

As Origens Históricas da Arte Pública

por José Guilherme Abreu

Doutor em História da Arte, professor, investigador e conferencista membro do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da UCP-Porto.

Our study states the role that applied arts, as they were meant by Arts and Crafts movement's socialistic ideario, have had in the expansion of the concept and use of art works, beyond the values of formal and symbolic representations which have supported the academic system of the fine arts since the Renaissance.

By Modern Public Art, we refer to the movement launched, under the designation of "Public Art", by a series of "Public Art Societies" which were created both in Europe and North-America in the last quarter of the 19th century, having as first major public appearance the cosmopolitan stages of the Great Universal Expositions.

This international movement came to an end after the first decade of the 20th century, due to the growth of international political, economic and bellicose antagonism, which first lead to the raise of nationalistic ideologies and soon to military confront, blocking the young international movement in favour of Public Art.

1. Introdução

A história da Arte Pública é um lugar cego no âmbito do seu estudo, e se é verdade que desde as últimas décadas do século XX a investigação sobre este segmento de produção artística tem conhecido um desenvolvimento notável na bibliografia anglo-saxónica e mais recentemente, em castelhano e até em português, os trabalhos têm incidido essencialmente sobre casos de estudo, desde obras, projetos ou intervenções autorais, para se estender, nos contributos mais interessantes, a programas de regeneração urbana ou de participação comunitária, onde são analisadas sobretudo as linguagens plásticas, as estratégias de produção artística e, por vezes, as tensões causadas pela receção pública das obras, sendo assim residuais os trabalhos sobre os problemas e os conceitos de uma teoria da Arte Pública, que globalmente está por estabelecer.

Finalmente, importa esclarecer um ponto preliminar de fundo. É problemático localizar a origem da Arte Pública no passado remoto, como Roma, Atenas, Egipto, Índia, Camboja, etc., porque em última análise essa é uma atribuição nossa. Na época, a

produção monumental não se designava Arte Pública, porque não existiam coleções privadas que dela se diferenciavam, e que com ela estabelecessem uma coabitação ou tensão dialéticas.

Foi na Bélgica e nos Estados Unidos, em finais do séc. XIX, que pela primeira vez surgiram sociedades que explicitamente se designavam como promotoras da Arte Pública, devendo por isso situar-se aí as origens do ciclo da Arte Pública moderna: aquele em que a Arte Pública se opõe ao sistema de coleções mercantilizadas e/ou institucionalizadas de obras de arte.

2. Complexo conceptual da Arte Pública

Como refere José Bragança de Miranda, a noção de espaço público presentemente encontra-se em crise, pois se não é controverso o seu significado, mais problemático se torna proceder à sua delimitação, pois como o autor afirma *“o que está entrando em crise é a noção de um espaço público bem definido, um espaço entre outros, como seria o sector privado, o governo, ou o estado”*¹.

Importa tirar desta circunstância as devidas ilações, pois não sendo o conceito de espaço público, pelo menos atualmente, um conceito bem delimitado, tornam-se destituídas de valor epistemológico todas as definições que se estabeleçam, tomando como ponto de partida esse critério, facto que serve para evidenciar desde logo o carácter equívoco da expressão “Arte no Espaço Público”.

O facto da noção de espaço público se ter tornado difusa e multidimensional, denota a revolução pelo que tem vindo a passar o âm-

bito da sua abrangência, âmbito esse que, como parece óbvio, se encontra em fase de problemático e inusitado alargamento.

Tentado encontrar uma correspondência histórica, uma revolução similar, ou pelo menos equivalente, ocorreu no século XIX com a delimitação das cidades, depois de terem sido suprimidas as suas muralhas. De espaços bem definidos e confinados, as cidades tornaram-se espaços difusos. Abriam-se ao território circundante, perderam o aspeto de estruturas fechadas, mas como é evidente não desapareceram. Pelo contrário, expandiram-se, tornando-se metrópoles e agregando-se em extensas conurbações.

Assim sendo, um primeiro problema surge: sem poder usar a regra da delimitação topológica, o que poderá em seu lugar servir de critério para delimitar o conceito de Arte Pública?

Para o fazer, a nossa proposta é utilizar um critério, por assim dizer, programático. Em vez de um critério único e exclusivo, preferimos reunir uma série de aspetos e de premissas (uma organização sistémica) que permitam estabelecer um *corpus* coerente e que resultem de um *modus operandi* comum.

Ou seja, em vez de definir um conceito, estabelecer um complexo conceptual.

E esse complexo conceptual formula-se como *corpus* e *modus operandi* de um ideário.

E qual seria o ideário da Arte Pública?

Fazendo jus ao sentido etimológico da noção de *coisa pública*, o ideário da Arte Pública traduz-se hoje, porventura, algo utopicamente, a partir de duas facetas opostas:

Por um lado, pelo programa inclusivo de englobar num mesmo *corpus*, ou seja, num mesmo conjunto de objetivos e de resultados, a totalidade dos artistas e a totalidade do público.

Por outro lado, pelo *modus operandi* restritivo, ou seja, pelo seu regime específico de produção, distinto do restante segmento das artes plásticas.

Para compreender adequadamente o regime de produção da Arte Pública, importa convocar a distinção que Nelson Goodman estabelece entre artes autográficas e artes alográficas².

Como explica Antoni Remesar, a dimensão alográfica da Arte Pública, para além do sistema de notação que a mesma utiliza, é condicionada pelos seguintes fatores:

“En el caso del Arte público la alogeneración proviene de forma sistemática del análisis del contexto y de las características del emplazamiento. Ambos factores pueden obligar a la introducción de modificaciones sustanciales en el modo de relación estética entre el escultor y la obra”³.

O regime de produção inerente à Arte Pública impõe, como se sabe, uma limitação fortemente condicionadora da criação artística, e obriga a uma negociação que não é amável para a totalidade dos artistas, ao

mesmo tempo que provoca comportamentos públicos de rejeição, senão mesmo de mutilação ou destruição das obras, desde logo porque as mesmas não gozam de proteção e ficam expostas a agressões desencadeadas por diferentes motivos, como, por exemplo, por constituírem representações de poderes prepotentes ou corruptos, por expressarem memórias dolorosas ou traumáticas e/ou por manifestarem linguagens plásticas obsoletas ou herméticas.

Pelo acima exposto, a nossa tese é que aquilo que melhor caracteriza e diferencia a Arte Pública é a circunstância da mesma ser detentora de um ideário que a diferencia das restantes modalidades de produção artística, na medida em que visa aproximar a arte dos cidadãos, usando meios, linguagens e formas que sirvam para o seu uso, prazer e/ou instrução.

Ironicamente, porém, o público é atualmente muito heterogéneo e, por isso, a Arte Pública confronta-se com a dificuldade de constituir o seu próprio público, o qual em consonância com o seu ideário não poderá ser senão a totalidade do público.

3. A formação da Arte Pública Moderna

Pareceu-nos útil começar pela ingrata questão da definição da noção de Arte Pública, pois sem definir o seu âmbito, dificilmente se pode avançar no sentido de saber donde a mesma procede historicamente, pois se o critério espacial se apresenta como inadequado para servir de fronteira delimitadora, também os critérios formal ou tipológico se afiguram não mais adequados do que aquele, já que no âmbito da Arte Pública contem-

porânea se encontram exercícios formais ou tipologias que não se distinguem dos restantes segmentos de produção.

De resto, retomando o raciocínio, o ideário particular que diferencia hoje a Arte Pública não é inédito, e inclusive para melhor o captar e analisar, convém mesmo remontar às suas origens, pois é ali que se descobrem os enunciados e os preceitos que a esse título são mais esclarecedores.

É que a Arte Pública, contrariamente ao que a literatura anglo-saxónica tem sustentado, não tem origem nos programas *Art in Architecture* do após-guerra, nem sequer nos programas do *New Deal*, como o *Federal Art Project* ou o *National Endowment for the Arts*, lançados pela Administração Roosevelt, nos Anos 30.

A sua origem é bastante anterior, já que remonta à segunda metade do século XIX, na medida em que o embrião mais antigo da Arte Pública se forma na Europa como prolongamento natural do movimento *Arts and Crafts*, de onde procede, justamente, o seu ideário, e onde vem beber os enunciados estéticos e programas artísticos que logo adota e proclama.

Ligeiramente mais recente do que este, um segundo núcleo com características diversas forma-se também nos Estados Unidos, em torno do movimento *City Beautiful*, denotando este características monumentais e ecléticas, ao passo que o movimento *Arts and Crafts* possuía características ornamentais e socializantes, na mira do tal ideário.

Vamos abordar aqui somente o primeiro dos dois núcleos, que de resto é o mais relevante para o conhecimento da origem da Arte Pública moderna.

Esse núcleo organizou-se na Bélgica, como legado e adaptação do movimento *Arts and Crafts*, que irrompeu, na segunda metade do século XIX, na Grã-Bretanha, à volta de John Ruskin e William Morris.

Como o manual de leitura do tradutor e professor holandês Taco de Beer o demonstra⁴, o livro "*News from Nowhere*" de William Morris é ali mencionado, comprovando-se assim a receção do movimento *Arts and Crafts* nos Países Baixos, logo em 1874.

De citado e conhecido nos Países Baixos em 1874, a partir da década seguinte o movimento britânico passa a ser adotado e difundido por Henry van de Velde, que o dissemina pela Bélgica e pela Alemanha, definindo uma estética de carácter ornamental e utilitário, sob a égide e o primado das *Artes Aplicadas*.

O segundo núcleo surgiu nos Estados Unidos, depois da Exposição Universal de Chicago (1893), influenciado pelo revivalismo neoclássico e pelo ecletismo arquitetónico da École des Beaux-Arts de Paris, e teve como principais mentores o arquiteto norte-americano Daniel Burnham e o escultor, também norte-americano, Augustus Saint-Gaudens, mediante uma conceção sobretudo monumental, sob a designação de *City Beautiful Movement*, como já vimos.

Sobre o movimento belga, num estudo recente, o professor Lieske Tibbe refere:

“The first Dutch publication in which William Morris was mentioned dates from 1874. In that year a textbook on English literature for secondary education introduces Morris as a lesser known though gifted author. In 1890 ‘A king’s lesson’ (‘De les van eenen koning’) appears in the popular weekly De Amsterdammer. This first translation of Morris’s was followed by translation of News from Nowhere, to be published in installments in the socialist magazine in Recht voor Allen. This publication was not finished, but a complete translation was published as a book in 1897. By then Morris was already a rather well-known figure in socialist and artistic circles. The bibliography shows that also during the 20th century a small but constant stream of publications on his life and work has appeared in the Netherlands and Flanders”⁵.

Outro testemunho coincidente, e mais antigo, encontra-se na obra, por assim dizer clássica, do historiador da arte de nacionalidade belga Henry Adriaan Hymans, que citando um artigo da revista francesa *L’Art Décoratif*, publicado em 1 de outubro de 1898, refere:

“L’Angleterre, qui donne le signal du départ dans la voie des transformations, s’est arrêtée en chemin successeurs de Morris et de Crâne s’immobilisent dans l’œuvre de ces premiers apôtres de l’art nouveau. Leurs vrais continuateurs sont les Belges qui, reprenant le mouvement anglais à l’origine, surent en développer les conséquences, débarrasser la voie des attaches au passé, trouver les formes nouvelles, et surtout définir nettement dans

leurs œuvres les principes auxquels Morris n’avait fait que préluder”⁶.

E o historiador, logo a seguir, introduz dois novos aspetos que são determinantes para a fundamentação da tese de que a *Arte Pública* moderna tem a sua origem nas *Artes Aplicadas*:

“Un des artistes venus après Morris, dont le nom s’identifie le mieux avec le mouvement dont il s’agit, fut Henry Van de Velde. Dans le vaste domaine de l’art appliqué, aucune branche n’a échappé à son action. Le meuble, l’appareil d’éclairage, le bijou, le papier de tenture, voire la céramique et la reliure appartiennent à son domaine. Tous ont été de sa part l’objet de combinaisons non seulement ingénieuses, mais d’un goût délicat”⁷.

O pintor e arquiteto belga Henry van de Velde foi um recetor atento da literatura (e do ideário) do movimento *Arts and Crafts* e, logo em 1894, publicava um artigo na revista *La Société Nouvelle* com o título “Déblaiement d’Art”⁸ (*Depuração da Arte*), onde anunciava o fim da “pintura de cavalete”, pois esta havia-se tornado decadente e de mau gosto, por se colocar ao serviço da “corrompida e caduca” sociedade burguesa, como explica:

“Ce qui ne profite qu’à un seul est bien près d’être inutile et dans la société prochaine, il ne sera considéré que ce qui est utile et profitable à tous. Et quand les artistes songeront à faire œuvre utile, ce qui ne les déconsidérera aucunement, ce sera la fin du tableau, de la statue qui sont des expressions épuisées et scrofuleuses”⁹.

Henry van de Velde não estava sozinho neste ideário a favor de uma nova arte ornamental e aplicada e dedicou-se mesmo a projetar e construir obras públicas, incluindo memoriais arquitetônicos e monumentos escultóricos.

Além de Van de Velde, e mesmo anterior a este e com consequências práticas notáveis, importa referir a figura do arquiteto belga Charles Buls (1837-1914), o notável burgomestre de Bruxelas, que foi juntamente com Ildefonso Cerda (1815-1876) e Camillo Sitte (1843-1903) um dos pioneiros do urbanismo moderno e um ativo promotor da Arte Urbana, com destaque para o restauro da *Grand Place* de Bruxelas, onde se encontra um memorial à sua pessoa e obra.

Vejamos alguns dados da sua vida e obra:

Em 1837, nasceu em Bruxelas, filho de um joalheiro.

Em 1862, ingressa na loja maçônica *Les Vrais Amis*.

Em 1864, ajuda a fundar a *Ligue de l'Enseignement*.

Em 1867, escreve o *Cours d'Histoire des Arts Décoratifs*.

Em 1874, projeta o *Musée des Arts Industriels*.

Em 1877, é eleito *conselheiro municipal* pelo Partido Liberal.

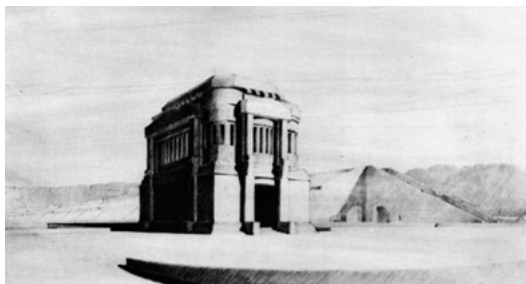
Em 1879, projeta a *École Modèle*.

Em 1881, é eleito *Burgomestre de Bruxelas*, sucedendo a Jules Anspach.

Em 1893, publica *L'Esthétique des Villes*.

Em 1894, preside à associação *L'Œuvre d'art appliqué à la rue*.

Em 1899, abandona o lugar de *Burgomestre de Bruxelas*.



Henry Van De Velde e Harry Graf Kessler, *Memorial a Friedrich Nietzsche*, 1910-14, Weimar (não construído).

Fonte: Hartmut Frank, *Architettura, guerra e ricordo*, In, *La Rivista di Engramma* (online), n° 113.



Victor Horta (arq.) e Victor Rousseau (esc.), *Memorial ao burgomestre Charles Buls*, 1899, Bruxelas.

Foto do autor.

Um minucioso estudo da sua vida e obra realizado pelo professor Marcel Smets caracteriza a sua ação à frente do governo do Município de Bruxelas, como se segue:

Política urbanística de inspiração pragmática e realista.

Gestão municipal como uma escola de aplicação.

Renúncia ao urbanismo de grandes gestos.

Revalorização de um passado glorioso.

Reabilitação dos sítios históricos.

Intervenções pontuais: *Grand Place, Petit Sablon, Joseph Stevens...*

Pioneiro da aglomeração urbana planificada.

Valorização do *décor urbano*: concursos de arte decorativa.

Promoção do turismo: *Société Bruxelles-Attractions*.

Criação de um cupão municipal de transporte social.

Criação de uma tarifa única em todos os *trams* (elétricos) para os turistas.

Sob a sua inspiração, em 1893 foi criada em Bruxelas uma sociedade de artes decorativas com a designação de "*L'Œuvre de l'art appliqué à la rue et aux objets d'utilité publique*", que teve como promotor inicial o pintor Eugène Broerman, e que logrou obter a colaboração dos arquitetos Victor Horta e Edmond de Vigne, do pintor Alfred Cuyssenaar, do escultor Jef Lambeaux, entre outros nomes bem conhecidos.

A partir de abril de 1894, essa sociedade seria presidida pelo próprio Charles Buls.

Segundo a investigadora Céline Cheron, teria sido esta a história da criação desta sociedade:

*"La naissance de l'Œuvre de l'art appliqué à la rue et aux objets d'utilité publique est le résultat d'une réflexion s'inscrivant en plein cœur du parcours artistique de l'artiste-peintre et esthète Eugène Broerman (1861-1932). Premier lauréat du prix Godecharle en 1881, il obtient une bourse qui lui permet de visiter les plus belles villes d'Italie: Rome, Naples, Florence, Ravenne, Venise, etc. Il est frappé par la beauté urbaine et l'harmonie qui règne de manière ambiante dans ces villes. De retour en Belgique, il débute son activité d'esthète en rédigeant un essai intitulé «L'Art régénérateur». Il y dépeint sa volonté d'un art nouveau basé sur une renaissance esthétique et sociale et le souhait de réformer l'art de la fin du XIXe siècle ainsi que les institutions qui lui sont consacrées. Il donne à cet art le nom d'«art public»"*¹⁰.

No artigo *L'Art Régénérateur* é utilizada, provavelmente pela primeira vez, a expressão Arte Pública para designar um segmento de produção artística destinada a todos os cidadãos, expressão essa que, segundo Marcel Smets, surgia como abreviatura do nome da referida Sociedade, demasiado longo para ser usado comodamente como designação. Por outro lado, a ideia apresentada no referido artigo de Broerman¹¹ não era inédita, tendo colhido a sua origem em Saint-Simon, como já foi observado por Marguerite Thibert¹².

Os objetivos da mencionada Sociedade de Artes Decorativas bruxelense eram:

“Créer une émulation entre les artistes, en traçant une voie pratique où leurs travaux s’inspirent de l’intérêt général ;

Revêtir d’une forme artistique tout ce qui se rattache à la vie publique contemporaine.

Transformer les rues en musées pittoresques constituant des éléments variés d’éducation pour le peuple;

Rendre à l’Art sa mission sociale d’autrefois, en l’appliquant à l’idée moderne dans tous les domaines régis par les pouvoirs publics”¹³.

O conceito de Arte Pública proclamado por essa Sociedade enunciava-se como se segue:

“L’Art public, c’est-à-dire, le sublime de l’utile dans la vie publique, était anciennement une règle de civilisation à laquelle on ne dérogeait que sous peine de déchéance morale, tandis qu’aujourd’hui, il est une exception, et la vulgarité de l’utile dans la vie publique est devenue générale!”¹⁴

Esta sociedade de Artes Aplicadas tem relevância não tanto pelas suas consequências práticas, uma vez que centrou a sua ação mais na esfera da propaganda do seu ideário, do que na promoção de programas de intervenção.

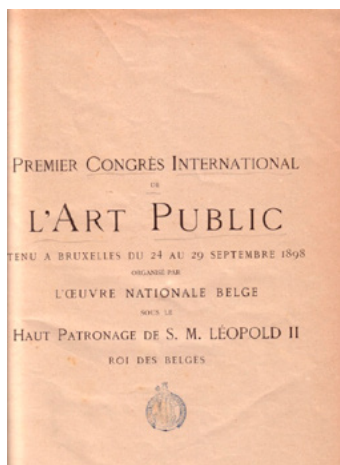
Ainda que, na sua origem, tivesse organizado alguns concursos para desenho de *“fachadas, reclames, candelabros, fontes, Quiosques e mesmo selos postais”*, o impac-



Association L'Art appliqué à la Rue et aux Objets d'Utilité Publique, 1895, Relatório de atividades



Société L'Œuvre de l'Art à la Rue et aux Objets d'Utilité Publique, Sala na Exposição Internacional de Bruxelas, 1897, Académie Royale des Beaux-Arts, Bruxelles, p. 172.



Catálogo do I Congresso Internacional de Arte Pública, 1898, Bruxelas.



Revista *L'Art Public*, nº II, 1908, Bruxelas.

te efetivo desta Sociedade de Arte Pública na produção artística não foi de grande alcance, tendo mesmo sido criticada pela deficiente qualidade estética dos seus modelos.

Não tendo grande impacto na produção efetiva, o mérito maior desta Sociedade foi lograr desencadear um movimento internacional a favor da Arte Pública, que teve a sua primeira apresentação pública na Exposição Universal de Bruxelas, em 1898, onde ocupou um espaço de exposição das suas iniciativas.

Esse movimento culminou na organização de quatro congressos internacionais, entre os anos de 1898 e 1910, que se realizaram em Bruxelas, em 1898, em Paris, em 1900, em Liège, em 1905, e de novo em Bruxelas, em 1910. Esses Congressos reuniram um grande número de representações oficiais, as quais compreenderam destacadas figuras dos governos de países da Europa, da América do Norte o do Sul, e Ásia, entre os quais se encontrava uma representação oficial do Município de Madrid¹⁵, assim como de dezenas de Câmaras Municipais, entre as quais as de Lisboa e de Coimbra.

Além disso, dois destes congressos produziram importantes catálogos¹⁶, a partir dos quais é possível traçar as linhas mestras daquele que foi o primeiro programa internacional de desenvolvimento de uma Arte para Todos, sendo uma das resoluções do Congresso de Liège de 1905 fundar um Órgão Internacional permanente a favor da Arte Pública, órgão esse que teve a designação de "*Institut Internacional d'Art Public*", o qual, a partir de 1907, teve como porta-

-voz a revista *L'Art Public*, que se editou até 1912, num total de doze números.

Não cabe aqui esmiuçar os êxitos e os ma-logros deste movimento pioneiro a favor da disseminação do ideário da Arte Pública.

Em vez disso, que requeria um outro de-senvolvimento e fôlego, para a nossa inda-gação em torno da origem e da natureza da Arte Pública, importa apurar o horizonte de aplicação do conceito de Arte Pública enunciado e praticado por este movimen-to internacional.

Sobre este aspeto particular, Marcel Smets observa:

*"Ce qui frappe surtout c'est l'extrême diver-sité des sujets qu'on y aborde. L'Art Publique s'applique aussi bien à l'éducation qu'au théâtre, à la législation, la restauration, les qualités et la profession de l'artiste, la con-servation, des sites, le tracé urbain et le l'as-pect du domaine public. Au cours des douze années qui séparent le premier congrès du dernier, aucun de ces domaines ne s'impo-sent, même si le nombre de contributions se rapportant à l'aménagement urbain s'accroît graduellement"*¹⁷.

Refletindo sobre estas palavras, importa ad-vertir para o caráter ao mesmo tempo pro-gressista e conservador deste movimen-to. Por um lado, muito avançado no que se relaciona com a amplitude da noção de Arte Pública que defendia. Por outro, muito conservador pelos seus referenciais estéti-cos, sendo o mais relevante a escultura rea-lista de Constantin Meunier (1831-1905).

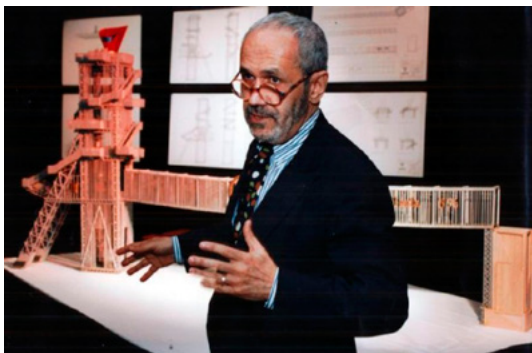
4. A condição contemporânea da Arte Pública

Relativamente à situação atual da Arte Pública, consideramos que a presente condição é inversa, comparativamente à original. Hoje, o seu conceito é claramente mais limitado.

Se é certo que os conceitos, as formas, as linguagens e as problemáticas que ema-nam da estética contemporânea têm conta-minado a Arte Pública e, correlativamente, se não é menos verdade que a Arte Pública tem por seu turno contribuído para introdu-zir novas possibilidades e novos meios de intervenção estética, o que acontece é que presentemente mau grado toda essa diver-sidade se concentra quase exclusivamente no território das artes plásticas, o que não sucedia com o referido movimento belga, onde o universo de incidência abrangia as áreas que passamos a discriminar:

- Educação
- Teatro
- Legislação
- Restauração
- Música popular
- Mobiliário urbano
- Profissão artística
- Conservação de sítios
- Traçado urbano
- Aspeto do domínio público

Pelas áreas listadas, percebemos que o mo-vimento a favor da Arte Pública se concebia não apenas como uma dinâmica de produ-ção artística, mas também, e de forma parti-cularmente atenta, como um movimento de defesa patrimonial.



Siah Armajani, *Star Tribune*, 1994.
Fonte: Kimberly Smith, Dml - Ajc Staff Star Tribune

Sem denotar um distanciamento crítico relativamente aos modos, métodos e resultados da produção artística de carácter historicista, o movimento a favor da Arte Pública de finais do século XIX foi refratário relativamente às teses, às práticas e aos objetivos da modernidade emergente, aspeto que contribuiu para a erosão da sua orientação estética.

Contrariamente, a condição atual da Arte Pública é inversa em relação às origens. Em termos estéticos, atualmente prevalece o experimentalismo e a diversidade dos temas, das linguagens plásticas e das tendências artísticas, mas esse experimentalismo e autonomia, por sua vez aparece confinado quase exclusivamente ao território das Artes Plásticas.

Se se excetuar esta discrepância de campo de aplicação, a Arte Pública bruxelense de finais do século XIX e a Arte Pública de finais do século XX apresentam uma continuidade estrutural que permite, na teoria e na prática, reconhecer a manutenção do conceito original, e pensamos que essa continuidade se descobre no Manifesto da Escultura Pública de Siah Armajani, que abriga um ideário muito similar, como se percebe pelas seguintes passagens:

7. A escultura pública tenta preencher o fosso que se forma entre a arte e o público, para fazer com que a arte seja pública e com que o artista seja um cidadão outra vez.

14. A maior parte da dimensão ética das artes perdeu-se e só poderá recuperar-se através da redefinição da sua relação com um público não especializado.¹⁸

Por isso, consideramos que o significado da Arte Pública contemporânea se esclarece com maior acuidade a partir da compreensão do nascimento e do ocaso do movimento belga a que nos vimos referindo.

Assim, se os fatores da formação da Arte Pública moderna na Bélgica, hoje, nos parecem claros, e se os mesmos se podem relacionar com a afirmação econômica e política da Bélgica oitocentista, sob o substrato do seu desenvolvimento industrial e sua independência política, o impasse (e posterior ocaso) do movimento belga dos Congressos Internacionais de Arte Pública, segundo Marcel Smets, explica-se assim:

“Les Congrès de l’Art Public ne donnent pas lieu à des tendances affirmées. Ils se distinguent par l’émulation qu’ils provoquent, et par la coexistence en leur sein de tendances contradictoires qui caractérisent l’avènement d’une discipline en formation. Leurs apports concernant l’urbanisme sont dus à des contributions personnelles et non au débat entre participants. À aucune de ces quatre assemblées, les communications ne font preuve d’innovation. Elles semblent tout au moins destinées à vulgariser le savoir professionnel de l’époque et il paraît logique que Buls ait réservé à d’autres réunions, plus spécialisés, les allocutions qui reflètent le plus étroitement ses conceptions concernant l’aménagement urbain. Il est plus que symptomatique que le dernier Congrès de l’Art Public se soit déroulé presque en même temps que la Fameuse Town Planning, Conférence de Londres, sans que ses initiateurs à Londres, se soient aperçus qu’ils étaient dépassés par les évènements”¹⁹.

O movimento a favor da Arte Pública na Bélgica fracassou e, notoriamente, não resistiu ao embate da modernidade, que pela mesma época começava a apresentar resultados que Broerman não foi capaz de prever ou assimilar.

Tentando sintetizar, o tema da origem e do significado atual da Arte Pública, parece-nos legítimo retirar as seguintes ilações:

O âmbito da Arte Pública confina-se hoje à esfera das artes plásticas, sendo mais limitado do que nos finais do séc. XIX.

A Arte Pública emergiu da modernidade sob o primado das Artes Aplicadas, mas a modernidade rejeitou o ideário utópico da primeira, privilegiando o primado da inovação estética e da vanguarda.

A modernidade emergente hostilizou qualquer a ideia de continuidade, provocou a blocagem do ideário utópico da Arte Pública e levou à perda da sua identidade.

O surto atual de arte pública contemporânea resulta do desbloquear do movimento do final do séc. XIX, operado pela pós-modernidade, reabilitando a função cívica, utilitária e lúdica da obra de arte, ligando-se à vida.

- Bibliografia

AA.VV., *Premier Congrès*

International de l'Art Public tenu a Bruxelles du 24 au 29 septembre 1898. Bruxelles: Académie Royale des Beaux-Arts, [s.d.].

ABREU, José Guilherme - *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2007, Lisboa. Acessível em URL: <http://dspace.universia.net/handle/2024/931>.

ARENDT, Hannah - *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio de Água, 2001.

ARMAJANI, Siah - *Manifiesto La Escultura Pública en el Contexto de la Democracia Norteamericana*, in AA.VV, *Espacios de Lectura*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995, pp. 35-37.

BROERMAN, Eugène - «L'Art Régénérateur», in *La Fédération artistique*, n.ºs 2-5, 6-20 novembre 1892.

BROERMAN, Eugène (coord.) - *L'Art Public. Revue de L'Institut International de L'Art Public*, n.º I a XII, Bruxelles, Institut International de l'Art Public, (1907-1912).

CHERON, Céline - *L'Œuvre de l'art appliqué à la rue et aux objets d'utilité publique (1894-c.1905): étude d'une société bruxelloise d'art décoratif*, in *VIIIème Congrès de l'Association des Cercles*

francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique, 28-31, Namur, Août 2008, pp. 699-713.

DE BEER, Taco H. - *The Literary Reader. A Reading-book for the higher classes in schools and for home teaching. Part II. In The nineteenth century*, Kuilenburg : Blom & Olivierse, 1887.

HYMANS, Henry - *L'Art au XVII et XIX Siècle dans les Pays Bas*. Bruxelles: Académie Royale de Belgique, vol. IV, 1921.

MIRANDA, José Bragança de - *Política e Modernidade. Linguagem e Violência na Cultura Contemporânea*. Lisboa: Edições Colibri, 1997.

REMESAR, Antoni - *Para una Teoría del Arte Público. Proyectos y Lenguajes escultóricos. Memoria para el concurso de cátedra*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997.

SMETS, Marcel - *Charles Buls. Les Principes de l'Art Urbain*, Liège : Pierre Mardaga, 1995.

THIBERT, Marguerite - *Le Rôle Social de l'Art d'Après les Saint-Simonians*. Paris: Librairie des Sciences Economiques et Sociales, [1920].

TIBBE, Lieske - *Art and the Beauty of the Earth. The Reception of News from Nowhere in the Low Countries* - English version of: *Nieuws uit Nergensoord. Natuursymboliek en de receptie van William Morris in Nederland en België*, In, *De Negentiende Eeuw*, (The

Nineteenth Century), n.º 25, Leyden: Nederlandse Letterkunde, (The Society of Dutch Literature), 2001, pp. 233-251.

VELDE, Henry van de - *Déblaiement d'Art*. Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne, 1979 (1895).

- Notas

¹ MIRANDA, José Bragança de - *Política e Modernidade. Linguagem e Violência na Cultura Contemporânea*. Lisboa: Edições Colibri, 1997, p. 156.

² Arte alográfica opõe-se a arte autográfica, tal como explica Roberto Grau: "Existem dois tipos de arte: as autográficas, que importam apenas em compreensão da obra, completada somente pelo autor, independente da reprodução do intérprete, como por exemplo, a arte da pintura; e as artes alográficas, que importam em compreensão e reprodução, sendo imprescindível para apreciação da obra a mediação do intérprete; como exemplo temos o teatro e a música".

³ REMESAR, Antoni - *Para una Teoría del Arte Público. Proyectos y Lenguajes escultóricos. Memoria para el concurso de cátedra*, Universitat de Barcelona, 1997, Barcelona, p. 206.

⁴ "William Morris", In, DE BEER, Taco H. - *The Literary Reader. A Reading-book for the higher classes in*

schools and for home teaching. Part II. The nineteenth century Part II. Kuilenburg: Blom & Olivierse, 1887, p. 294.

⁵TIBBE, Lieske, *Art and the Beauty of the Earth. The Reception of News from Nowhere in the Low Countries* - English version of: *Nieuws uit Nergensoord. Natuursymboliek en de receptie van William Morris in Nederland en België*, In, *De Negentiende Eeuw, (The Nineteenth Century)*, n° 25, Leyden: Nederlandse Letterkunde, (The Society of Dutch Literature), 2001, p. 233.

⁶HYMANS, Henry - *L'Art au XVII et XIX Siècle dans les Pays Bas*. Bruxelles : Académie Royale de Belgique, vol. IV, 1921, p. 345.

⁷Idem, ibidem.

⁸Título de una conferencia pronunciada, en 1894, por Henry van de Velde, durante la exposición anual del grupo artístico de Bruselas "La Libre Esthétique".

⁹VELDE, Henry van de - *Déblaiement d'art*. Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne, 1979 (1895), p. 20.

¹⁰CHERON, Céline - *L'Œuvre de l'art appliqué à la rue et aux objets d'utilité publique (1894-c.1905): étude d'une société bruxelloise d'art décoratif*, in *Actes du LVe Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique*, 28-31 Août. Namur, Presses universitaires de Namur, Belgique, 2011, p. 701.

¹¹BROERMAN E. - «L'Art Régénérateur», in *La Fédération artistique*, n.ºs 2-5, Bruxelles, 6-20 novembre 1892, pp. 15-16; 27-29; 39-41; 51-52.

¹²Vd. THIBERT, Marguerite - *Le Rôle Social de l'Art d'Après les Saint-Simoniens*. Paris: Librairie des Sciences Économiques et Sociales, [1920], p. 53.

¹³AA.VV., *Premier Congrès International de l'Art Public tenu a Bruxelles du 24 au 29 septembre 1898*. Bruxelles: Académie Royale des Beaux-Arts, [s.d.], p. 17.

¹⁴Ibidem, p. 18.

¹⁵Presidida por Enrique Fort, professor na *Escuela Superior de Arquitectura* de Madrid.

¹⁶AA.VV., *Premier Congrès International de l'Art Public tenu a Bruxelles du 24 au 29 septembre 1898*. [S.l., Académie Royale des Beaux-Arts., s.d.]; AA.VV., *IIIe Congrès International de l'Art Public tenu à Liège 12-21 Septembre 1905*. [S.l., Académie Royale des Beaux-Arts., s.d.]

¹⁷SMETS, Marcel - *Charles Buls. Les Principes de l'Art Urbain*, Liège : Pierre Mardaga, 1995, p. 146.

¹⁸ARMAJANI, Siah - Manifiesto: La Escultura Pública en el Contexto de la Democracia Norteamericana, in AA.VV., *Espacios de Lectura*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995, pp. 35-37.

¹⁹SMETS, Marcel - *Charles Buls...*, p. 147.