

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 22, jan-jun/2018

<http://www.revistaviso.com.br/>

OSIA.

**O que é arte pública?:
tempo, lugar e significado**

Hilde Hein

RESUMO

O que é arte pública?: tempo, lugar e significado

Tradução do célebre artigo de Hilde Hein realizada por Tiago Mendes, com revisão de Miguel Gally.

Palavras-chave: arte pública – significado – Serra

ABSTRACT

What is Public Art?: Time, Place, and Meaning

Translation of Hilde Hein's famous paper into Brazilian Portuguese by Tiago Mendes with revision by Miguel Gally.

Keywords: public art – meaning – Serra

HEIN, H. “O que é arte pública?: tempo, lugar e significado”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XII, n. 22 (jan-jun/2018), pp. 1-14.

Aprovado: 11.06.2018. Publicado: 30.06.2018.

© 2018 Tiago Mendes (tradução). Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 11.06.2018. Published: 30.06.2018.

© 2018 Tiago Mendes (translation). This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

1. Uma arte pública de lugar e tempo

Arte pública é um paradoxo de acordo com os padrões da arte modernista e da teoria estética. A estética filosófica moderna foca quase que exclusivamente na experiência subjetiva e em uma mercantilização da obra de arte. A arte é tida como o produto de um ato de expressão individual e autônomo, e sua apreciação é, do mesmo modo, um ato privado de contemplação. Em contrapartida, como um fenômeno público, a arte deveria implicar na autonegação do artista em respeito ou reverência ao coletivo. É interessante observar que a arte reconhecida em quase toda cultura, incluindo a tradição cultural ocidental europeia anterior à Renascença tardia, abrange apenas um modelo coletivo, entendendo as diferenças individuais como variações nas manifestações de um espírito comum. Os aclamados tesouros gregos e romanos, bem como as obras de arte cristãs da Idade Média e da posterior Era dos afrescos, não exaltam a visão privada dos artistas individuais tanto quanto evidenciam valores e convicções compartilhados de comunidades culturais, e é assim que são encontrados nos edifícios e nas áreas abertas, onde pessoas se reuniam regularmente para celebrar esses mesmos valores e convicções. Privacidade foi por séculos um conceito negativo [*privativ*], demarcando a experiência dissociada e limitada de pessoas postas abaixo do nível de humanidade social plena.¹

O Modernismo, com sua exaltação do indivíduo, inverteu essa ordem, investindo no caráter original da personalidade e considerando o social como um agregado derivativo. Sua representação de arte, conseqüentemente, privilegia aquilo que é irredutivelmente pessoal. A estética do Modernismo tem unido a arte com a consciência subjetiva e a expressão, e com uma nova construção de liberdade baseada na posse dos direitos libertários. Em sua defesa, partidários de Kant até hoje têm dotado a arte com uma função libertária, construída conceitualmente a partir de uma fusão de independência artística (a genialidade livre de regras) com uma autonomia política (a ausência de coerção heterônoma). O indivíduo autônomo, exaltado na figura do artista e, posteriormente, no objeto criado, transcende o público, para o qual um benefício emancipador é vicário e derivativo.² A arte em questão, contudo, não é explicitamente aquela do ego tribal ou do artista (público) que reflete a cultura de uma comunidade, mas aquela da autoafirmação (privada) individual.

A rigor, nenhuma arte é “privada”. Mesmo aqueles ensaios censurados, destinados às chamas, frustrando seus próprios autores, foram, presumidamente, feitos para publicação, embora retidos. Mas a arte não se torna “pública” simplesmente em virtude de sua exposição e acessibilidade ao mundo. A publicidade tem conotações sociais e políticas que são intraduzíveis ao público. O termo “arte pública” se refere, convencionalmente, à família de condições que incluem a origem do objeto, a história, o lugar e o propósito social. Todas essas condições têm mudado seus significados em um mundo de evolução tecnológica, de secularização, de migração cultural e de

O que é arte pública?: tempo, lugar e significado · Hilde Hein

reestruturação econômica. Ainda hoje as obras de arte pública têm laços conceituais com tais formas de arte tradicionais, como as catedrais medievais, o mural e templos em ruínas das civilizações antigas mexicanas e latino-americanas.³

Assim como muitas ideias sociais complexas, o conceito de arte pública tem sofrido mudanças radicais, e discussões públicas recentes, que se concentram em um episódio – um escândalo corrente ou uma decisão judicial – raramente revelam a pluralização e a polarização que tanto a arte quanto a noção de arte pública têm sofrido. As hipóteses culturais monolíticas implícitas na estatuária do fórum romano ou num tríptico de altar ou mesmo na estátua equestre típica das praças de cidades não são mais viáveis. A suposição de que uma forma visual, um hino ou um texto poderia expressar os mais profundos valores ou unir um grupo social de forma coerente tem se tornado uma relíquia da história romântica.⁴ Ao contrário, o conceito de *um* público tem sido tão problematizado que supostas obras de arte públicas demandam justificativas em termos de análises qualitativas, independentes entre si, de espaço público, de propriedade pública, de representação pública, de interesse público e de esfera pública. Raramente uma obra de arte satisfaz a todas essas dimensões. De fato, poucas obras se referem a ou incorporam todos esses aspectos de publicidade, e sua atenção seletiva a um ou mais deles – frequentemente escondendo conflitos – explica a desconcertante variedade de itens proferidos como arte pública.

O que, então, continua a transformar um objeto em uma obra de arte pública, se nem a origem coletiva, nem a coesão espiritual, nem a localização central ou mesmo a popularidade servem para determiná-lo? Uma definição cruelmente pragmática e restritiva de arte pública a iguala à arte instalada por agências públicas, em locais públicos e com gastos públicos.⁵ Mas isso é dificilmente suficiente para abranger a explosão de projetos não tradicionais que clamam neste momento para ser denominados de arte pública. Os dois casos discutidos neste simpósio por Horowitz e Kelly, embora anulados por exemplos mais recentes, embasam a discussão sobre a arte pública contemporânea. Tanto o *Tilted Arc* de Richard Serra, quanto o *Memorial dos ex-combatentes do Vietnã* de Maya Lin, foram produzidos por figuras do mundo da arte, cujos projetos foram selecionados, dentre outras candidaturas, por um comitê de jurados do mundo da arte; portanto, com a vantagem de uma Teoria Institucional de Arte, e ambos foram indiscutivelmente qualificados como obras de arte.⁶ A construção do *Memorial dos ex-combatentes do Vietnã* foi financiada exclusivamente por doações privadas (solicitadas pelos próprios ex-combatentes); apenas sua localização (pública) na Washington Mall exigiu a aprovação pelo Congresso. Sua localização e sua explícita missão de homenagear, entretanto, certamente garantiriam sua designação pública pelos padrões tradicionais. Ironicamente, a independência formal do memorial com relação ao governo é o que o protegeu das intervenções oficiais quando um grupo de oponentes fez a objeção de que a obra tinha um tom desrespeitoso e negativo.⁷ Tivesse sido financiado com recursos públicos, esse grupo talvez tivesse tido condições de intervir mais destrutivamente. No lugar disso, (também com recursos privados) a oposição conseguiu

apenas a instalação de uma representação convencionalmente realista, inclusive com mastros de bandeiras nas adjacências.

O *Tilted Arc* foi financiado com recursos públicos e também situado em uma propriedade federal. Mas a petição de Serra para a proteção, de acordo a Primeira Emenda⁸, mesmo tendo o arco recebido uma iniciativa governamental, não impediu a sua destruição. Tanto sua construção quanto sua demolição foram presididas por decisões da administração federal [*United States General Services Administration*]. Embora a escultura pertencesse ao governo dos Estados Unidos e tivesse sido instalada em uma propriedade federal, o juiz que ordenou a sua remoção declarou ser a obra uma privatização do espaço público.⁹ Nem a localização em um espaço público, nem a concepção por uma agência estatal foram suficientes para o entendimento do objeto como arte pública pelo Juiz Pollack. Isso sozinho não teria garantido sua remoção, mas muitas críticas de dentro e de fora do mundo da arte concordaram com o juiz quanto à necessidade da remoção da escultura do seu local, mesmo que isso significasse sua destruição.¹⁰

A arte pública atualmente parece envolver questões mais abstratas e interpretações mais efêmeras de lugar, memória e significado. Espaço e tempo continuam a desempenhar um papel decisivo, mas, tal qual a maior parte das categorias filosóficas, seus significados têm se expandido de modo atenuado. Elas não se referem mais simplesmente a “onde” e “quando”, mas se tornaram indicadores simbólicos e relacionais, distantes daquelas coordenadas que antes bastavam para situar coisas. As obras de arte públicas atuais podem ser impermanentes e descontínuas, como as instalações de Suzanne Lacy. Elas podem subsistir apenas momentaneamente ou em múltiplas instanciações¹¹, suspensas imaterialmente, como as projeções de Krzysztof Wodiczko. Elas podem ser anti-heroicamente não espetaculares, como as esculturas de vizinhança de John Ahearn ou como as paisagens locais de Sondquist. E elas podem ser concebidas exclusivamente sobre espaços mentais discretos, como algumas das exortações das Guerrilla Girls. Então, como isso tudo, portanto, se qualifica como arte pública?

2. Uma arte pública de significado

O Modernismo e sua estética formalista demandaram tanto um público despojado quanto uma arte minimalista privada. A especificidade do lugar [*site-specificity*] assumiu um significado espacial e arquitetônico em vez de um significado ocasional; e com a dispensa de um conteúdo, a arte pública se tornou primeiramente um objeto no espaço público e então um esculpir daquele espaço como sendo objetos bastante voláteis, deixando apenas relações em seu rastro. E, desde que as relações passaram a existir nos olhos de quem vê, o público (que antes também estava erradicado) se tornou um ingrediente necessário em uma obra de arte, tornando-a pública em um sentido novo e sem cerimônia. A arte pública se tornou vernacular, tendo a ver não com um espírito que

O que é arte pública?: tempo, lugar e significado · Hilde Hein

se celebra enquanto se coletiviza, mas com o ordinário, com pessoas desmistificadas em locais ordinários e com eventos ordinários de suas vidas mundanas.¹²

Ao mesmo tempo em que se tornou mais abstrata, a arte pública também se tornou mais explicitamente comunitária. O público não mais se apresentava como observador passivo, mas como participante implicado ativamente na constituição da obra de arte. Efetivamente, a realização da obra depende de se conferir ao público a tarefa de dar sentido à obra, uma tarefa política e socialmente controversa. A integração do público à obra de arte é inerentemente política e é igualmente congênita tanto às ideologias conservadoras quanto às revolucionárias. A arte pública tem sido usada para aumentar o alcance da publicidade que promove e que se opõe a todas as políticas de persuasão. A arquitetura nazista, projetada por Albert Speer e maravilhosamente apresentada no filme de Leni Riefenstahl, *Triumph of the Will*, complementa o *bon mot* político de Joseph Goebbels: “O estadista é também um artista. As pessoas são, para ele, nem mais nem menos do que uma pedra é para o escultor”.¹³ O mesmo sentimento, dirigido para fins benignos, se almeja na obra de Vito Acconci, Siah Armajani, Beverly Pepper, Mierle Ukeles, e Christo, entre muitos outros que lutam para despertar e tocar a consciência social de um público passivo. Algumas vezes desesperados, outras exortatórios ou extasiados, todos esses artistas concordam ao afirmar que o ser humano não é e não deve ser desvinculado do mundo social e natural. Hostis ou em harmonia, o mundo ressoa com a presença humana – incrustada nele – e não será negado.

Talvez, a grande instabilidade das interações social e estética e sua receptividade para múltiplas interpretações justifique a dificuldade que o público algumas vezes experimenta para “ler” obras públicas. Assim como Michael North mostra ao comparar o que ele chama de “populismo modesto” de Siah Armajani com o “puritanismo ermo” de Lauren Ewing: “As muitas técnicas que ela ou ele escolhem para representar o que é comum podem também representar a conformidade de sentido que [o/a artista] expõe”.¹⁴ É interessante que razões opostas possam ser dadas para juízos idênticos sobre a mesma obra, assim como obras diferentes podem ser julgadas como opostas tendo razões idênticas. Os casos discutidos por Horowitz e Kelly envolvem exatamente tais ambiguidades interpretativas. O *Tilted Arc*, declarado por seu autor como sendo de motivação política, foi condenado por numerosos críticos por causa de sua estética elitista; enquanto que o notoriamente apolítico *Memorial dos ex-combatentes do Vietnã* quase foi destruído por aqueles oponentes que o chamavam de subversivo “muro das lamentações para manifestantes contrários ao alistamento militar”. As duas obras são formalmente abstratas, com desenho minimalista, e ambas foram selecionadas por um júri do mundo da arte, supostamente apenas segundo seus méritos estéticos.

Os dois trabalhos professam uma “especificidade local” [*site-specificity*] que não é puramente espacial nem é comemorativa do local. Serra defende que a “especificidade local” do *Tilted Arc* estava determinada tanto pelas condições materiais e sociais, quanto pela exigência estética. Ele tinha a intenção de confrontar o público no campo

O que é arte pública?: tempo, lugar e significado · Hilde Hein

comportamental “onde o observador interage com a escultura no seu contexto, [...] para engajar o público num diálogo que poderia melhorar sua relação com toda a praça, tanto perceptivamente quanto conceitualmente”. A escultura não poderia, de fato, interditar o movimento, mas poderia (e assim o fez) causar a sensação de bloqueio no observador. A experiência de opressão foi suficientemente real, mas Serra queria que essa sensação redirecionasse a atenção para sua efetiva fonte opressora dentro do mecanismo do poder estatal. Ele esperava que a escultura redefinisse o espaço por ela mesma; e assim se fez – até mesmo para além de suas expectativas. A cruzada pela remoção da escultura foi iniciada por um juiz federal e por funcionários do governo federal que protestaram contra a afronta causada pelo arco e a agressão que ele poderia inspirar, mas em seus testemunhos alguns revelaram uma sensibilidade mais profunda – uma consciência nascida e sufocada pela opressão advinda de outro lugar. Distante de desconsiderar os aspectos estéticos da obra, eles tinham lido tais aspectos, corretamente, como inseparáveis de valores mais profundos. O *Tilted Arc* evocava a pressão da coerção. Apenas a fonte daquele sentimento que não era bem-vindo é que estava ambígua.¹⁵

Nas suas análises para este simpósio, Horowitz e Kelly discordaram sobre o significado da “especificidade local”. Kelly mantém a opinião de que o *Tilted Arc* falha quanto a ser de “local específico”, no momento em que “o público” foi reduzido à abstração de “tráfego” e foi excluído da consulta relativa à seleção da escultura. Em outras palavras, a obra não habitava a esfera pública. Horowitz, por outro lado, alegava que a oposição ao *Tilted Arc* foi uma subversão cínica da sua ameaça deliberadamente alcançada, que converteu a doença estética que ela provocou em simples desconfiança frente à obra enquanto ameaça real. Em sua pesquisa sobre circulação, não obstante, Serra certamente quis interromper o espaço aberto da *Federal Plaza*, mas o diálogo político que surgiu a partir daí não teve o resultado que ele esperava.

Pode ser que, seja com pessoas seja com lugares, o diálogo nem sempre acabe bem. Se o objetivo da “arte de especificidade local” [*site-specific art*] (que, a propósito, não se estende à arte pública) é evocar uma “adequação crítica” ao lugar, isso pode acabar resultando em sua aceitação ou rejeição. A alternativa é chamar a atenção, por meio da obra, para um assunto que é evidenciado, mas que permanece sem solução.¹⁶

O *Memorial dos ex-combatentes do Vietnã* parece engajar seus visitantes em uma tal discussão crítica. Limitada pelas condições do concurso, Maya Lin ganhou por projetar algo que fosse contemplativo, harmônico com o seu lugar e arredores, e que não fizesse nenhuma afirmação sobre a guerra; ela produziu uma obra que evoca emoções profundas nos visitantes, quaisquer que sejam suas simpatias políticas.¹⁷ O *Memorial dos ex-combatentes do Vietnã* opera como arte pública tanto no sentido tradicional, na medida em que ocupa um espaço público e é a memória de um evento público, quanto no sentido corrente, no qual se questiona o significado daquele lugar e daquele evento e, com isso, provoca o público a um discurso inteligente sobre a obra. Ao fazer isso, a obra

traz um aspecto adicional sobre a publicidade em questão, que ela é plural e polivalente, recordando que o fórum é um lugar de debate – e não apenas um local [*site*] para comunhão ou afirmação coletiva. Falando da obra de Lin (e Hans Haacke), Michael North diz:

Não é uma experiência pública do espaço, mas antes um debate público que se torna uma obra de arte. Eles tornam manifesta uma verdade importante sobre o espaço público: a menos que esteja incorporado em uma esfera pública maior que aprecie tal debate – uma esfera pública como a definida por Jürgen Habermas, na qual as pessoas privadas usam sua razão para discutir e para alcançar conclusões – ele [tal espaço público] irá sempre ser decorado por ornamentos relativos à massa, qualquer que seja o tipo de arte apresentada.¹⁸

Apesar de sua estética modernista não-representativa, *Memorial dos ex-combatentes do Vietnã* não é um “ornamento de massa”, nem é “nihilista”.

Está claro que a localização e a acessibilidade são parâmetros falaciosos da publicidade. Obras de arte de grande porte são agora comumente encomendadas para lugares semi-públicos, tais como espaços universitários, de hospitais, de empreendimentos residenciais e de lobbies de bancos. O subsídio governamental exige diversas vezes a inclusão de obras de artes sob o pretexto da “porcentagem legal da arte”, e corporações privadas recebem vantagens sobre os impostos pela contribuição cultural que elas fazem na forma de embelezamento artístico. Porém, a mera presença de arte em espaços externos ou em um terminal rodoviário ou em uma recepção de hotel não a faz automaticamente ser pública – da mesma maneira que colocar um tigre em um celeiro não faz dele um animal doméstico. O objeto, a obra de arte ou o animal, não deriva sua identidade da característica do local onde é encontrado. Uma localização pública faz, no entanto, com que a obra de arte seja exposta para mais pessoas que de outro modo não a experimentariam, e, dependendo da extensão de seu alcance legal, faz com que a liberdade de expressão do artista ou dos artistas esteja mais ou menos protegida.¹⁹

Não mais do que sua localização o faz, a mera integração da arte na vida ordinária das pessoas falha em conceder a ela significado social e também não a torna pública. As colaborações que integram artistas com arquitetos e engenheiros no que tange o desenho da paisagem e o planejamento de escritórios ou residências frequentemente acaba no que tem sido chamado de “bugigangas corporativas”. Essas são públicas no sentido de estar inscritas em espaços não reservados habitualmente para experiências artísticas privadas; e são arte no sentido de sua função ser majoritariamente estética, mas nem satisfazem o critério tradicional da memorialidade da arte pública, nem engaja os cidadãos em qualquer interação com a esfera pública, mesmo que superficialmente, tanto social, quanto esteticamente.²⁰

Deve-se lembrar que muitos lugares designados paradigmaticamente para observações estéticas privadas, como museus e galerias, são públicos, já que são abertos para

qualquer um, apesar do preço impeditivo e cada vez mais alto das entradas. Ainda assim, mesmo que se tenha garantido o acesso universal aos seus conteúdos, os itens contidos nos museus não seriam arte pública. Apesar de os museus terem sido fundados para liberar os objetos do seu confinamento a tesouros particulares e para posicioná-los na esfera pública, declarando-os propriedade nacional, esses objetos foram “privatizados” e extraídos da esfera pública em virtude da intensa apropriação estética que os transformou em “peças de museus”.²¹

Ser arte de museu, com toda cobertura que isso implica, parece impedir que um objeto tenha o estatuto de arte pública; mas mesmo essa qualificação está se dissipando. Há um interesse crescente, neste momento, no meio dos museus privados e instituições de arte financiadas com recurso público, em exibir uma autoproclamada arte pública. As exposições são, de maneira geral, descritivas e conceituais, envolvendo registro verbal ou gráfico e documentação de eventos efêmeros que estão em algum outro lugar, que já foram realizados ou que não podem ser reproduzidos. A sua publicidade é uma questão de fé e de máquinas de xérox. Essas representações se tornam arte privada quando elas são montadas nos muros do *Whitney Museum* ou do *Institute of Contemporary Art*? A esfera pública perdeu seu direito a requisitá-las ou elas devem ser assimiladas ao santuário do universo privado?²²

A presença ou a ausência de paredes, portas e colunas não mais separa o espaço privado do espaço público.²³ De fato, o espaço por ele mesmo não mais se prende à materialidade; e, assim, qualquer que seja o deslocamento material que poderia ter marcado sua diferença, não se distingue mais o espaço privado do público. Significados ocupam espaços virtuais e o trânsito através deles é assunto apenas dos limites da fantasia. Na fantasia, como Horowitz sugere, um espaço pode representar a falta de poder ou a libertação, e um objeto ambíguo pode desafiar o poder ou dissolver um sonho. A exibição criativa de objetos e sua instalação para fruição estética se revelam como atos politicamente significativos. Isso não é menos verdadeiro para a arte nas suas infinitas possibilidades, nem para aquela determinada como privada nem para a arte pública aqui defendida. Ambas compartilham, enquanto arte, uma designação destinada a despolitizar o conceito. Ao declarar-se “pública”, a arte pública aponta para a inconveniência dessa caracterização e reivindica o estatuto político de toda arte.

Quem fala em nome do público? Existem muitos que se colocam nessa posição – juízes, oficiais do governo, corporações financeiras, cientistas sociais e críticos filósofos. Os artistas, apesar de seu conhecido estatuto não social, estão profundamente engajados na esfera pública tanto quanto aqueles cuja função cívica é uma obrigação por definição. Os artistas não têm uma visão privilegiada, mas têm um olhar treinado e a habilidade de falar em uma rica variedade de linguagens – verbal, visual, conceitual, sensorial, humorística, figurativa e racional. Algumas vezes e de alguma maneira eles rompem com a expectativa comum e levam as pessoas a se aventurarem em novas perspectivas. Isso não se deve a um salto orbital do privado para o público, mas, sim, ao fato de que sua

O que é arte pública?: tempo, lugar e significado · Hilde Hein

expressão perspicaz inflama uma resposta. A arte pública não promete um entendimento público, não mais do que a arte privada garante a salvação privada, qualquer que seja. Nós nos voltamos aos artistas em momentos de angústia assim como anteriormente nos voltamos à religião e depois à ciência, em busca de esclarecimento público e de uma satisfação privada. Cada um incitou seus próprios problemas e nos deu alguma gratificação em resposta. Nós não devemos esperar consenso. Para citar a definição de Patricia Phillips da arte pública: “É uma arte que está absolutamente engajada com o mundo e esse engajamento frequentemente invoca o espírito da discórdia... O consenso absoluto não significa necessariamente um estado feliz”.²⁴ Mas, talvez, seja um estado melhor do que aquele que leva à destruição mútua ou à negação mútua como sendo as únicas alternativas.

Voltando para meu dilema inicial, eu sugiro que seja a arte privada – não a pública – que evoque contradição. Exceder no mesmo erro da consagração estética é o erro político da negação da publicidade da arte como um lugar de múltiplos significados e de intercâmbio comunicativo. Mas a arte está fugindo de seu confinamento à sensibilidade privada. Ela está descendo para as ruas mais uma vez e exigindo seu lugar no domínio público.²⁵

* **Tiago Mendes é doutorando em arquitetura e urbanismo pela UnB.**

* HEIN, H. “What is Public Art?: Time, Place, and Meaning”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 54, n. 1, (1996), pp. 1–7. DOI:10.2307/431675. Hilde Hein é professora associada emérita do Departamento de Filosofia do College of the Holy Cross, Worcester, Massachusetts, EUA. Tradução de Tiago Mendes, Doutorando no Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG-FAU/UnB) e revisão de Miguel Gally, Professor de Estética e Filosofia da Arte e da Arquitetura junto ao Departamento de Teoria e História em Arquitetura e Urbanismo (UnB). Este trabalho contou com o apoio da CAPES (Bolsa de Estudos de Doutorado) e da FAP-DF (Bolsa de Pós-Doutorado Sênior no Exterior, 2017), e faz parte do Projeto de Pesquisa em desenvolvimento no PPG-FAU/UnB: “Política da atividade criadora nas artes espaciais”.

¹ Hannah Arendt descreve o domínio público tal qual na antiguidade como o mundo comum da realidade, em que os seres humanos coexistem em liberdade, um mundo da política, da história e da continuidade. O domínio privado é restritivo [*privative*]. Adentrar aí é estar aprisionado na subjetividade da experiência singular (não importa quão frequente ela é replicada pela experiência idêntica dos outros). Deve ser “desprovida das coisas essenciais à vida humana real... da realidade do ser visto e ouvido por outros... ser desprovido da possibilidade de se alcançar mais do que a vida em si.” Cf. ARENDT, H. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958, p. 58. Jürgen Habermas descreve um sentido tardio (século dezessete) de domínio público que faz referência às estruturas permanentes de comunicação e autoridade. Nesse sentido, “público” conota um Estado em relação a e em controle, enquanto “privado” é um conceito correlativo se referindo àquelas funções sociais significantes (e às pessoas que as promulgam) que são reguladas. “O relacionamento entre a autoridade e os sujeitos dessa forma assumiu a ambivalência peculiar da regulação pública e da iniciativa privada.” Assim como em Arendt, privacidade é concebida de modo restritivo [*privatively*]. A pessoa privada carece de perspectiva e conhecimento, e é, portanto, desqualificada para participar das tomadas de decisão sociais.

HABERMAS, J. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Tradução para o inglês de Th. Burger e F. Lawrence. Massachusetts: MIT Press, 1989, p. 24.

² Possivelmente a expressão mais explícita e estimulante dessa visão aparece em Friedrich Schiller. *On the Aesthetic Education of Man*. Tradução para o inglês de Reginald Snell. New Haven: Yale University Press, 1954.

³ O artista búlgaro Christo equipara o seu invólucro de prédios públicos e de paisagens à construção de catedrais. Ver sua entrevista em *Islands*, produzido por Maysles Brothers. Para uma análise dos murais artísticos contemporâneos latinos, ver também DRESCHER, T. W. *San Francisco Murals: Community Creates Its Muse. 1914-1990*. St. Paul: Pogo Press, 1991.

⁴ Símbolos como esses têm sido substituídos por uma imagem [logo] puramente visual, livre de associações ou significados históricos.

⁵ MITCHELL, W. J. T. "The Violence of Public Art". In: _____ (org.) *Art and the Public Sphere*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 38.

⁶ Maya Lin, embora tivesse apenas vinte e um anos e ainda desconhecida, foi uma estudante de artes na Yale University, tão bem versada na mesma tradição modernista, quanto seu compatriota mais velho e mais reconhecido, Richard Serra.

⁷ Detratores ficaram ofendidos com a sua cor preta [do granito polido], com o fato de estar "enterrado" no solo, com a sua massa "não heroica" e com a sua superfície reflexiva que confronta os visitantes com suas próprias imagens sobrepostas aos nomes dos mortos.

⁸ Texto da Primeira Emenda à Constituição dos Estados Unidos da América: "O congresso não deverá fazer qualquer lei a respeito de um estabelecimento de religião, ou proibição do seu livre exercício; ou restrição à liberdade de expressão, ou à imprensa; ou ao direito das pessoas de se reunirem pacificamente, e de fazerem pedidos ao governo para que sejam feitas reparações de queixas". Disponível em: <<http://constitutioncenter.org/interactive-constitution/amendments/amendment-i>>. Acesso em 16.06.2018.

⁹ "A escultura tal como instalada presentemente tem características de uma apropriação indébita ...'O fechamento por uma pessoa privada de uma parte daquilo que pertence ao grande público e que deveria ser livre e aberto à [sua] fruição". Juiz Milton Pollack, "Richard Serra vs. United States General Services Administration", 667 F. Supp, 1042, 1056. N. 7 (S.D.N.Y. 1987), citado em HOFFMAN, B. "Law for Art's Sake in the Public Realm". In: MITCHELL, W. J. T. Op. cit., p. 116.

¹⁰ Arthur Danto é um exemplo. Escrevendo a favor da remoção do *Tilted Arc*, ele diz: "O público tem um interesse na existência de museus, mas também tem um interesse em não ter todos os seus espaços abertos tratados como se fossem museus, nos quais os interesses estéticos [i. e., privados] dominam com toda razão. A delicada localização arquitetônica do *Tilted Arc* na *Federal Plaza* ignora a realidade humana da praça. Se ele não estivesse cego para nada além do estético, Serra poderia ter aprendido alguma coisa sobre a orientação humana no espaço e no lugar. Permanecendo onde ele está, *Tilted Arc* é um sorriso de metal do mundo da arte, tendo abocanhado um pedaço do mundo público, o que significa ter em seus dentes estampados para sempre que o público seja amaldiçoado". DANTO, A. *The State of the Art*. New York: Prentice-Hall Press, 1987, pp. 93-94.

¹¹ Instanciação [*Instantiation*] remete a uma atualização de conceitos ou representações. (N.T.)

¹² É claro que existem exceções. A maior parte da arte pública fascista preserva a exaltação heroica do "povo". Foi o gênio de Leni Riefenstahl que transformou o filme em uma forma de arte que exaltou o ordinário até proporções heroicas, inspirando pessoas a se identificar com o ideal não individual da *Ueberschlichkeit* [da qualidade do que é referente ao *Ueberschlich*, ao além-do-homem] não parecendo ser uma contradição.

¹³ Do romance de Goebbels, *Michael* (1929), citado por Michael North em “The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament”, de uma citação anterior presente na introdução de Elizabeth M. Wilkinson e L.A. Willoughby a SCHILLER, F. *On the Aesthetic Education of Man*. Oxford: Claredon Press, 1982, p. cxlii. Ver NORTH, M. “The Public as Sculpture”. In: MITCHELL, W. J. T. (org.) Op. cit., pp. 9-28.

¹⁴ NORTH, M. Op. cit., p. 23.

¹⁵ CRIMP, D. “Redefining Site Specificity”. In: *On the Museum’s Ruins*. Cambridge: MIT Press, 1993. Outra discussão de uma instância similar da hostilidade ao local de implantação pode ser encontrada no relato de James E. Young de *Black Form* de Sol Lewitt, uma instalação no “Skulptur Projekte 87” da Alemanha em memória do desaparecimento dos judeus de Münster. Como o *Tilted Arc*, esse trabalho atraiu grafite e slogans políticos e muitas reclamações de que ela obstruía o trânsito, e ela também foi removida quase um ano após sua inauguração. Ver YOUNG, J. E. “The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today” In: MITCHELL, W. J. T. (org.) Op. cit., pp. 49-79.

¹⁶ Isso, apesar de tudo, é como a maior parte dos diálogos de Platão termina.

¹⁷ GRISWOLD, C. L. “The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography”. In: MITCHELL, W. J. T. (org.) Op. cit., pp. 79-111. A resposta é às vezes antipática para Lin. Frederick Hart, o produtor do “contra”-memorial *Three Fighting Men*, o qual foi instalado um ano após, disse do memorial de Lin que é “propositalmente sem significado... um sereno exercício feito em forma de arte contemporânea em um vácuo sem conhecimento do assunto. É niillista – esse é seu apelo”. HART, F. “An Interview with Frederick Hart”. In: HESS, E. “A Tale of Two Memorials”. In: *Art in America*, v. 71, n. 4 (1983), p. 124.

¹⁸ NORTH, M. Op. cit., p. 28.

¹⁹ Tribunais não consideram todos os lugares onde pessoas se reúnem como igualmente públicos. Vias e parques tem “sido imemorialmente confiados ao uso do público”, mas mesmo onde teatros ou outros locais de assembleia são de propriedade do governo, tribunais têm compreendido que a comunicação pública neles deve ser controlada por diferentes normas. Nem toda praça aberta é um fórum público e nem toda forma de expressão é igualmente permitida. (HOFFMAN, B. Op. cit.).

²⁰ Existem, é claro, exceções a essa superficialidade. O desenvolvimento da orla do Battery Park City, em Nova Iorque, recrutou artistas para criar um ambiente que pudesse promover a interação da vizinhança, e um conjunto desses ambientes tem sido, de fato, produzidos. Outro exemplo de projeto que constrói uma consciência cívica é o programa “Arte para o Trânsito” de Nova Iorque. Iniciado em 1985, esse programa renova um princípio idealizado pelos planejadores do sistema de transporte em 1899: “A estrada de ferro e sua aparelhagem [...] constitui um grande trabalho público. Todas as partes da estrutura expostas ao olhar público tiveram, portanto, que ser planejadas, construídas e mantidas com vistas à beleza de sua aparência, tanto quanto à sua eficiência” (citação do contrato inicial no folheto da exibição *Art en Route*, Paine Webber Art Gallery, New York, 1994). O mandato atual tem o intuito de prover ao público uma experiência que seja “interessante, estimulante e esteticamente prazerosa.” O público é de fato envolvido de diversas maneiras: a) Por vezes participando da seleção de projetos entre aqueles submetidos pelas propostas de artistas; b) Por vezes contribuindo com a criação do projeto ou participando da sua execução; c) Por meio de uma referência comemorativa aos habitantes locais, cultura, história; d) Pela capacidade de resposta da arte para interesses e necessidades expressadas pela vizinhança (ambientais, políticas, educacionais); e) Por meio da promoção da conscientização pública da arte e da sua identificação com ela.

²¹ Napoleão criou o primeiro museu público, o Louvre, nacionalizando o antigo palácio privado e declarando seus tesouros como propriedade nacional. Os cidadãos tiveram assim acesso à coleção e puderam orgulhar-se dela, mas foi o museu e não a arte que se tornou público. Algo como se a privacidade da experiência estética fosse intensificada pela nova ênfase na sensibilidade estética e na educação do gosto individual.

²² A complexidade dessa questão é multiplicada quando a instituição de exibição nem mesmo tem o caráter público de um museu, mas é uma corporação de propriedade privada, por exemplo, Paine Webber, que abre o espaço da sua recepção ao público para um artista expor sua obra – modelos, maquetes, fotografia e desenhos de uma obra de arte (pública) cuja corporificação realizada enquanto arte pública pode ser descoberta simplesmente ao utilizar o sistema de transporte (público).

²³ A crítica Patricia Phillips observa que milhões de telespectadores da descida da maçã iluminada da celebração da *Times Square New Year's Eve*, em Nova Iorque, são tão parte do espetáculo quanto as centenas de pessoas que a observam da própria rua. Apenas o significado da palavra “público” mudou, tornando-se mais “internalizado psicologicamente” como um resultado dos desenvolvimentos dos sistemas urbano e de informação. Ver PHILLIPS, P. “Public Art's Critical Condition”. In: *On View*, n. 1 (1990), p. 12.

²⁴ Citado em KORZA, P. “Evaluating Artistic Quality in Public Realm: A Report of the *On View* Symposium on Public Art. May 1989, Harvard University”. In: *On View*, n. 1 (1990), p. 76.

²⁵ Eu gostaria de agradecer aos meus co-conferencistas Gregg Horowitz e Michael Kelly, bem como aos pareceristas anônimos e ao editor deste periódico pela sua ajuda e sua crítica incisiva.