

# UMA TIPOLOGIA DE PÚBLICOS DA ARTE PÚBLICA DE JOSÉ DE GUIMARÃES – CONTRIBUTO PARA UMA ESTÉTICA EDUCACIONAL

CÁTIA ANDREIA FERREIRA DA ASSUNÇÃO

Universidade do Minho

## Resumo

Baseando-se na obra pública do artista José de Guimarães, este texto tentará mostrar uma tipologia de públicos de arte pública, identificando-os e caracterizando-os nas suas relações com a arte, com o espaço e com o artista. Ao reconhecer esses públicos, fundamentar-se-á a sua obra como promotora de uma Estética Educacional.

## Palavras-chave:

José de Guimarães, Arte Pública, Públicos, Educação Estética

## Abstract

Based on the public work of the artist José de Guimarães, this paper will attempt to show a public typology of public art, identifying and characterizing them in their dealings with art, with the space and the artist. By recognizing these audiences, the support will be his work as a promoter of an Aesthetic Education.

## Keywords:

José de Guimarães, Public Art, Public, Aesthetics Education

## INTRODUÇÃO

A arte pública cruza questões filosóficas, antropológicas, políticas, cívicas, estéticas e funcionais, cujo denominador comum entre elas é o interesse pelo fator “público” e “coletivo”. O propósito deste texto é entender a identidade desses públicos da arte pública através da obra de José de Guimarães (JG)<sup>1</sup> (n. 1939), em

---

1 Ao longo deste texto utilizar-se-ão as iniciais JG para identificar o nome do autor José de Guimarães.

grande parte espalhada por Portugal, mas com maior expressão no estrangeiro.

Em primeiro lugar enquadrar-se-á brevemente o percurso de JG pela arte pública, caracterizando em simultâneo esta disciplina recente no panorama da arte mundial. Seguidamente, o texto debruçar-se-á pela noção de público, apresentando e fundamentando uma tipologia de públicos de arte pública, sugerida segundo as intervenções de JG, mas refletindo um olhar sobre os públicos interculturais e sobre a arte pública mundial. Num último momento apresentar-se-ão algumas conclusões sobre o contributo da arte pública, em geral, e a do artista português, em particular, para uma Estética Educacional dos públicos. O texto focaliza-se na obra de JG, contudo, dada a versatilidade dos seus trabalhos em termos de épocas, temáticas, símbolos, materiais, funções e localizações, o seu alcance teórico e prático pode abarcar conclusões generalistas para o estudo da arte pública, dos públicos de arte contemporânea e da Educação Estética.

### ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DA ARTE PÚBLICA E DO PERCURSO DE JOSÉ DE GUIMARÃES

A arte pública pode compreender-se como uma intervenção artística realizada no espaço público de livre acesso a qualquer pessoa. A sua existência implica uma tríplice relação entre o espaço público, a arte e o público. É considerada uma disciplina recente no panorama artístico internacional, surgindo com tal denominação nos anos setenta do século XX. A sua principal valia foi aproximar a arte do público, cuja interação passou a ocorrer de forma livre e ocasional, facto que contribuiu como marco para a história da arte. Para Javier Maderuelo é um «tipo específico de arte cujo destino é um conjunto de cidadãos não especialistas em arte contemporânea e cuja localização é o espaço público aberto existente nas ruas, praças e jardins»<sup>2</sup> (2008, p. 239).

Para além do livre acesso, deve também converter o espaço urbano em lugar, servindo-o e dotando-o de carácter, pois «deve conferir ao contexto um significado estético, social, comunicativo e funcional»<sup>3</sup> (Maderuelo, 2008, p. 239). Como o etnólogo Marc Augé definiu, este lugar deve ser “antropológico”, pois sendo a constituição de lugares uma atividade coletiva e individual inata de qualquer grupo social, o «lugar antropológico, é simultaneamente princípio de sentido para os que o habitam e princípio de inteligibilidade para aquele que o observa» (2007, p. 46), concluindo que estes lugares «querem-se identitários, relacionais e históricos» (2007, p. 47).

Deste modo, esta preocupação com a identidade do local foi sendo cada vez mais respeitada nos projetos de arte pública. A partir de 1980 as preocupações sociais e utilitárias aproximaram-na de outras disciplinas como a arquitetura, o urbanismo, o *design*, a ecologia, a sociologia ou a antropologia. Os artistas

---

2 Tradução da própria.

3 Tradução da própria.

começaram a trabalhar com construtores e arquitetos e foram conquistando o reconhecimento dos administradores de obras públicas por se mostrarem mais do que meros decoradores de um sítio. De artistas *plop*<sup>4</sup> transformaram-se em «*placemakers*»<sup>5</sup> (Finkelpearl, 2000, p. 27). Esta tendência parece ter atingido o seu auge nesta década de oitenta, com a criação de objetos utilitários para o público usufruir na sua vida quotidiana, incluindo pontes, áreas de lazer, iluminação, jardins, fontes, caminhos, etc.

Foi nesta época que JG recebeu o primeiro convite para fazer projetos de arte pública. A sua primeira obra foi “Personagem Automóvel”, em 1985, para o MuHKA<sup>6</sup> (Antuérpia). O artista nunca se sentiu à priori atraído pela ideia de criar exclusivamente para as ruas, no entanto, perante alguns convites, passou a conceber a sua arte para o espaço público.

No seu pensamento sempre concebeu como fatores principais destes projetos, a natureza dos espaços públicos e o público que os habita, tendo como meta o desenvolvimento de uma arte promotora de uma grande democratização, elegendo e colmatando ao longo do seu percurso uma grande variedade de necessidades urbanas. Como artista de arte pública agrada-lhe «projetar uma obra que está em contacto com o público, uma obra que entra no espaço urbano e que tem uma visibilidade muito grande» ([http://www.paralelo33.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=150&Itemid=37](http://www.paralelo33.com/index.php?option=com_content&view=article&id=150&Itemid=37) [consultado em 23-04-2013]) e por outro lado, por quase não haver «limitações». Apesar das orientações inerentes às encomendas para determinado espaço, JG diz que consegue «fazer coisas que as obras de ateliê não permitem» ([http://www.paralelo33.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=150&Itemid=37](http://www.paralelo33.com/index.php?option=com_content&view=article&id=150&Itemid=37) [consultado em 23-04-2013]).

Deste modo JG, a par com o seu tempo, enquadrou-se na geração de artistas que, nos anos noventa, os críticos denominaram de *New genre public art* (“Novo género de arte pública”)<sup>7</sup> no qual mostravam estar mais sensíveis aos assuntos da comunidade, do que ao envolvimento físico do lugar. Este foi o legado sobre o qual JG também sempre interpretou e criou as suas intervenções, priorizando a relação com a população, suas necessidades e suas culturas.

Correspondendo sempre ao seu intuito antropológico, os projetos de arte

---

4 Grande parte da arte pública nos anos setenta era criada isoladamente em relação ao seu lugar de destino, que era desconhecido do artista. Assim, passou a ser chamada de «*plop*» (Conard, 2008, p. 12), podendo ser traduzido por “chapa”, caracterizando uma obra que cai de “chapa” num espaço sem qualquer relação com o local e suas populações, e por algumas obras serem cópias de obras de *atelier*.

5 Podendo-se traduzir como “fabricantes de lugares”.

6 MuHKA é abreviatura de *Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen*.

7 Veja-se a obra AA. VV (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Lacy, Suzanne (ed.). Washington: Bay Press.

pública de JG passaram a ocupar o espaço público, mas continuaram a significar as mesmas preocupações formais e simbólicas que as suas obras de *atelier*: «a intervenção urbana é mais do que realizar um trabalho plástico. Faço normalmente uma pesquisa antropológica antes da criação da obra» (Guimarães, “Vivemos num mundo de escravatura sofisticada”, RTP, 17 novembro 2008). As especificidades de cada projeto como a requalificação ou o *design* urbano eram encadeadas nas suas inerentes preocupações artísticas e antropológicas.

Para contextualizar o método de trabalho de JG, é pertinente fazer uma retrospectiva da sua carreira. Na adolescência e ainda na cidade natal Guimarães, o artista desenvolveu alguns dotes de arqueólogo amador, mostrando interesse pelas origens da sua terra e das civilizações. Mais tarde, nos anos sessenta, cumprindo funções militares como capitão-engenheiro de transmissões<sup>8</sup>, deslocou-se para Angola. Esta sua viagem foi determinante para se assumir verdadeiramente como artista e para criar a matriz de toda a sua obra – o “Alfabeto de Símbolos”, construído entre 1970 e 1972, e constituído por mais de cem caracteres. Posteriormente, seguindo a sua infinita curiosidade por tudo o que envolve as civilizações antigas em termos antropológicos, etnológicos, arqueológicos e simbólicos, o seu método pessoal levou-o a contactar e a estudar outras culturas. África, México, Ásia e o Brasil foram as culturas que inspiraram JG até à atualidade e as quais fundamentaram, para além da sua ocidental, o seu vocabulário simbólico-formal. A versatilidade das suas obras (desde as pinturas, às pinturas-objetos<sup>9</sup> e à arte pública) mostra uma arte miscigenada de símbolos multiculturais e intercontinentes que comunicam harmoniosamente entre si.

No que respeita à sua arte pública, esta intensificou-se a partir de 1994 no seu encontro com o Japão. Este país passou a ser um destino assíduo do seu trabalho e o grande impulsionador para o artista assumir-se como um criador de projetos de arte pública. Desde 1985 até então, contam-se mais de quatrocentas peças na totalidade entre Portugal e o estrangeiro.

## TIPOLOGIA DE PÚBLICOS SEGUNDO A ARTE PÚBLICA DE JOSÉ DE GUIMARÃES

O público, de uma forma geral, é entendido como aquele a quem é dirigida a arte pública e aquele sobre o qual qualquer intervenção no espaço público deve

---

8 Segundo a fonte Van Jole, Marcel (1979). *José de Guimarães*. Genebra, Paris, Antuérpia: Arte et Biblio Press Ed, p. 17.

9 Nos anos oitenta do século XX, JG desapegou-se do plano bidimensional, originando obras “quase-tridimensionais”, que pela sua estranheza foram denominadas por “pinturas-objetos” (Pernes, Fernando (1984). *José de Guimarães*. Lisboa: Coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda). Estas esculturas de dupla face continham um verso e um reverso, cada um com o seu significado. Tendiam para a bidimensionalidade, pois faltava-lhes o volume e/ou comprimento. Em cartão manufaturado pelo próprio, o artista moldava a forma e a estrutura necessárias para animar no espaço real as duas faces de uma figura.

respeitar as suas necessidades, gostos e identidades. É o promotor e o interveniente para a existência de qualquer projeto de arte pública.

Desde a antiguidade clássica que o público era considerado a população em geral, o povo ou a cidade. Com Jürgen Habermas (*Mudança Estrutural na Esfera Pública*, 1962) a este conceito foi associado o de espaço público e, mais tarde, segundo Edward Hall (*A Dimensão Oculta*, 1986) percebeu-se existirem vários públicos consoante a sua cultura de origem.

Assim, o público pode ser definido como um conjunto de pessoas em geral ou «que serve para uso de todos, um coletivo» (<http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx?pal=público> [consultado em 11-04-2013]). Para uma demarcação conceptual, o público pode ser dividido em três questões: geográficas, pelo seu país ou cidade de origem; demográficas, pela sua raça, idade, sexo, etc; ou pela escolha de diversas atividades como as áreas profissionais, de lazer cultural ou passatempos. Tendo em conta a identidade dos projetos de arte pública de JG e conseqüentemente, o seu impacto simbólico e formativo nas pessoas, importa caracterizar e definir o público pela sua situação geográfica e o público pelas suas atividades de lazer cultural, ficando distinguido em duas tipologias:

- A primeira tipologia pertence ao público diferenciado pela sua situação geográfica. Pode intitular-se de “público próximo geográfica e culturalmente” e inclui aqueles públicos que residem perto das obras, encontrando-as intencionalmente ou não, mas com a certeza que usufruem delas com regularidade. É para esta tipologia de públicos, segundo a sua localização geográfica – os habitantes da zona a intervir – que o artista mais vezes trabalha. O “público próximo geográfica e culturalmente” é como um público-alvo da obra, aquele a quem ela é dirigida. É “próximo” pela sua situação localizada no espaço e na cultura enquanto habitante do lugar intervencionado e conhecedor dos símbolos, linguagens e tradições locais.
- A segunda tipologia distingue o público conforme o interesse do próprio pela arte em si, sendo denominado de “público de atividades de lazer cultural”. É aquele que se dirige às obras de forma intencional para desfrutar das suas qualidades artísticas. Com menor impacto no percurso do artista, também implica que este trabalhe para um público-alvo, sendo nesta tipologia aquele que procura pela arte ser surpreendido intelectual e sensorialmente.

Como se verifica, ambas as tipologias do “público próximo geográfica e culturalmente” e do “público de atividades de lazer cultural” caracterizam-se como o público-alvo que demarca o âmbito do projeto de arte pública. O público-alvo, e corroborando a ideia de Steve Dietz quando afirma que «o que torna público o discurso é ter um público-alvo» ([http://www.medienkunstnetz.de/themes/public\\_sphere\\_s/public\\_sphere\\_s/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/public_sphere_s/public_sphere_s/) [consultado em 01-04-2013]), para além de ser caracterizado por um conjunto de pessoas, restringe-as a um grupo «que se interessa por algo específico ou ao qual se dirige determinada mensagem ou produto» (<http://>

www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx?pal=público [consultado em 11-04-2013].

Desta forma, cada projeto integrado num espaço público tem o horizonte de atingir um determinado público, que é selecionado e apresentado logo na fase inicial da encomenda, embora a arte pública, devido ao seu caráter democrático, tenha o propósito e a capacidade de envolver todos os públicos, quer os intencionais como os ocasionais. O artista ou criador de arte pública, tal como JG, ao saber qual o local para intervir, deve imediatamente associar esse espaço aos seus utilizadores diários ou recorrentes, principalmente aos seus cidadãos. Uma intervenção num espaço público tem sempre um referente humano, o morador, o consumidor ou simplesmente, o passante, o transeunte, alguém que está ali de passagem de um lugar para outro. A formação da identidade coletiva e a viabilização dos espaços urbanos são os motes para o produto final, a obra de arte pública, atingir determinado público-alvo. Este, alocado a um lugar específico, é o impulsionador e o único que, supostamente, possuirá todos os requisitos sensoriais, simbólicos e culturais para usar e comunicar com um novo espaço, identificá-lo como seu e denominá-lo de lugar, na perspectiva de Marc Augé (p. 2).

Assim, fundamentando e exemplificando tais tipologias, o “público próximo geográfica e culturalmente” e por consequência, próximo da história, da linguagem e da simbólica do local, pode-se entender como um público-alvo cuja personalidade comunitária delimita o conceito e o projeto. No percurso de JG a maioria dos seus projetos são direcionados para este público.

As obras como as intervenções nas Estações de Metro “As Culturas”/“As Civilizações” (1996) em Chabacano na Cidade do México e “O milagre da luz” (1997) em Carnide, o “Núcleo Cívico de Kushiro” (2000) em Kushiro, a escultura “Bunraku Puppet” (2006) em Naoshima e “O Nicolino” (2007) em Guimarães são alguns exemplos de projetos em que o público-alvo eram os habitantes locais. O artista estudou, integrou e reinterpretou, em conjunto com os seus alfabetos simbólico-formais, as raízes nativas, antropológicas e socioculturais destes públicos específicos para que estes, na utilização diária das obras, se identificassem de forma espontânea com as suas problemáticas, sensações e significações. O objetivo do artista era, após este reconhecimento, o público passar a adotar o novo espaço como um “lugar antropológico” (p. 2).

Em forma de demonstração teórica e prática deste tipo de público e da respetiva obra de JG, o texto debruça-se de seguida sobre um destes projetos – o “Núcleo Cívico de Kushiro”. A análise passará brevemente pelo enquadramento da encomenda e das suas valências funcionais e urbanísticas, geográficas e climáticas, bem como históricas, culturais e simbólicas para com o seu público-alvo – o “público próximo geográfica e culturalmente” – os cidadãos de Kushiro.

Em 1998 o artista foi convidado pelo governo japonês para a execução de um grande projeto na cidade de Kushiro, situada no sul da ilha de Hokaido, em redor do *Kushiro National Government Building*. A encomenda impunha uma reformulação de todas as funcionalidades necessárias para a revitalização dessa

zona administrativa da cidade. No caderno de encargos, previa-se a intenção de amenizar um ambiente natural agreste, provocado por um clima que, durante uma boa parte do ano (verão) mergulha numa neblina depressiva, bem como, um problema étnico e geracional com o povo indígena Ainu. JG, tal como aconteceu com outros projetos, encarou este sítio como um local social com conteúdo humano, criando uma arte comprometida com o lugar e com esse público-alvo específico. Aliou às preocupações humanas e sociais, históricas e culturais, outras como as dimensões práticas, funcionais, económicas e políticas, bem como, as suas próprias, artísticas e pessoais, expressando-se através de uma grande variedade de formas ideográficas, símbolos e suportes.

Para isso, de maneira a produzir um efeito requalificador e revitalizante do espaço, o artista propôs «uma intervenção através da criação de um conjunto de objectos/esculturas fortemente coloridas e com luz de néon, disseminados por uma extensa área» (Guimarães, José de Guimarães no Japão obras públicas 1994-2010, Museu do Oriente, dezembro 2010). Operou no urbanismo da cidade, envolvendo cerca de quarenta obras de tipologia variada na sua zona central (equipamentos urbanos: bancos, postos de informação, abrigos, grandes totens de iluminação e luminárias com luz de fibra ótica; elementos decorativos: pequenas esculturas com néons, uma fonte, pavimento de “calçada à portuguesa” com formas do seu “Alfabeto de Símbolos” e elementos de néon integrados em edifícios; e uma vasta sinalética dentro e fora do edifício governamental). A intervenção plástica passou pela ideia base de usar luz contra o nevoeiro, criando para tal, várias arquiteturas luminosas e cinéticas com néons e cores vibrantes.

A importância e a positiva integração deste projeto ainda hoje se mantém, tendo funcionado como um impulso para uma continuada revitalização da zona. Posteriormente a 2001 já foram projetados também para o local um Museu da Criança, um Parque de *Bowling* e estão em curso as obras para o edifício do Banco do Japão. A renovação urbana de Kushiro deu sobretudo alegria e vida ao centro da cidade, que se encontrava sem identidade. Este projeto demonstra como a arte pública altera o estatuto social dos locais e faculta novas identidades às sociedades. Desde a década de noventa que a presença das obras de arte no espaço público passou a ser sinónimo de rejuvenescimento psicológico, económico e de qualificação das cidades.

Aproximando o projeto da população, JG atribuiu algumas formas simbólicas locais aos objetos criados. Entre elas, o posto de informação e o abrigo refletem a ligação à paisagem rural de Kushiro pelo formato das colunas se associarem a ramos e troncos de árvores e/ou vegetações. As coberturas com luzes de néons compostas por linhas ondulantes representam as ondas do mar e as formas montanhosas que rodeiam a região. Por seu lado, no centro da praça projetou uma fonte com uma figura humana a jorrar água. O facto de estar de braços abertos e ter em evidência um grande e central coração, pode reportar para a ideia de paz, de respeito, de comunhão e de união entre todos, Ainus e *Wajin* (japoneses não Ainu). A sinalética criada também incluiu motivos inspirados nos grafismos



e práticas artísticas dos Ainus, principalmente nos seus padrões do vestuário.

Destinada a resolver problemas específicos do “público próximo geográfica e culturalmente” de Kushiro, esta intervenção direciona-se também a outros públicos. Pela sua extensa gama de funcionalidades (os candeeiros ou os bancos) e de elementos sensoriais (a fonte ou as arquiteturas luminosas de néons) qualquer público ficaria surpreendido e encontraria uma forma de experienciar, com maior ou menor intencionalidade este lugar. A diferença é que o único público com a intenção de o adotar plenamente como um novo lugar para a sua vida quotidiana é o “público próximo geográfica e culturalmente”.

Para além da tipologia dos públicos por uma ordem geográfica, encontra-se o “público de atividades de lazer cultural”, que se aproxima das obras com uma intencionalidade específica – desfrutar de uma obra de arte pública. Nesse momento, procura o prazer a vários níveis: contemplativo, meditativo, artístico, educativo, estético, etc. São obras que se encontram em jardins, parques ou espaços verdes, públicos, mas a que o público tem de se dirigir de propósito para as acessar.

No panorama de JG algumas obras com o objetivo de interessar este tipo de público são as esculturas “Personagem Automóvel” (1985) nos jardins do MuHKA em Antuérpia, “O Falcão” (1987-1988) em Seul (Coreia do Sul), “O Devorador de Automóveis” (1991) no Campus da Universidade do Minho no polo de Guimarães ou o “Caminho de Meditação” (2000) para a *Echigo-Tsumari Art Triennial* (Japão). Este último vai ser alvo de uma breve análise como exemplificação deste tipo de “público de atividades de lazer cultural”.

O projeto “Caminho de Meditação” ou “*Way to the Sky*”, de 2000, foi realizado para o festival trienal de arte de Echigo-Tsumari (*Echigo-Tsumari Art Triennial*), situado em Kawanishi, uma zona têxtil da região de Niigata, no Japão. O convite comportava a realização de um projeto definitivo que permanecesse após o final do festival cujo tema era “Os seres humanos são parte da natureza”. Foi concedido ao artista um monte de uma grande montanha da região de Tsumari para intervir. Fora dos grandes centros urbanos, este projeto enquadra-se numa paisagem natural, com um acesso mais intencional por parte do público que o procura.

Deste modo, JG desenvolveu um projeto de arte da paisagem num percurso de interação do público com peças tridimensionais, desde um pequeno lago até ao cimo do monte. Nesse trajeto, o viajante vai descobrindo algumas esculturas de pequenas árvores em aço inox policromado e algumas intervenções em pastilha de vidro, como que a modelarem e envolverem partes de vegetação. Ao chegar ao topo do monte, continua a percorrer um caminho ondulante, linearmente desenhado no chão, encontrando e trespassando grandes e coloridas esculturas. As suas formas antropomórficas são oriundas do “Alfabeto de Símbolos” do artista e todas elas são dedicadas a grandes pensadores japoneses: Kamo no Chomei, Zeami, Saikaku, Ryokan e Soseki Natsume. Esta descrição mostra um caminho dirigido apenas ao público interessado em vivenciar a comunhão



entre a arte e a natureza.

O facto de todos os elementos da intervenção se adaptarem ao terreno da montanha, evidenciando a sua morfologia com a intenção de se integrarem naturalmente no espaço, torna este projeto próximo matéria, formal e conceptualmente do movimento norte-americano, iniciado nos anos sessenta, ligado à paisagem – *Land Art* ou *Earthwork*. É uma obra dita *site specific*, projetada para um sítio específico, cujo local influencia e organiza o próprio projeto. A relação entre a obra e o lugar torna-se indispensável. Por um lado, a obra não é percebida de maneira separada, mas em recíproca relação com o que a rodeia, de tal maneira que o lugar a abraça e esta não poderá existir, nem ser entendida, fora dele. Por outro, a obra dá visibilidade, identidade e escala ao lugar.

JG criando para um público maioritariamente japonês integrou os nomes de alguns autores, filósofos e escritores japoneses e a sua influência será maior sobre aqueles que os conhecerem. Possuindo tal valência, percebe-se que a obra homenageia-os e contempla um pouco de cada um, criando um espaço meditativo e calmo, sinónimos dos seus temas literários e um ambiente zen, próprio para a criação literária e poética.

“Caminho da Meditação” é um percurso inspirador para o viajante, completando a sua experiência com o mundo natural, interior e exterior de si mesmo. Tal como o nome indica pode ser uma representação espacial dos caminhos da meditação estabilizadora ou *shamatha* de origem tibetana onde o homem meditador e observador percorre estágios de evolução até a sua mente e a meditação estarem unidas. Como a meditação, o yoga e a cultura zen são práticas muito importantes para os japoneses, este caminho proporciona um local perfeito para uma vivência fortalecedora do público, no conhecimento e domínio da sua mente, do seu corpo e do seu espírito. Porém, somente um público familiarizado e interessado em receber tais ensinamentos e experiências pode sentir-se bem neste lugar.

Contudo, a imprevisibilidade patente na arte pública, por se encontrar no espaço público de acesso livre, define outro tipo de público – o público transeunte ou de passagem – sendo aquele que desfruta da obra ocasionalmente. Este público é entendido como aquele a quem a obra apenas se apresenta pelos seus aspetos estético-formal, sensorial e funcional, onde a temática, a problemática e a significação veiculadas são desconhecidas. Este público transeunte, como um turista, ao aproximar-se das intervenções, quer as que são mais predestinadas ao “público próximo geográfica e culturalmente”, quer ao “público de atividades de lazer cultural”, tem a liberdade de as desfrutar com o desprendimento que lhe é inerente ou, pelo inverso, com interesse. María Manzanares chama-o de «observador involuntário» (1999, p. 12) sobre o qual a arte pública e a arquitetura têm de o ter sempre em conta.

Manuel Delgado denomina os transeuntes como «seres de indefinição: já saíram do seu lugar de procedência, mas ainda não chegaram onde se dirigiam; não são o que eram, mas ainda não se incorporaram no seu novo papel. São

sempre *passageiros*»<sup>10</sup> (1999, p. 119). Aqui o público é visto como um ser indeciso, um transeunte que está sempre deslocado entre dois sítios, em movimento, em trânsito, «*em transe*»<sup>11</sup> (1999, p. 119). Michel de Certeau (*L'invention du quotidien 1. Arts du fair*, 1990) considera que o espaço (bem como o da arte pública) propõe ao transeunte uma trajetória ou um percurso, ou seja, estar em trânsito. Tendo em conta esta mobilidade do transeunte, a sua definição de não-lugares apoia-se nesta atitude de simples passagem de um corpo por um lugar, sem a mínima adoção íntima dos indivíduos por tal espaço.

Invariavelmente, os trabalhos expostos no espaço público implicam uma multiplicidade de públicos. Os públicos casuais e inesperados são de igual modo um alvo do trabalho de qualquer artista de arte pública. Pode-se referir que todos os trabalhos expostos num espaço público nascem e vivem também para este tipo de público, elevando a preocupação visual, cromática, sensorial e funcional para primeiro plano. Neste sentido, ao comprometer-se com motivos inerentes à localidade, o artista tem de realizar sempre uma obra passível de comunicação com um transeunte. Por exemplo, as “esculturas-árvores” “Jardim das Artes” (1999) em Macau, a fonte “Lutas das Serpentes”(2001-2003) em Santa Cruz de Tenerife (Canárias), as esculturas “Lovers” (2009) em Solingen (Alemanha), os “Totems” (2010) para Setouchi e a escultura/posto de informação “The Yellow Flower” (2012) para a *Echigo-Tsumari Art Triennial 2012* (Japão) impõem-se no espaço com uma imponência de escala e de cromatismo que ninguém lhes pode passar indiferente.

Como exemplos de obras apelativas para o público transeunte ficam os projetos dos “Totems” de Setouchi e as esculturas “Lovers” de Solingen.

JG foi convidado para participar no Festival de Arte Internacional de Setouchi em 2010 que ocorreu em sete ilhas do mar interior (*Seto Inland Sea*), nomeadamente em Naoshima, Teshima, Megijima, Shodoshima, Ogijima e Takamatsu. O objetivo era produzir sinais para o porto de Takamatsu e para as várias ilhas anfitriãs do festival, dando as boas vindas aos visitantes. Foram construídas peças únicas em forma de totens de boas vindas, as “Happy Snake”, e postos de informação, intitulados de “Flor”, tendo sido colocadas em sítios estratégicos de orientação e passagem para visitar todas as exposições. Os totens permitem a qualquer tipo de público, transeunte, turista ou local, receberem a informação de uma forma célere, dada a sua forma cuidada, o cromatismo vibrante e a grande escala.

No caso das esculturas “Lovers” em Solingen (Alemanha), desta vez na Europa, a sua temática romântica e o formato de duas árvores inclinadas uma sobre a outra, como um casal de amantes, incorpora-se plenamente a qualquer público, independentemente da sua origem ou cultura. O público transeunte poderá não

---

10 Tradução da própria.

11 Tradução da própria.

atender que cada uma das esculturas tem as cores da cidade, o amarelo e o azul, sendo o público-alvo, os habitantes da cidade, os únicos a fazerem essa conexão simbólica. Todavia, esse pormenor não impede que todos os públicos retenham com esta experiência estética, prazer, um melhor conhecimento do mundo e de si próprios.

Deste modo, JG teve de se interessar por diferentes públicos: os públicos-alvos como o “público próximo geográfica e culturalmente” e o “público de atividades de lazer cultural” e os públicos transeuntes.

Todos estes públicos podem-se distinguir pelas suas normas culturais, pois a influência originária da cultura em cada indivíduo molda a forma como experienciam um lugar. Nesse sentido, o público-alvo e o público transeunte distanciam-se também no modo como experienciam as obras. Na execução das obras a atenção às particularidades culturais do público-alvo é determinante e, se assim for, este é aquele que possui os pré-requisitos pessoais, culturais, simbólicos e proxémicos para as viver e perceber plenamente. Contrariamente, o público transeunte ou de passagem irá usufruir apenas das qualidades sensoriais, funcionais e estéticas da intervenção, pois não possui à partida esses códigos culturais. No caso das obras em que têm maioritariamente a função artística e estética, com pouco compromisso na revitalização de um espaço urbano ou numa população, pretende-se que qualquer espectador as experiencie livremente, apenas com a sua sensibilidade intelectual e sensorial.

Na arte pública os diferentes públicos têm sempre os seus meios, mais ou menos conscientes, com mais ou menos constrangimentos ou afastamentos, de experienciar as obras. Tais argumentos não significam que o público-alvo tem maior importância que o público transeunte, mas que cada um tem a sua função para com a obra no ato de a vivenciar. No que respeita à experiência pessoal, o público-alvo conhece-a, envolve-se intrinsecamente com a peça e tende a adotá-la como lugar onde se sente em casa, enquanto o público transeunte como público livre mental, sensorial e espacialmente vê-se envolvido com a obra pelo seu fator imprevisível e de surpresa.

Traçando uma comparação do público-alvo/público transeunte com o público de museus/público de rua, o público de arte informado, habituado a museus, já tem uma preparação prévia para com a novidade, já sabe para onde encaminhar o seu olhar e pensamento na presença de obras do museu, tal como o público-alvo já tem a sua forma pessoal de usufruir das obras no seu espaço público. Neste caso, a surpresa pode não ser totalmente apreciada, pois se por um lado possui os códigos para compreender a obra, por outro, não a percebe fora desses limites e não tem uma interpretação livre e sem catalogações. O público transeunte, pelo contrário, quer esteja mais ou menos familiarizado com a arte, não remete as obras para pensamentos restritivos, engavetados, sacralizados, obtendo uma experiência artística mais liberta para todos os seus sentidos.

Contudo, ser público ocasional é uma característica ou função tão natural e espontânea que a pessoa já nem se dá conta. A partir do momento em que se

sai de casa, o espaço urbano é palco para inúmeros acontecimentos imprevistos acontecerem e todos os públicos têm a capacidade de se consciencializarem e emanciparem com esses momentos. Na linha do pensamento de Jacques Rancière, como as obras estão ao acesso de todos, «ser espectador não é a condição passiva que devêssemos transformar em atividade. É a nossa situação normal» (2010, p. 28). O fator surpresa da arte pública é, de certa forma, segundo Manuel Delgado um «microsucesso urbano – acidente, incidente, microespectáculo deliberado ou espontâneo»<sup>12</sup> (1999, p. 185). Neste sentido, andar pelas ruas é sempre uma aventura imprevisível com eventos que podem alterar a ordem normal das coisas. Tais fenómenos podem ser traduzidos pela expressão inglesa *serendipity*, por serem felizes acasos – espera-se na maior parte das vezes.

### CONTRIBUTO DA ARTE PÚBLICA PARA A EDUCAÇÃO ESTÉTICA DOS PÚBLICOS

A arte pública cria pensamento em todos os públicos e torna-se plenamente usada por ambos. O “público próximo geográfica e culturalmente” envolve-se pelo seu aspeto familiar e identitário, intrinsecamente pessoal, cultural e significativo, o “público de atividades de lazer cultural” pelo prazer da descoberta e do conhecimento da arte e, por fim, qualquer público transeunte pela surpresa, ficando atraído sensorial, estética e funcionalmente à obra. Em todos a arte pública suscita a imprevisibilidade e abana consciências, tanto pelo caráter de lugar que imprime nos seus públicos-alvos, como pelo caráter espontâneo e de surpresa – suscitando por isso emoções e pensamentos – com que aparece ao público transeunte.

Contribuindo para uma Estética Educacional, a arte pública de JG, e a arte pública em geral, não serve apenas para melhorar a vida urbana dos seus cidadãos, mas também para interromper a normalidade da vida pública em geral. O público na rua é induzido a passar de uma atitude passiva para ativa. Tal como a teoria teatral de Jacques Rancière na obra “O espectador emancipado” considera que «o espectador *deve ver* é o que o realizador *lhe dá a ver*» (2010, p. 23), o público *deve ver* o que o artista *lhe dá a ver*. O público tem a função de ver, sentir, compreender, desfrutar e utilizar na medida em que se ocupa do lugar e da peça de arte pública. Ao observar, desfrutar e procurar na obra e no lugar novas significações, objeto de estudo da Estética Educacional, o seu pensamento e o seu imaginário são alterados, agitados e formados pelo olhar que o artista quis inculcar.

É nessa relação do público com as obras que se instauram as finalidades da Estética Educacional, promovida no caso da arte pública, quer na imprevisibilidade, quer na intencionalidade dos contactos com as obras. A arte pública de JG promove então uma Educação Estética dos públicos na medida em que, como esta:

- cria nos indivíduos «uma consciência ativa em relação ao meio

---

12 Tradução da própria.

ambiente» e ao «panorama e à qualidade da vida quotidiana desses indivíduos» (Porcher, 1982, p. 25);

- cria nos indivíduos um «desenvolvimento global da personalidade, através de formas as mais diversificadas e complementares possíveis de atividades expressivas, criativas e sensibilizadoras» (Porcher, 1982, p. 25), bem como, de formas simbólicas nativas e culturalmente identitárias; o objetivo da Educação Estética, neste sentido, é também promover a «autorrealização»<sup>13</sup> (Maslow, 1982) da pessoa humana, embora numa vertente menos educativa e mais psicológica, uma vez que a «educação estética se ocupa da transformação da personalidade no seu conjunto» (AA. VV, 2000, p. 128) segundo Dmitry Leontiev. As experiências estéticas permitem que os públicos se envolvam consigo em harmonia com o mundo, passando nesse momento a conhecer a totalidade do cosmos.

- possibilita uma «alfabetização estética» (Porcher, 1982, p. 25), instaurando através de formas plásticas e simbólicas, bem como através dos seus alfabetos pessoais, um vocabulário visual pedagógico, progressivo e controlado da pessoa (vertente antropomórfica), dos animais (vertente zoomórfica) e das árvores (vertente botânica)<sup>14</sup>, apresentando assim a imagem do ser total, «sem a qual toda a expressão permanece impotente e toda a criação é ilusória» (Porcher, 1982, p. 25).

Neste sentido, como uma relação de causa e de efeito, o público, para Abraham Maslow, “autorealiza-se com a obra”, ou segundo a linguagem de Rancière, o espectador “emancipa-se com a obra”: «a emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições» (Rancière, 2010, p. 22). O artista, por seu lado, «quer somente produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação» (2010, p. 24).

Concluindo, a tipologia de públicos encontrada mostra a arte pública de JG como “perturbadora” para uma Estética Educacional dos públicos. Quer seja o público-alvo, quer seja o público transeunte, as suas formas urbanas oferecem símbolos e significações com os quais os públicos compõem imaginários “perturbadores” para evoluírem em sintonia com o mundo. Tal como no seu manifesto de 1968, intitulado “Arte Perturbadora!”<sup>15</sup>, o artista sempre proclamou essa arte consciente, global e esteticamente atuante: «Ó pintores do meu tempo deixai que a história glorifique o esforço da incompreensão e, caminhai triunfantes com a arte perturbadora dos espíritos acomodados na pequenez da

---

13 Tradução da própria.

14 Estas vertentes englobam e distinguem a simbólica patente na obra pública de JG.

15 Publicado pela primeira vez no jornal ABC de Luanda em 1968.

autossuficiência. O sublime está na metafísica e na redescoberta do homem pela arte perturbadora» (2000, p. 43).

#### **BIBLIOGRAFIA**

- AA. VV (2000). *Educação Estética e Artística: Abordagens Transdisciplinares*. Fróis, João Pedro (Coord). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Augé, Marc (2007). *Não lugares – Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora.
- Conard, Corrin (2008). *Where is the public in public art? A case study of Millenium Park*. Ohio: Ohio State University.
- Delgado, Manuel (1999). *El Animal Publico: Hacia Una Antropologia de Los Espacios Urbanos*, Barcelona: Ed. Anagrama.
- Finkelpearl, Tom (2000). *Dialogues in Public Art*. Cambridge, Massachusetts, London: Ed. Mit Press.
- Guimarães, José de (2000). *José de Guimarães, Arte Perturbadora*. Porto: Edições Afrontamento.
- Maderuelo, Javier (2008). *La Idea de Espacio en la Arquitectura y el arte Contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal.
- Manzanares, María Luisa Sobrino (1999). *Escultura Contemporánea en el Espacio Urbano: Transformaciones, Ubicaciones y Recepción Pública*. Fundación Caixa Galicia.
- Maslow, Abraham (1982). *El hombre autorrealizado: hacia una psicología del Ser*. Barcelona: Kairós.
- Porcher, Louis (1982). *Educação Artística. Luxo ou necessidade?* São Paulo: Summus Editorial.
- Rancière, Jacques (2010). *O espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.