher caminhos por entre os percursos do museu, para ver a exposição. Parar durante mais tempo diante do quadro ou da escultura que suscitou mais curiosidade ou que simplesmente apelou mais ao nosso sentido estético individual. Ir à livraria e comprar a publicação ou o livro específico que interessa ler.

No caso da Arte Pública o cenário é um pouco diferente. O «museu» - digamos assim, com as devidas reservas – é a própria cidade. Frequentá-la ou viver nela não torna necessariamente os indivíduos num público consciente de algo que tenha para oferecer. Mas torna-os sim parte activa da sua vida, do seu quotidiano, dos seus espaços, edifícios e estruturas. E como tal, público desses espaços, edifícios e estruturas.

Se a cidade é um texto, a arte que existe no espaço público será um elemento que a pontua, procurando dar-lhe uma necessária coerência semântica que a torne legível aos olhos de quem a frequenta. Neste sentido, o cidadão torna-se o seu leitor, e como tal o seu público. Assim, não podemos ainda falar com toda a propriedade de um «público» específico de Arte Pública neste contexto, ainda que seja perfeitamente plausível concebê-lo enquanto utilizador de estruturas que lhe mostrem e expliquem a arte pública da cidade, em percursos ou visitas guiadas organizadas especialmente pensados para esse fim. Aqui haverá claramente um projecto de assistir, de pensar, de olhar para a arte pública. O que há, portanto, é um público de arte pública em potência, e que, como tal, não passa ainda de uma relação de circunstância com as peças em que, com maior ou menos distração, se cruza diariamente nos seus percursos. Foi precisamente a especificidade desta relação que me pareceu um campo extraordinário para um estudo

sociológico. E sim, não resisto a designar de «público» (ainda que com as salvaguardas necessárias) este conjunto de indivíduos que se cruzam com a arte pública da sua cidade e que com ela, de uma forma ou de outra, acabam por manter uma certa familiaridade que, com a aplicação de uma necessária estruturação (ao nível das visitas guiadas por percursos de Arte Pública de interesse, incentivo à participação dos cidadãos, às suas sugestões, etc.) se possa tornar nalgo mais consciente e que permita às pessoas pensar e questionar a cidade com o seu passado, presente e futuro, potenciando assim um exercício pleno de uma cidadania consciente.

Deste modo, optar por designar de «públicos de arte pública» estes utilizadores mais ou menos ocasionais dos espaços onde existem peças de arte pública, foi claramente uma decisão metodológica, no sentido em que há um público, no pleno sentido do termo, em potência... sendo no entanto esta relação embrionária tão peculiar o que me interessou estudar.

Propus-me então estudar as percepções, os gostos, os afectos e as concepções dos indivíduos que constituem a amostra a que apliquei o inquérito por questionário, com o objectivo último de contribuir para o desenvolvimento de meios que permitam estruturar a relação entre os cidadãos e a Arte Pública do concelho de Almada, tornando-a não apenas mais «visível» como mais activa nos seus propósitos de incentivo e estímulo a uma cidadania activa.

4.3. Análise dos dados recolhidos

4.3.1. Caracterização da Amostra

A proposta para o estudo da receptividade e percepções da população à Arte Pública em Almada partiu da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea e do Museu da Cidade, duas instituições locais ligadas à divulgação artística e cujo interesse pela Arte Pública é aliás manifesto pontualmente quer pela organização e exibição de exposições sobre o tema, quer pela publicação dos respectivos catálogos.

A aplicação de um inquérito por questionário surgiu então como o método sociológico evidente, ainda que com as suas limitações, para se poder esboçar um quadro das percepções e representações da população de Almada face à arte pública

exposta no espaço público da cidade – nomeadamente, 24 peças-chave cujo impacto nos indivíduos seria particularmente interessante conhecer. No entanto, foi necessário adequar esta estratégia escolhida aos meios de que dispunha. Seria irrealista pretender recolher impressões de uma amostra significativa da população – com toda a heterogeneidade da população percentualmente intacta na amostra – para todos os locais diferentes onde se encontram as peças. Não só os perfis dos habitantes dessas zonas são necessariamente diferentes entre si, como não são apenas os habitantes locais que passam diariamente nesses locais – sendo os outros utilizadores regulares do espaço igualmente significativos no que diz respeito às suas concepções sobre a arte pública com que se cruzam e da qual usufruem, sendo eles almadenses ou não.

Assim, optei por aplicar 20 inquéritos em cada uma das 24 zonas onde se encontram as 24 peças de arte pública sobre as quais se decidiu que o estudo se debruçaria, obtendo portanto no final deste trabalho de campo 480 questionários preenchidos. O critério para a selecção dos inquiridos foi a aleatoriedade, tendo no entanto o cuidado de escolher diferentes horas do dia para a aplicação do questionário, de forma a reduzir o impacto dos ritmos dos fluxos associados ao quotidiano laboral. Simultaneamente, outro factor a ter em conta, ainda que não controlável pela investigadora, foi a própria vontade das pessoas abordadas de responder ao questionário. Quanto aos critérios utilizados para a escolha das peças junto das quais aplicaria o questionário, foram os seguintes⁷: *aplicabilidade* – foram seleccionadas peças junto das quais fosse possível abordar pessoas (excluindo-se portanto zonas onde se verificasse sobretudo trânsito automóvel ou rotundas, por exemplo); *carácter estritamente público do local* (excluindo-se peças situadas em zonas semi-públicas, como em zonas exteriores de recintos escolares, em que um gradeamento impedia o livre acesso de todas as pessoas de se aproximarem da peça); *variedade* – procurou-se incluir no estudo tipos diferentes de peças de arte pública: da estatuária tradicional à mais contemporânea, painéis cerâmicos, escultura, calçada portuguesa, etc; *densidade de peças no local* – procurou-se aplicar o inquérito em várias freguesias do concelho (num total de 9 das 11 que existem), onde a densidade de peças de arte pública fosse variável⁸.

⁷ O quadro com as peças escolhidas para aplicação do inquérito por questionário encontra-se em anexo (Anexo 3).

⁸ Veja-se no Anexo 4.1. o quadro com as freguesias onde foi aplicado o inquérito por questionário;

Pode ser consultado em anexo o questionário aplicado⁹.

Relativamente à distribuição da amostra por sexo, idade, profissão e situação profissional, consulte-se o anexo (4.11).

4.3.2. Análise dos dados recolhidos

As peças junto das quais foi aplicado o questionário formam um conjunto bastante heterogéneo, no que diz respeito ao tipo de recurso expressivo privilegiado pelo autor – painéis cerâmicos, estatuária, esculturas contemporâneas¹⁰ e calçada portuguesa. Assim, das peças seleccionadas, 6 são painéis cerâmicos, 4 são estátuas, 13 são esculturas contemporâneas e 1 integra-se na categoria de calçada portuguesa. Relativamente ao ano de inauguração, a mais antiga é de 1956, sendo a mais recente deste grupo de 2004. Os artistas responsáveis pela sua concepção são vários, podendo ser consultada a lista no Anexo 3.

O primeiro grupo de questões do questionário prende-se com a familiaridade e impressões que a peça específica causa no transeunte que abordámos, tal como com a frequência com que passa no local. Deste modo, analisando o quadro 4.2. em anexo, concluímos que a grande maioria de transeuntes abordados é utilizador muito frequente do espaço, com percentagens por zona que rondam os 50 a 90%. As únicas excepções, em que a maioria das pessoas abordadas se revelou utilizadora regular do espaço, verificam-se junto às peças da freguesia da Trafaria – a escultura *Onda de Abril* e a *Calçada Poema* - e ao *Monumento à Paz*, sito no Parque da Paz. A explicação para esta constatação é simples, visto que estas zonas são conhecidas áreas de passeio e lazer locais.

No que diz respeito à questão 4. «Já tinha reparado na peça que se encontra neste local?», que pretendia precisamente aferir a sua visibilidade junto dos utilizadores do espaço em questão, de novo a maioria respondeu positivamente, com percentagens que vão dos 85% a 100% para cada peça (quadro 4.3. em anexo). As duas únicas peças que não reúnem este consenso são a escultura *Viva Almada Viva*, em que apenas 75% afirma já nela ter reparado, e a escultura *Asas de Ícaro* no Laranjeiro, com apenas 52,6% de respostas positivas. Relativamente à primeira, é um dado curioso, visto estar localizada

⁹ Anexo 2: Modelo do questionário aplicado.

¹⁰ Optei por distinguir entre «estatuária», termo que se prende com o monumento figurativo num pedestal, e «escultura contemporânea», onde a marca da contemporaneidade é indissociável das formas utilizadas.

num dos espaços com maior trânsito pedonal quotidiano, o Largo de Cacilhas, em frente à saída dos barcos, sendo um conhecido ponto de encontro. Podemos inferir que este dado se prenda com a própria estrutura e estado de conservação da peça, de um valor artístico questionável. Quanto à peça *Asas de Ícaro*, situa-se numa pequena zona relvada junto à Casa Amarela, no Laranjeiro, estando num plano que se eleva a cerca de 2 metros relativamente ao passeio. É portanto realmente fácil não reparar na peça, para quem passa mesmo junto dela, uma vez que este plano constitui um obstáculo visual.

Assim, no que diz respeito à localização específica de cada peça, as percepções são no geral bastante positivas, com cerca de 40% do total das respostas apontando para a aprovação máxima da localização, e 30% para a aprovação da localização (quadro 4.4.1.). As peças cuja localização reuniu maior aprovação são precisamente as que se encontram num lugar de destaque, que seja por se encontrarem numa praça, em cima de um pedestal – *Os Perseguidos*, *Monumento ao Bombeiro*, *Monumento a Fernão Mendes Pinto* – quer pelas suas próprias dimensões em relação com o espaço que as rodeia – *Mestre Andarilho/Peregrinação*, *Monumento à Liberdade*, *Painel s/t* (Cova da Piedade), *Monumento à Paz*. As peças cuja localização reúne menor consenso são a *Nós e os Outros* – num dos cantos do largo do antigo tribunal, descentrada – *Parque da Criança*, rodeada de prédios cuja harmonização com a peça talvez suscite algumas dúvidas aos inquiridos – e *Onda de Abril*, na Trafaria – também num lugar de destaque, o centro de uma praça, pelo que suspeito que a resposta à questão da «localização» neste caso se prenda com a percepção da adequação da peça ao lugar, dadas as suas características formais específicas.

Percepções estéticas relativamente à peça

Pretendo agora analisar os factores externos que possam estar relacionados com os posicionamentos dos inquiridos relativamente à peça junto da qual foram abordados. No que diz respeito à apreciação das peças a nível global, a resposta mais positiva ronda os 37,6% (ver anexo 4.4), seguida dos 26,1% correspondentes aos totais das respostas «gosto um pouco» e 26,7% de indiferentes. Na pergunta 6, onde se pedia à pessoa que desenvolvesse as suas impressões relativamente à peça, após uma primeira recodificação conclui-se que cerca de 60,7% das respostas válidas exprime uma impressão positiva, para 28,1% de negativas (anexo 4.5.1.). Quanto às dimensões que as pessoas destacaram para a elaboração da sua percepção da peça, vemos que, após outra

recodificação da pergunta, 35,8% das respostas válidas privilegiam as características físicas da peça; 23,2% a sua localização e 19,2% a dimensão simbólica da peça. As circunstâncias sociais/políticas em redor da peça e a sua inserção na cidade como um todo foram outras dimensões apontadas, mas com menor intensidade.

Procurei verificar se a densidade de peças na área em que a pessoa foi inquirida seria um factor determinante na sua resposta à questão do gosto. Os resultados não foram muito significativos, com os valores de gosto para as zonas de densidade mais elevada e média semelhante. Esta relação é igualmente inconclusiva cruzando a variável densidade com a da percepção relativamente à localização da peça, e cruzando a questão 4 com a variável densidade, que assim se mostrou pouco relevante enquanto factor que fizesse variar as percepções dos indivíduos (anexos 4.5.4., 4.5.5. e 4.5.6.).

Construí um índice de aprovação da peça no local, em que estão compiladas as respostas às perguntas 5 e 7, respectivamente a que inquire sobre o gosto pela peça e a que se refere às percepções quanto à sua localização. Este índice foi construído via combinações lógicas entre indicadores. Uma vez que os valores de ambas as respostas são tão mais positivos quanto próximos de 1 e tão mais negativos quanto próximos de 5, as combinações lógicas que resultaram na nova variável basearam-se num cálculo de médias de respostas. A nova variável (anexo 4.5.7.) permite concluir que os dois níveis de percepção mais positivos abrangem cerca de 61,1% das respostas, com 27,7% de aprovação mediana e 11,2% de aprovação negativa e muito negativa.

Representações face ao tema da Arte Pública

Quando inquiridos sobre as peças de Arte Pública de que se conseguia lembrar (anexo 4.6.1., recodificação da pergunta 8), a grande maioria das respostas dos indivíduos incidiu sobre peças que, de facto, se enquadram na designação de Arte Pública (cerca de 85,8% das respostas dadas). As outras dimensões, de resposta muito inferior, demonstram que algumas pessoas associaram o termo a estruturas arquitectónicas ou de uso público – edifícios, terminais de transportes -, a fontanários e chafarizes, a decorações sazonais das ruas e a jardins.

Relativamente à percepção que têm do que é um monumento, depois de recodificada a respectiva pergunta aberta sobre as dimensões que focaram (anexo 4.6.2.), obtemos que perto de metade dos inquiridos associa o termo a determinadas

qualidades artísticas e históricas, ao passo que $\frac{1}{4}$ associa-o especificamente a propósitos de comemoração ou celebração de algo. No que diz respeito à expressão Arte Pública (4.6.3.), cerca de 47,3% dos inquiridos relaciona a expressão com a questão da exterioridade, de estar presente no espaço público e de ser acessível a todos. Também relevante é o número de respostas que a conotam com um certo carácter de intervenção e qualificação urbana, bem como um papel activo no despertar de sensibilidades aos cidadãos (17,4%). Outros – 4,3% - conotam-na com a dimensão local, no sentido em que conta (ou deveria contar) com a participação activa dos cidadãos e dos artistas locais, ao passo que também há na amostra respostas em que a arte pública é interpretada como sendo o conjunto de eventos e exposições de rua, ou manifestações sazonais relacionadas com festejos (7%). Outra resposta que se verificou numa percentagem considerável, 13%, foi a que associava arte pública a um tipo específico de peça em exclusão das outras – escultura, por exemplo.

Os gostos relativos ao tipo de peça de arte pública existente na cidade mostram-se bastante tradicionais, com uma percentagem de perto de 46% dos inquiridos a responder que preferem ver peças de estatuária (anexo 4.6.4.). Porém, a segunda resposta mais popular, com uma percentagem de respostas válidas de perto de 26%, refere a escultura contemporânea como a forma de arte pública preferida. Seguem-se as respostas que referem a calçada portuguesa (12%) e painéis cerâmicos (13%).

Quanto aos temas que os inquiridos preferem como inspiração das peças expostas na cidade (4.6.5.), também as respostas vão de encontro aos mais tradicionais, nomeadamente os temas históricos (44%) e as homenagens a personalidades (40%). Os temas relacionados com a própria população ao nível popular e quotidiano rondam apenas os 14%.

Valorização das peças de arte pública da cidade a diferentes níveis

No questionário constava um bloco de perguntas que pretendia aferir as percepções das pessoas relativamente às peças da cidade a que atribuíssem maior valor afectivo, maior grau de importância para o concelho, e maior valor estético. Sendo uma resposta necessariamente aberta, após recodificação foi possível determinar que as peças a que as pessoas atribuíram maior valor afectivo (anexo 4.7.1.) foram justamente das mais antigas e emblemáticas do concelho – o *Cristo-Rei*, com uns surpreendentes 35% das respostas, e *Os Perseguidos*, com 25%. Estas respostas distanciam-se

claramente das outras em número, o que se deverá também certamente ao facto de serem as mais visíveis do concelho. O *Cristo-Rei*, pela dimensão e localização, e *Os Perseguidos* por estar localizada exactamente no centro da cidade – a Praça do M.F.A. Também bastante referido, ainda que com 8% das respostas, foi o *Monumento ao Bombeiro*. Um dado curioso que gostaria de apontar foi o número significativo de respostas que indicavam a *Fonte Luminosa* (sita na Praça Gil Eanes) como a peça de maior valor afectivo (4%). Este dado levanta algumas dúvidas pelas seguintes razões: não sendo um elemento particularmente marcante do ponto de vista estético ou artístico – não tem, aliás, pretensões que não as decorativas – a que se deve o consenso que reúne como elemento afectivamente valorizado? Suponho que a própria altura em que o inquérito foi levado a cabo tenha um peso considerável: o início das obras com vista à implementação do Metro Sul do Tejo. De facto, das primeiras zonas a sofrerem alterações foram a Avenida 25 de Abril e precisamente a Praça Gil Eanes, com a remoção definitiva da *Fonte Luminosa*, já efectuada quando o inquérito começou. Daí ser pertinente pensar que a reacção à remoção de um elemento público familiar tenha interferido nas respostas que foram dadas a esta pergunta.

Relativamente às peças que os inquiridos consideram ser mais importantes para o concelho (4.7.2.), a resposta *Cristo-Rei* torna-se indubitavelmente na maioria, com 56%. Segue-se *Os Perseguidos*, com 23% das respostas válidas, e o *Monumento ao Bombeiro*, com 4%. Aqui as peças que surgem em claro destaque são de novo as mais visíveis.

Para a questão da valorização estética das peças da cidade (4.7.3.), são *Os Perseguidos* os mais referidos pelos seus atributos estéticos, com cerca de 26% das respostas válidas. O *Cristo-Rei* surge com pouco menos de aceitação estética, com 25,7%, sendo a terceira peça mais mencionada o *Monumento à Paz* (9%), o que é um dado interessante, dadas as próprias características da peça: de dimensões consideráveis, em ferro, abstracta – e portanto pouco coniventes com um sentido estético mais estritamente tradicionalista ou clássico.

Interesse em conhecer a Arte Pública do Concelho

Uma dimensão cujos resultados importava conhecer foi precisamente a do interesse manifestado em conhecer a arte pública do concelho. Relativamente a esta intenção (4.8.1.) as respostas são extremamente positivas, com cerca de 45% a

manifestarem muito interesse e 40% a manifestarem interesse moderado. 12% dos inquiridos indicam que estariam razoavelmente interessados, ao passo que 2,5% não teriam muito interesse em conhecer a arte pública do concelho.

No que diz respeito ao interesse em participar em potenciais percursos ou visitas guiadas com vista a divulgar a Arte Pública do concelho, mostrando-a aos cidadãos (4.8.2.), as respostas são também bastante positivas, ainda que menos entusiásticas. De facto, cerca de 34% das respostas válidas indica estar muito interessado, ao passo que 36% das respostas indica que estaria um pouco interessado, o que se preverá certamente com a disponibilidade necessária para as pessoas participarem neste tipo de iniciativas. A idade é um factor significativo nestas variações (4.8.3.). No grupo dos muito interessados, a maior percentagem cabe aos idosos com mais de 65 anos, que se revelam assim como o grupo com maior interesse em participar em visitas guiadas ou percursos. Por outro lado, o grupo dos jovens, de 15 a 24 anos, também se mostra algo interessado em participar, com uma percentagem de 23% relativamente ao total dos «um pouco interessados em participar» em visitas guiadas ou percursos.

Percepções Relativamente à Manutenção das Peças

Os indivíduos da amostra foram também questionados em relação às suas impressões relativamente ao estado geral de conservação das peças de arte pública expostas no concelho (4.9.1.). Pouco mais de metade dos inquiridos avalia positivamente a manutenção das peças (50,5%), sendo cerca de 36% das respostas negativas. Face à sugestão de se instituir uma linha directa para a qual as pessoas pudessem ligar e alertar para situações de falta de manutenção das peças (4.9.2.), as respostas foram também bastante positivas, com perto de 57% a manifestarem muito interesse em participar. 30% manifestam algum interesse, resumindo-se a 3,8% as respostas negativas.

Foi-me então possível, com base nas respostas às questões 18, 19 e 21, construir um índice de Interesse pela Arte Pública do Concelho (4.10.), com base em combinações lógicas entre os indicadores. Essas combinações lógicas basearam-se nas médias das respostas às três questões. Assim, o nível de interesse mais elevado pela Arte Pública do Concelho aparece com uma expressão de 65% das respostas válidas e 27% de interesse no segundo nível positivo.

4.3.3. Análise dos dados estatísticos - Conclusões

Após a análise estatística dos dados que recolhi durante o trabalho de campo, pude aperceber-me de alguns aspectos que podem contribuir para um esboço das percepções e representações dos frequentadores do espaço público face à arte pública que nele podem encontrar.

O perfil dos utilizadores corresponde maioritariamente a frequentadores habituais do espaço, sendo as únicas excepções as áreas de inquérito que são associáveis a zonas de lazer ou passeio locais.

No que diz respeito à visibilidade das peças, elas não passam despercebidas; a sua presença é notada, sendo reconhecíveis enquanto elementos do espaço público. No entanto, a própria localização e as características da peça são elementos fundamentais na criação dessa visibilidade. Estar num espaço de circulação é essencial nessa visibilidade, pelo que as peças que aparecem um pouco ao largo desse percurso quotidiano são desvalorizadas no aspecto da sua localização. O destaque dado à peça em particular também aparece valorizado, o que talvez denote coordenadas de gosto algo «tradicionais», uma vez que foram as peças apresentadas em cima de um pedestal as que foram mais valorizadas. As próprias dimensões da peças são também um factor importante a ter em conta: as peças que não estão em particular destaque – centradas ou ligeiramente mais elevadas - são aquelas cuja localização aparece desvalorizada, sendo no entanto a percepção de adequação da peça ao local também significativa, relativamente às percepções da sua localização – de novo, denotando coordenadas de gosto algo «tradicionais».

As percepções relativamente às peças expostas no concelho de Almada são no geral positivas. As dimensões que as pessoas destacaram espontaneamente são em primeiro lugar as características físicas e formais da peça, seguidas da sua localização e da sua dimensão simbólica – aspecto este a que corresponde de facto uma sensibilidade pública.

As concepções dos actores relativamente ao conceito de Arte Pública estão no geral bastante aproximadas do que a expressão intuitivamente indica: arte no espaço público, acessível livremente a quem passa. Outras respostas associaram-no à qualificação do espaço urbano, bem como ao poder de despertar sensibilidades aos

cidadãos. Outro dado interessante é o que se relaciona com a participação activa de cidadãos e artistas locais na concepção das peças de arte pública. Parece portanto, e algo surpreendentemente, haver uma consciencialização relativamente ao que deverá ser idealmente um projecto de arte pública. Quanto ao conceito de monumento, os inquiridos associam o termo especificamente a determinadas características históricas e artísticas, e outros ao facto de pretender comemorar ou celebrar algo.

No que diz respeito aos gostos dos inquiridos quanto ao tipo de peça preferido, são bastante tradicionais, sendo a estatuária a resposta maioritária. Porém, é seguida pela resposta que indica a escultura contemporânea como peça preferida. Podemos aferir que há uma certa conotação com a tridimensionalidade das peças como factor preponderante nesta questão.

Onde a marca do esteticamente mais convencional é particularmente marcante é na questão dos temas que apontam como os mais adequados à inspiração das peças de arte pública: aqui, são os históricos e as homenagens a personalidades, os mais escolhidos, por larga maioria, em detrimento de temas mais populares baseados na vivência da cidade e dos seus habitantes, ou da simples liberdade artística na escolha da inspiração para a peça.

As peças mais valorizadas afectivamente são precisamente as mais visíveis e emblemáticas do concelho – o *Cristo-Rei* e *Os Perseguidos* – porventura as mais familiares. Verificou-se aqui um efeito curioso, talvez sugerido pelas alterações que as obras públicas para o Metro Sul do Tejo terão provocado: o exacerbar da valorização afectiva da Fonte Luminosa, precisamente removida pouco antes da aplicação do inquérito. Também a visibilidade aparece como factor essencial na escolha da peça mais importante para o concelho, onde de novo o *Cristo-Rei* e *Os Perseguidos* foram as respostas mais recorrentes. Finalmente, no que diz respeito à valorização estética das peças do concelho, surgem dados novos, surgindo em primeiro lugar *Os Perseguidos*, aparecendo também – e algo surpreendentemente, dadas as características pouco convencionais da peça, marcadamente contemporânea e abstracta – o *Monumento à Paz*.

Um outro conjunto de dados relevantes é o relativo ao interesse das pessoas face à arte pública do concelho. No geral as respostas foram bastante positivas, quer na questão relativa à intenção de conhecer melhor a arte pública do concelho, quer na de

participar em visitas guiadas ou percursos. Nesta questão, salienta-se a pertinência da idade, uma vez que são simultaneamente os grupos etários mais jovens (dos 15 aos 24 anos) e os mais idosos (maiores de 65 anos) os que demonstram maior vontade em participar – talvez por hábito escolar de uns e vontade de distração dos outros... mas decerto ambos por maior disponibilidade de tempo. Quanto à percepção relativamente à manutenção das peças, é no geral positiva, sendo também positivas as respostas relativamente à proposta de utilização de uma hipotética linha directa que servisse para contribuir para a manutenção das peças. Assim, no geral, o índice de interesse pela arte pública do concelho é bastante elevado, o que indica haver uma grande receptividade a iniciativas que levem à maior participação dos cidadãos no que diz respeito à Arte Pública do seu concelho.

Conclusão

O espaço público é necessariamente um espaço social, pleno de significações múltiplas. É um palco de construção identitária, onde a memória assume um lugar activo, não só no que diz respeito às sociabilidades mas também à elaboração de uma narrativa local coerente. Afirma-se enquanto espaço de mudança em potência, onde os processos urbanos se entrecruzam para originar novas dinâmicas.

Deste modo, a Arte Pública afirma-se como um campo de potencialidades evidentes na construção identitária local, ao nível simbólico, promovendo uma relação mais viva entre a cidade, com as suas dimensões históricas e sociais, e os seus cidadãos. A arte pública permite também inovação no campo artístico, não só no sentido em que fomenta novas formas de participação na concepção do objecto artístico, como ainda, fazendo a arte «sair» do museu e ser exposta na rua, uma maior familiarização da população com a arte contemporânea, potenciando uma maior sensibilização ao nível estético.

O seu carácter público torna-a um campo muito sensível de criação artística, não lhe devendo idealmente ser alheio um certo sentido de responsabilidade social. Por outro lado, há pontos que não são de todo consensuais, estando inerente ao tema uma série de dilemas: a manutenção da integridade da visão do artista, a cooperação entre a arte pública e a arquitectura local, a questão da medida em que a exposição no espaço público permite um acesso verdadeiramente «público» à fruição da peça...

Todas estas questões tornam o tema da arte pública extremamente interessante, sendo importante que haja uma reflexão consistente a este nível para que a arte pública possa ser verdadeiramente elemento de ligação das cidades à sua cidade, estimulando a sua participação e portanto uma cidadania mais activa. Em Portugal há ainda um caminho a percorrer nesse sentido, sendo urgente uma reflexão constante para uma gestão mais cuidada do espaço urbano como um todo coerente.

No entanto, há iniciativas que indiciam uma maior consciência das potencialidades da arte pública ao nível institucional. A realização do inquérito cujos resultados apresentei neste trabalho partiu de uma iniciativa de duas instituições do concelho de Almada: a Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea e o Museu da Cidade. Pretendeu-se conhecer um pouco melhor o impacto da arte pública no

quotidiano dos utilizadores do espaço público, ao nível das suas representações e percepções, da sua familiarização com o tema da arte pública, e ao nível do seu interesse potencial em conhecer melhor o que a cidade tem para oferecer nesse aspecto, participando em iniciativas de promoção.

Neste sentido, os dados recolhidos ao longo de uma amostra de 480 pessoas, junto de 24 peças-chave da arte pública local, permitiram auferir que há de facto um reconhecimento do papel da arte pública enquanto mais-valia para o espaço urbano, sendo no entanto importante tornar mais visível a coerência do conjunto das peças enquanto todo coerente. A receptividade das pessoas em conhecer melhor a arte pública do concelho sugere que iniciativas como visitas guiadas ou percursos, tal como outro tipo de actividades participativas, são caminhos a explorar, no sentido de aproximar os cidadãos da arte com que convivem diariamente e, conseqüentemente, da sua cidade.

Bibliografia

AAVV (2004), *Arte Pública – Produção, Gestão, Difusão* (brochura relativa à exposição que teve lugar na Casa da Cerca, de 27 de Março a 30 de Maio de 2004), Almada, Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, CMA.

AAVV (2004), *Arte Pública no Concelho de Almada* (catálogo da exposição que teve lugar na Casa da Cerca, de 27 de Março a 30 de Maio de 2004), Almada, Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, CMA.

AAVV (1997), *Antologia – Internacional Situacionista*, Lisboa, Antígona.

Adorno, Theodor W. (1993), *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70.

Agier, Michel (1996), «Les savoirs urbains de l’anthropologie», in *Enquête* #4, pp.35-58.

Anderson, Benedict (1991), *Imagined Communities*, London, Verso.

Ardenne, Paul (1993), «Ericsson & Ziegler – Art, a sociological indicator», in revista *Art Press* n°176 (Jan. 1993), Paris, pp.E14-E16.

Barbier, René (1996), *La Recherche-action*, Paris, Anthropos.

Bell, Judith (1997), *Como realizar um projecto de investigação*, Lisboa, Gradiva.

Benveniste, Annie (2005), «La rue ou le territoire imagine», in **Brody**, Jeanne (dir.) (2005), *La Rue*, pp.155-163.

Berger, John (1996), *Modos de Ver*, Lisboa, Edições 70.

Berthelot, Jean-Michel (2001), «Sciences Sociales, temps et espace», in **Ostrowetsky**, Sylvia (2001), pp.66-70.

Besch, Janice; **Minson**, Jeffrey (2001), «Participatory Policy Making, Ethics and the Arts», in **Meredyth**, Denise e **Minson**, Jeffrey (eds.) (2001), *Citizenship & Cultural Policy*.

Bey, Hakim (2000), *Zona Autónoma Temporária*, Lisboa, Frenesi.

Bourdieu, Pierre; **Darbel**, Alain (1969), *L'Amour de L'Art – Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les editions de minuit.

Bourdieu, Pierre; **Haacke**, Hans (1994), *Libre-échange*, Paris, Seuil.

Castro, Laura (2005), «Relações inevitáveis – Seis notas à deriva a propósito da arte em espaço público», in *Margens e Confluências #9 (Junho 2005) – Arte Pública*, Guimarães, Escola Superior Artística do Porto, pp. 121-127.

Choay, Françoise (2006), *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70.

Cohen-Cruz (ed.) (1998), *Radical Street Performance*, London, Routledge.

Conde, Idalina (1999), «Práticas Culturais – Digressão pelo confronto Portugal-Europa», in OBS#4, pp.4-7.

Conde, Idalina (1996), «Cenários de práticas culturais em Portugal (1979-1995)», in *Análise Social #23*, 1996, pp.117-188.

Cruz, Carla (2005), «Arte Pública», in *Margens e Confluências #9 (Junho 2005)*, Guimarães, ESAP, pp.7-17.

Eco, Umberto (2006), *A Definição da Arte*, Lisboa, Edições 70.

Elias, Helena Catarina da Silva Lebre (2006), *Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*, Tese de doutoramento orientada por A. Remesar.

Facinha, Adriana (??), «A cidade de Nelson Rodrigues – Observações sobre a relação entre experiência urbana e criação artística», in *A.121 Med*, pp.89-105

Fleming, Ronald Lee (2007), *The Art of Placemaking – Interpreting Community Through Public Art and Urban Design*, London, Merrel.

Gomes, Rui Telmo (2000), *Públicos do Festival de Almada*, Lisboa, OBS.

Grosjean, Michèle; **Thibaud**, Jean-Paul (orgs.) (2001), *L'espace urbain en methodes*, Marseille, Éditions Parenthèses.

Gulick, John (1989), *The Humanity of Cities – An introduction to Urban Societies*, Massachusetts, Bergin & Garvey Publishers.

Hayden, Dolores (1995), *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*, Cambridge, The MIT Press.

Heinich, Natalie (1993), *Du peintre a l'artiste*, Paris, Éditions de minuit.

Jauss, H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

Lefebvre, Henri (2000), *La production de l'espace*, Paris, Anthropos.

Levivier, Genevieve (1994), «Art Public et environnemental: sortir du tombeau», in revista *Art & Culture* nº9 (Mai-Juin 1994), Bruxelles, p.38-39.

Lévy, Albert (2001), «Pour une socio-sémiotique de l'espace – Problématique et orientations de recherche», in **Ostrowetsky**, Sylvia (2001), pp.161-177.

Lopes, João Teixeira (2000), «Públicos, Palcos e Amigos: Olhares sobre a recepção cultural», in *Cadernos de Ciências Sociais* #19/20, pp.95-115.

Luhmann, Niklas (2000), *Art as a Social System*, Stanford, Stanford University Press.

Lynch, Kevin (1975), *De qué tiempo es este lugar?*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

Lynch, Kevin (1982), *A Imagem da Cidade*, Lisboa, Edições 70.

Lynch, Kevin (1999), *A Boa Forma da Cidade*, Lisboa, Edições 70.

Manzanares, María Luisa Sobrino (coord.) (2000), *A Arte nos Espacios Públicos – Ponencia de Artes Plásticas*, Santiago de Compostella, Consella de Cultura Galega.

Marcus, Greil (2000), *Marcas de Baton – Uma História Secreta do Século Vinte*, Lisboa, Antígona.

Mariani-Rousset (2001), «La Méthode des parcours dans les lieux d'exposition», in **Grosjean e Thibaud** (2001), pp.29-44.

Marié, Michel (2001), «Les terres et les mots – Une trajectoire dans les sciences sociales», in **Ostrowetsky**, Sylvia (2001), pp. 31-43.

Maroco, João (2007), *Análise Estatística com utilização do SPSS*, Lisboa, Edições Sílabo.

Martins, Paula Alexandra (1996), *Murais em Lisboa no pós 25 de Abril* (orientado por Francisco Teixeira, UAL).

Melo, Alexandre (2001), *Arte Lisboa*, Quimera.

Melo, Alexandre (2002), *Globalização Cultural*, Lisboa, Quimera.

Melo, Alexandre (2003), *Aventuras no mundo da arte*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Melo, Alexandre (org.) (1994), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Miles, Malcolm (1997), *Art, Space and the City – Public art and urban futures*, London, Routledge.

Mondada, Lorenza (2000), *Décrire la Ville – la construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*, Paris, Anthropos.

Monteiro, Paulo Filipe (1996), *Os outros da Arte*, Oeiras, Celta.

Moura, Leonel; Vidal, Carlos (1991), «s/t», revista *Yes Lisboa*, Setembro de 1991.

Oliveira, Sónia (ed.) (1998), *Arte Urbana/Urban Art*, Lisboa, Parque Expo.

Ostrowetsky, Sylvia (ed.) (2001), *Sociologues en ville*, Paris, Éditions L'Harmattan.

Pereira, Alexandre (2003), *SPSS – Guia Prático de Utilização*, Lisboa, Edições Sílabo.

Pereira, Paulo (direcção) (2008), *Sentimento, Autoria, Conceito – A Velocidade da Moda e das Vanguardas*, in colecção História da Arte Portuguesa (Vol. 10), Lisboa, Círculo de Leitores.

Pestana, Maria Helena e **Gageiro**, João Nunes (2003), *Análise de Dados para Ciências Sociais – A Complementaridade do SPSS*, Lisboa, Edições Sílabo.

Petitau, Jean-Yves; **Pasquier**, Élisabeth (2001), «La methode des itineraries: récits et parcours», in **Grosjean** e **Thibaud** (2001), pp.63-77.

Pinçon, Michel; **Pinçon-Charlot**, Monique (2001), «L'espace urbain comme expression symbolique de l'espace social», in **Ostrowetsky**, Sylvia (2001), pp.155-160.

Pinheiro, Gabriela Vaz (2005), «Ceci n'est pas un Monument – Sobre a ideia de Arte Pública Processual», in *Margens e Confluências #9 (Junho 2005) – Arte Pública*, Guimarães, Escola Superior Artística do Porto, pp. 75-89.

Pinheiro, Magda (2000), *O Liberalismo no Espaço Público – A memória das revoluções liberais através dos monumentos que a celebram*, Oeiras, Celta.

Piteira, Susana e **Abreu**, José Guilherme (2005), «A escultura de âmbito público: diálogos e controvérsia», in *Margens e Confluências #9 (Junho 2005) – Arte Pública*, Guimarães, Escola Superior Artística do Porto, pp. 19-45.

Quééré, Louis (2001), «Le monde social comme phénomène – Esquisse d'une critique du réalisme sociologique», in **Ostrowetsky**, Sylvia (2001), pp.225-254.

Redfield, Robert; **Singer**, Milton B. (1954), «The Cultural Role of Cities», in *Economic Development and Cultural Change*, Vol.3, #1, pp. 53-73.

Regatão, José Pedro (2007), *Arte Pública*, Lisboa, Books on Demand.

Remy, Jean (2005), «Nouveaux lieux d'urbanité et territorialités paartagées: architecture urbaine et comportements collectifs», in *A.121 Rue*, pp.103-119.

Richard, Nelly (1998), «From the dimension of social exteriority in the production of Art», in **Cohen-Cruz** (ed.) (1999), pp.143-149.

Riegl, Aloïs (1984), *Le culte moderne des monuments – Son essence et sa genèse*, Paris, Éditions du Seuil.

Rodrigues, Jorge de Sousa (2000), «Infra-estruturas e urbanização da margem sul: Almada, sécs. XIX e XX», in *Análise Social*, vol. XXXV (156), pp.547-581.

s/a (1994), «Art Publique à Bruxelles – La croisée des chemins», in revista *Art & Culture* nº9 (Mai-Juin 1994), Bruxelles, p.37.

s/a (2002), *Tomie Ohtake – Antes da Obra Pública*, S. Paulo, Instituto Tomie Othake.

Sardinha, Idalina (2007), *A Fruição da Arte*, Hoje, Oeiras, Celta.

Schmitz, Rudolph (1994), «The curbed monumentality of the invisible», in **Blum**, Peter (ed.), *Parkett Kunstzeitschrift Art Magazine*, nº42 – Dec. 1994, Zürich, Parkett-Verlag, pp. 100-102.

Schwarz, Dieter (1994), «Public Freehold», in **Blum**, Peter (ed.), *Parkett Kunstzeitschrift Art Magazine*, nº42 – Dec. 1994, Zürich, Parkett-Verlag, pp. 48-51.

Selwood, Sara (1996), *The Benefits of Public Art*, London, Policy Studies Institute.

Silva, Augusto Santos; **Brito**, Paula; **Santos**, Helena e **Abreu**, Paula (2002), «As práticas e os gostos – Uma sondagem do lado das procuras de cultura e lazer», in **Fortuna**, Carlos; **Silva**, Augusto Santos (orgs.) (2002), *Projecto e Circunstância – Culturas Urbanas em Portugal*, Porto, Edições Afrontamento, pp.109-159.

Silva, Augusto Santos; **Luvumba**, Felícia; **Bandeira**, Graça (2002), «A arte de ser culto: A formação e as práticas dos consumidores regulares», in **Fortuna**, Carlos; **Silva**, Augusto Santos (orgs.) (2002), *Projecto e Circunstância – Culturas Urbanas em Portugal*, Porto, Edições Afrontamento, pp.163-209.

Tota, Anna Lisa (2000), *A Sociologia da Arte – Do Museu Tradicional à Arte Multimédia*, Lisboa, Editorial Estampa.

Vidal, Carlos (1996), *Democracia e livre iniciativa – Política, arte e estética*, Lisboa, Fenda.

Vidal, Daniel (2001), «Le territoire de l'alterité», in **Ostrowetsky**, Sylvia (2001), pp. 45-56.

Watney, Simon (1994), «About the HOUSE», in **Blum**, Peter (ed.), *Parkett Kunstzeitschrift Art Magazine*, nº42 – Dec. 1994, Zürich, Parkett-Verlag, pp. 104-107.

Zolberg, Vera L. (1994), «An Elite Experience for everyone – Art Museums, the Public, and Cultural Literacy», in Sherman, Daniel e Rogolf, Irit (eds.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*.

Zukin, Sharon (1995), *The Cultures of Cities*, Oxford, Blackwell.