

Do Monumento Público Tradicional à Arte Pública Contemporânea

por José Pedro Regatão

Professor na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa, Doutoramento em Ciências da Arte (Área específica: Arte Pública) e Investigador.

In this paper we tried to define and discuss the concept of public art in light of the theoretical work that justified the creation of this subject, with reference to the main arguments that have characterized the discussion on the topic. To that end, we present a model based on a set of aesthetic and conceptual transformation that occurred in art from the second half of the twentieth century onwards, as far as the plastic formulation, and the perspective of a new understanding of the Spectator place are concerned. This also implies the recognition of old values rejection that characterized the traditional public monument and the failure of its own compositional structure. Thus it is argued that public art is inseparable from the traditional monument crisis, in that it proposes a rupture with this historical context, promoting a new awareness of its form and function. For that purpose we present several artistic projects that illustrate the theoretical and practical implications of this concept.

Durante um largo período de tempo a designação Arte Pública, entendida enquanto categoria artística, suscitou o debate e alguma controvérsia nos meios académicos, não apenas por se tratar de um termo relativamente recente no campo historiográfico, mas sobretudo pelo facto de este conceito não reunir um consenso generalizado. Antes de mais, é um conceito que veio questionar as noções tradicionais de monumento escultórico, a sua forma e função, bem como o lugar do espetador, convocando novos modelos fundados na pesquisa estética desenvolvida durante o século XX. Estes modelos, para além de terem sido responsáveis pela redefinição da obra de arte, introduziram novas problemáticas na criação artística para o espaço público, rejeitando os processos de representação convencionais.

Acrescente-se ainda a multiplicidade de perspectivas produzidas no pensamento teórico nas últimas décadas, onde se confrontaram diversas teses e se debateram diferentes casos de estudo¹ sobre os requi-

sitos estético-conceptuais da arte pública, propondo diversas perspectivas sobre o seu papel na sociedade. Se por um lado este debate se traduziu no desenvolvimento teórico deste conceito, por outro, suscitou alguma confusão e ambiguidade no significado do termo. Hoje em dia coexistem correntes de pensamento que defendem propósitos diferentes para a arte pública, uns incidem mais na exploração das características físico-perceptivas do espaço orientado para a experiência do observador, outros pelo contrário defendem a sua função social e educativa, através do estímulo do trabalho com as comunidades.

Alguns autores consideram que toda a arte é pública, na medida em que as obras pertencentes às coleções dos museus se encontram acessíveis ao grande público, por isso a expressão é entendida como pleonismo, visto que a própria noção de arte deixa implícita essa ideia. Outros tantos argumentos críticos questionaram a legitimidade da expressão arte pública que, hoje em dia, já conquistou a plena aceitação, tendo afirmado a sua independência enquanto disciplina de estudo.

Embora o conceito de arte pública retrate uma mudança de paradigma que ocorreu na arte no decurso da segunda metade do século XX, mais concretamente em meados da década de 60, na realidade este termo remonta ao final do século XIX, como testemunha o Primeiro Congresso Internacional de Arte Pública realizado em Bruxelas em Setembro de 1889². Neste encontro, onde se reuniram diversas entidades governamentais de vários países, já se perfilavam

algumas das ideias principais para o futuro desta disciplina, ao destacar a vertente social e utilidade pública da arte, em oposição ao que na época consideravam ser a “mediocridade da arte oficial”. Neste contexto, foi possível conhecer uma das primeiras definições de arte pública de que há memória, relatada enquanto obra “sublime e útil para a via pública”³, uma noção que dissipa logo à partida quaisquer dúvidas em relação ao compromisso social presente neste conceito.

Cerca de meio século depois encontramos mais uma referência às denominadas *Artes Públicas* pela mão de Gilbert Seldes, desta vez em alusão a três importantes meios de comunicação de massas em forte expansão desde os anos 30: a televisão, a rádio e o cinema. Segundo o escritor e crítico americano, as *Artes Públicas - The Public Arts* - distinguem-se das outras artes pelo seu carácter “popular” e “aceitação universal”, por abranger “(...) *um vasto número de pessoas simultaneamente, e o seu efeito não se limitar àqueles que as presenciam diretamente*”, no sentido de que se converte numa “matéria de preocupação pública”⁴. Reconhecemos, em grande parte, nestas palavras a natureza da arte pública entendida enquanto disciplina artística; a par dos meios de informação de massas, também se encontra disponível para uma audiência ampla e heterogénea, não se esgotando apenas nos seus espectadores diretos, mas, em certos casos, “contagando” toda a comunidade.

Um dos aspetos que melhor caracteriza a arte pública é precisamente o carácter universal do seu envolvimento com o público,

na medida em que se dirige a toda a sociedade e não apenas a um segmento específico, como geralmente se observa nos lugares institucionais da arte, e por isso participa diretamente no quotidiano social através dos locais de convívio e lazer que integram a própria paisagem urbana. Diversos autores reconhecem, também, que este conceito serviu para distinguir duas práticas artísticas distintas, uma dirigida para museus e galerias e outra orientada para os espaços públicos.

Poder-se-á questionar o motivo desta separação formal no quadro da arte contemporânea, onde operam cada vez menos limites concretos entre as disciplinas artísticas e se observa uma crescente proliferação de novas técnicas e processos de trabalho responsáveis pela crescente desmaterialização da obra de arte. Na realidade, isto revela uma nova consciência sobre as relações entre arte e o seu contexto, porque o objeto deixou de ser entendido enquanto entidade autónoma para compreender todo o ambiente que o rodeia, colocando o espaço real no centro da criação artística.

Importa não esquecer que este fenómeno é acompanhado por uma atitude de contestação dos artistas ao carácter sacralizado e artificial do denominado “cubo branco”, metáfora criada por Brian O’Doherty para caracterizar o espaço idealista de museus e galerias de arte, local de pura neutralidade onde as obras aparecem isoladas do mundo real⁵. Neste âmbito, também, compreende o movimento de oposição ao sistema comercial praticado pelas galerias, em parte comprometendo a exibição de obras de

carácter experimental, em proveito de locais que proporcionem maior liberdade artística e com capacidade para convocar a presença de novos tipos de público.

No âmbito dos espaços não convencionais, os artistas demonstraram um grande interesse pelas potencialidades da arte pública enquanto alternativa às galerias e museus, seja pela liberdade e ambição proporcionada pela grande escala capaz de extrapolar o registo da galeria, seja pela nova importância que conferiam ao espetador, solicitando cada vez mais a sua participação⁶.

Se, por um lado, o conceito de arte pública é o resultado deste conjunto de posições desencadeadas pelas vanguardas na viragem dos anos 60 para os anos 70, por outro, reflete uma mudança de modelo em relação à conceção tradicional de monumento, propondo a substituição dos padrões clássicos de representação por novos valores de carácter anti-monumental⁷. Como refere Arlene Raven “a arte pública não é mais um herói a cavalo”⁸, na medida em que reclama uma nova independência do modelo do monumento público tradicional.

Esta transformação profunda na natureza conceptual e estética da arte coincidiu com importantes mudanças político-sociais no Ocidente, nomeadamente na segunda metade do século XX, com a queda de um conjunto de ditaduras e regimes autoritários que abriram espaço para o surgimento da democracia e, por conseguinte, da própria liberdade de expressão. Vale a pena recordar, a este propósito, o célebre Concurso Internacional de Escultura dedicado

à construção do *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, promovido pelo Institute for Contemporary Art em 1952. Este concurso contou com mais de uma centena de artistas de várias nacionalidades, entre os quais se destacam grandes referências da escultura do século XX, como Naum Gabo, Alexander Calder, Barbara Hepworth, Reg Butler, Max Bill e o artista português Jorge Vieira. Para além de propor novas linguagens e soluções formais, este concurso traduzia uma verdadeira oposição político-ideológica, ao estilo da “Guerra Fria” contra os países comunistas⁹. De facto, investigações subseqüentes revelaram que os Estados Unidos da América financiaram discretamente o respetivo concurso com o intuito de denunciar a falta de liberdade humana e a trágica situação dos prisioneiros políticos vítimas dos regimes não democráticos.

Apesar de o programa estético do concurso não apresentar restrições estilísticas, na verdade o júri, constituído por uma dezena de personalidades de prestígio no campo da história de arte, como Herbert Read e Giulio Carlo Argan, mostrou preferência por abordagens mais abstratas ao tema proposto, coincidindo em certa medida com as diretivas de uma campanha política simbolicamente representada pelo recurso à abstração¹⁰. Por ironia do destino, aquele que certamente ficaria conhecido na história da arte como um dos primeiros monumentos modernos, da autoria do escultor inglês Reg Butler, não chegou a ser erguido no espaço público, permanecendo apenas em pequena escala¹¹.

Na verdade, o conceito de arte pública surge inevitavelmente ligado à crise do monumento público tradicional, entendido no seu sentido original como uma representação comemorativa destinada a preservar um determinado acontecimento para a posteridade, como define Alois Riegl:

“Por monumento, no sentido mais antigo e primordial, se entende uma obra realizada pela mão humana e criada com a finalidade específica de manter a proeza ou destinos individuais (ou em conjunto destes) sempre vivos e presentes na consciência das gerações vindouras. [...]”¹².

Neste sentido, é possível afirmar que os monumentos públicos tradicionais estão impregnados de uma série de valores – morais, ideológicos, educativos, estéticos, simbólicos – que a nossa memória coletiva pretende preservar como um legado às gerações futuras. Compreende-se assim que esta memória seja um elemento fundamental da identidade “individual ou coletiva” da nossa sociedade, geradora de determinados modelos sociais e, de certo modo, um poderoso “instrumento” de poder, como se observou ao longo da história pelas ações ideológicas e propagandísticas dos regimes totalitários¹³.

A maior parte dos valores personificados nos monumentos escultóricos tradicionais foram rejeitados por diversos artistas no decorrer do século XX, tanto em termos conceptuais, com a falência dos antigos ideais comemorativos, como em termos estéticos, ao reivindicar um novo ideário formal em sintonia com as pesquisas plásticas da mo-

deriedade. A retórica do monumento escultórico tradicional deixou de corresponder às exigências da sociedade moderna. No plano estético, verifica-se a oposição às premissas convencionais do monumento escultórico, caracterizado pela sua escala monumental, verticalidade, função comemorativa, representação figurativa, carácter alegórico e narrativo, bem como a “hierarquização visual e simbólica das personagens”¹⁴. Desse modo, veio pôr em causa a lógica estrutural do monumento clássico, abandonando as tradicionais convenções estéticas por um novo ideário formal fundado na experiência artística contemporânea. Como denota Margaret Robinette na década de 70 ao afirmar:

*“Hoje, é evidente a mudança das intenções da escultura pública. Raramente comemora heróis e acontecimentos, nem simboliza determinadas realizações ou objetivos. Em vez disso, a sua tarefa parece ser melhorar esteticamente um lugar [...]”*¹⁵.

Não cremos, no atual panorama, ser possível recuperar o conceito de monumento escultórico tal como propõe Javier Madruelo no seu interessante ensaio sobre o fim do uso do pedestal¹⁶, porque na realidade toda a arte pública se afirma enquanto prática antimonumental, rejeitando qualquer afinidade com as propostas comemorativas precedentes. Não surpreende, portanto, que muitos artistas tenham adotado uma postura crítica face ao monumento comemorativo tradicional, desenvolvendo diversos projetos que ridicularizam a sua função na sociedade contemporânea, ao mesmo tempo que reivindicam a sua imediata reformulação estética.

Um dos exemplos mais emblemáticos desta atitude é a estátua - *landmark* - da autoria do escultor australiano Charles Robb, uma representação invertida que homenageia o primeiro governador daquela cidade, Charles La Trobe, personagem colonial quase desconhecida pelos australianos, apesar do seu precioso contributo para o desenvolvimento de Melbourne¹⁷. A natureza deste tributo, instalado temporariamente em frente do Museu da Cidade (2004-2006), não só veio questionar a natureza e significado dos monumentos públicos dominantes, como contestar o rigor dos critérios aplicados na seleção histórica do mérito. Ao longo da história, outros tantos exemplos contestaram e, até, parodiaram a função do monumento público convencional.

Outro aspeto importante que marca o surgimento do conceito de arte pública é o abandono do pedestal protagonizado pela escultura pública moderna; desde o final do século XIX, assistimos a um longo processo de independência da escultura em relação à sua base, primeiro pela mão de Rodin, e mais tarde de Brancusi, que resolveram este desafio ao fundir a escultura com o seu suporte. O pedestal tem sido utilizado durante séculos com o propósito de erguer monumentos escultóricos e elementos arquitetónicos, com o intuito de fazer sobressair determinados objetos do ambiente em redor e conferir-lhes uma certa monumentalidade.

Para além da sua condição de elemento estrutural de origem arquitetónica, adquiriu uma espécie de carácter sagrado ao permitir que qualquer imagem/objeto - reli-

gioso, militar, civil – adquirisse um sentido ascensional. O pedestal comporta assim o culto do profundo respeito, da homenagem solene, da veneração pública e da intangibilidade terrestre. Como refere Andrew Causey, “[...] o pedestal foi o sinal do privilégio escultórico, o primeiro sinal da sua diferença em relação às outras coisas [...]”¹⁸; mas também nas palavras de Albert Elsen, foi responsável por conferir à escultura um “aspecto raro e precioso”, assumindo, em certa medida, uma postura “não democrática ou autoritária”¹⁹.

Se é verdade que a independência da escultura face ao seu suporte representa uma importante conquista da escultura moderna, suscitando novas possibilidades plásticas derivadas da crescente autonomia do objeto artístico, não é menos verdade a importante transformação que operou no campo da arte pública, conferindo à peça uma maior liberdade de ação e proximidade com o público.

Outro aspeto fundamental para caracterizar este conceito, surge no seguimento desta conquista formal, consiste na proximidade entre a arte e o público, em consequência de um novo posicionamento da obra de arte perante o espectador, uma vez que deixa de ser entendida enquanto discurso “unilateral” para passar a ser “entendida como uma forma de diálogo entre o artista e o público”²⁰. Ao promover esta nova forma de diálogo, cuja inspiração nos reporta aos movimentos artísticos dos anos 60 e 70, o espectador abandona a sua posição meramente contemplativa para desempenhar um papel participativo na obra. Por vezes,

ele também é entendido como coprodutor da obra, no sentido de que é convocado para participar na realização da mesma, através do seu próprio “ato de perceção” ou expressão individual. Por conseguinte, a obra não apresenta uma estrutura definida e acabada, como é comum encontrar nas formas clássicas, mas abre-se a um vasto “campo de possibilidades” de interpretação remetendo para o próprio espectador a sua realização final²¹.

A nova relação artística construída com o espectador tornou-se rapidamente na força motriz da arte pública, no sentido de que os artistas começaram a dirigir as suas intervenções para a exploração das potencialidades físico-percetivas da obra, transformando o espectador no seu principal protagonista. Em consequência disto, muitas obras se definiram em função do movimento, da descoberta e da interação direta com o observador, construindo parte do seu significado a partir desse diálogo particular entre o sujeito e a obra.

Jaume Plensa vai ao encontro desta nova consciência do lugar do espectador com a obra *The Crown Fountain*, inaugurada em Julho de 2004 no *Millenium Park*, em Chicago, nos EUA. Duas torres em tijolo de vidro com 15 metros de altura, dispõem-se frontalmente sobre uma ampla praça em granito, funcionando como telas onde são projetados diversos rostos de cidadãos anónimos, escolhidos entre diversas organizações sociais e étnicas daquela cidade. Em determinado momento específico, os lábios dos rostos contraem-se e simulam o jorrar da água produzindo um efeito similar às fontes tradicio-

nais. Após terminada a sequência de vídeos, onde cada rosto é projetado durante 5 minutos, surge uma cascata de água que cobre a fachadas das torres, criando um forte efeito visual. Para além do tributo à diversidade étnica que caracteriza esta cidade, a escultura de Jaume Plensa interage fisicamente com o público através dos seus jogos de água, e convida os espectadores a fruírem do espaço de modo recreativo. Este projeto ilustra bem a transformação originada pela arte pública contemporânea, ao estimular a interação recíproca entre a obra e o espectador, de uma forma original e sem precedentes na história.

Para que a relação descrita possa ocorrer na sua máxima eficácia, os artistas tiveram que se adaptar a esta nova realidade, alterando os seus procedimentos na conceção da obra pública, rompendo, antes de mais, com o “paradigma modernista”²² responsável pela preservação da autonomia da obra perante o seu meio envolvente.

Com o advento do minimalismo, durante o final da década de 60, assistimos à rutura dos conceitos tradicionais de escultura: a redução formal em contraponto à representação, a rejeição do processo de modelação dos materiais, a oposição ao uso do pedestal como elemento de suporte da obra, a conquista do espaço em redor da escultura e o reposicionamento do lugar do espectador²³.

Outro aspeto importante que define a arte pública, é a noção de *site-specific* que designa as obras concebidas para um lugar específico tendo como base as qualidades físicas desse espaço, através de um profun-

do diálogo formal entre a obra e o meio circundante. Por isso, a apreciação da obra está inevitavelmente associada ao seu contexto, tornando-se num elemento essencial para a sua perceção²⁴, como assinalam as palavras do escultor Richard Serra:

“[...] Baseado na interdependência da obra e do local, os trabalhos site-specific dirigem-se criticamente ao conteúdo e contexto do seu lugar. As propostas site-specific permitem observar, simultaneamente, as novas relações criadas entre a escultura e o seu contexto [...]”.interdependência da obra e do local, os trabalhos site-specific dirigem-se criticamente ao conteúdo e contexto do seu lugar. As propostas site-specific permitem observar, simultaneamente, as novas relações criadas entre a escultura e o seu contexto [...]”²⁵.

Deste modo a obra torna-se interdependente do local para onde se destina, redesenha e organiza o espaço em seu redor, criando um novo campo de significados que altera a perceção do espaço urbano. Para Lucy Lippard, a arte *site-specific* deverá “(...) ter uma ligação orgânica com o seu lugar (...)” e ser encarada como um objeto que faz parte do quotidiano do espectador²⁶.

Esta ligação próxima entre a obra, o espaço e o próprio espectador representa na realidade um dos principais fundamentos do conceito de arte pública, cuja estrutura se define por este novo conjunto de relações intrínsecas entre a obra de arte e o espaço urbano.

Enquanto no passado o monumento público nos ofereceu uma estética formal bem

definida, a partir de cânones acadêmicos que privilegiavam, em grande parte dos casos, a representação mimética da realidade, utilizando para esse efeito determinadas tipologias artísticas, a arte pública contemporânea, pelo contrário, não só introduziu profundas alterações formais, como procurou alargar o seu universo de referências. Tornou-se, assim, cada vez mais multidisciplinar, assimilando os processos de trabalho e as linguagens de disciplinas, como a arquitetura, o *design* de equipamento, a publicidade, a sociologia, entre outras.

O coletivo composto por artistas, *designers* e arquitetos designado por Atelier Van Lieshout²⁷ será provavelmente um dos exemplos mais interessantes desta prática multidisciplinar, ao reunir no mesmo projeto uma diversidade de meios provenientes de várias disciplinas que vieram problematizar uma série de questões entre a arte e as ciências sociais. É o caso das unidades móveis auto-suficientes criadas para albergar um grupo de cidadãos, este *work in progress* propõe uma sociedade alternativa à existente, com regras mais flexíveis e uma filosofia de vida mais participativa, aberta à criatividade e à responsabilidade individual. Neste sentido, para o Atelier Van Lieshout não existem limites entre as disciplinas, e muito menos "(...) fronteiras entre a arte (pública) e a vida"²⁸.

Chegados praticamente ao termo das nossas reflexões, cabe agora resumir as nossas premissas que definem a arte pública: não obstante as interrogações em redor do termo "arte pública" e dos diferentes signifi-

cados que lhe foram atribuídos ao longo da história, este conceito designa todo o conjunto de intervenções artísticas, da escultura à instalação, do *graffiti* à *performance* (entre outras formas de expressão), realizadas no espaço público (ou relacionadas com o mesmo), cuja conceção rejeita a forma e a função comemorativa tradicional, procurando estabelecer uma relação específica com o meio ambiente e o público. Por outras palavras, este conceito marca o fim da era do monumento público tradicional e abre caminho a uma nova conceção estética, onde a participação e a percepção sensorial do espectador é cada vez mais solicitada como parte integrante da obra. Em relação ao espaço envolvente, outra entendido como mero cenário, ganha protagonismo, não só enquanto material plástico mas como elemento gerador da própria forma artística. É, por isso, considerado um elemento fundamental para a experiência frutiva do observador.

No domínio temático observa-se o abandono dos temas clássicos de âmbito nacional-historicista, por uma incursão por poéticas pessoais e assuntos do quotidiano, abrangendo, em determinados casos, questões sociais (*new genre public art*). Acresce ainda referir, o modo como ultrapassou as fronteiras tradicionais entre as disciplinas, apropriando-se da linguagem formal e dos elementos operativos de disciplinas tão díspares entre si, como a arquitetura, o *design* ou a sociologia.

Para concluir, a arte pública contemporânea acompanhou as mudanças profundas que ocorreram na relação entre a arte e a

sociedade, fundou novos modelos estéticos decorrentes do encontro entre a obra, o espectador e o espaço real. Em lugar das convicções ideológicas do passado, que fez questão em desmaterializar ao longo da história, propôs uma nova estrutura dialética entre o artista e o público.

– *Bibliografia*

ABREU, José Guilherme Ribeiro

Pinto de - *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1988)*. Lisboa: Faculdade de Ciências e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006. Tese de doutoramento.

CAUSEY, Andrew - *Sculpture since 1945*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998. (Oxford History of Art).

CRIMP, Douglas - Redefining site specificity. In FOSTER, Hal; **HUGHES, Gordon ed.** - *Richard Serra*. Cambridge, Mass. [etc.]: The MIT Press, cop. 2000. (OCTOBER files; n.º 1).

ECO, Umberto - *A obra aberta*. Lisboa: Difel, imp. 1989.

ELSEN, Abert E. - *Rodin's thinker and the dilemas of modern public sculpture*. New Haven and London: Yale University Press, cop. 1985.

KWON, Miwon - *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: London, England: The MIT Press, cop. 2002.

GOFF, Jacques Le - Memória. In ROMANO, Ruggiero. *Enciclopédia Einaudi*. [S.l.]: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. Vol. I, p. 46-47.

HARRISON, Charles ed. lit.;

WOOD, Paul, ed. lit. - *Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas*. Cabridge, Mass.:

- Blackell Publishing, 1993.
- LIESHOUT, Atelier Van** – The public art of AVL.Ville. In **MATZNER, Florian, ed. Lit.** – *Public art: a reader*. 2.ª ed. Rev. Munich: Hatje Cantz Publishers, 2004.
- LIPPARD, Lucy R.** – *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*. New York: New Press, cop. 197.
- MADERUELO, Javier** – *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Belas Artes 1994.
- MATZNER, Florian, ed. Lit.** – *Public art: a reader*. 2.ª ed. Rev. Munich: Hatje Cantz Publishers, 2004.
- MICHALSKI, Sergiusz** – *Public monuments: art in political bondage 1870-1997*. London: Reaktion Books, 1998. (Essays in Art and Culture).
- O'DOHERTY, Brian** – *Inside the white cube: the ideology of gallery space*. Expanded Edition: Berkeley [etc.]: University of California Press, 1999.
- RAVEN, Arlene ed. – *Art in public interest*. New York: Da Capo Press, 1993.
- REYERO, Carlos** – *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro dele monumento público, 1820-1914*. Madrid: Ediciones Cátedra, cop. 1999. (Cuadernos Arte Cátedra).
- ROBINETTE, Margaret A.** – *Outdoor sculpture: object and environment*. New York: Whitney Library of Design, 1976.
- ROUGE, Isabelle de Maison** – *A arte contemporânea*. Mem Martins: Editorial Inquérito, 2003. (Coleção Ideias Feitas; n.º 7).
- SELDES, Gilbert** – *The public arts*. New York: Simon and Schuster, 1956.
- **Notas**
- ¹ Uma das polémicas mais discutidas no contexto internacional foi a obra *Tilted Arc* de Richard Serra, instalada na Federal Plaza em Nova Iorque, em 1981, e demolida oito anos depois pela entidade que a encomendou. Também em Portugal, e mais concretamente na cidade de Lisboa surgiram obras controversas, como por exemplo a *Homenagem ao 25 de Abril*, da autoria de João Cutileiro, instalado em 1989 no alto do Parque Eduardo VII.
- ² ABREU, José Guilherme Ribeiro Pinto de – *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1988)*. Lisboa: Faculdade de Ciências e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006. Tese de doutoramento. p. 2.
- ³ IDEM, *Ibidem.*, p. 3.
- ⁴ SELDES, Gilbert – *The public arts*. New York: Simon and Schuster, 1956. p. 298 e 301.
- ⁵ O'DOHERTY, Brian – *Inside the white cube: the ideology of gallery space*. Expanded Edition: Berkeley [etc.]: University of California Press, 1999. p. 14.
- ⁶ ROUGE, Isabelle de Maison – *A arte contemporânea*. Mem Martins: Editorial Inquérito, 2003. (Coleção Ideias Feitas). p. 32.
- ⁷ Esta mudança de paradigma já tinha sido, de certa forma, esboçada por Auguste Rodin.
- ⁸ RAVEN, Arlene ed. – *Art in public interest*. New York: Da Capo Press, 1993. p. 1. “public art isn’t a hero on a horse anymore”.
- ⁹ MICHALSKI, Sergiusz – *Public monuments: art in political bondage 1870-1997*. London: Reaktion Books, 1998. (Essays in Art and Culture). p. 156.
- ¹⁰ IDEM, *Ibidem.*, p. 157.
- ¹¹ O escultor inglês Reg Butler obteve o primeiro prémio neste concurso, com uma proposta semi-abstracta constituída por uma estrutura metálica evocativa de uma torre de vigia e três figuras humanas. Cumpre dizer que a obra de Jorge Vieira acabou por ser concretizada em Beja quase quarenta anos depois do concurso.
- ¹² RIEGL, Alois – *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1987. (La Balsa de la Medusa; 7) p. 23.
- ¹³ GOFF, Jacques Le – Memória. In ROMANO, Ruggiero. *Enciclopédia Einaudi*. [S.l.]: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. Vol. I, p. 46-47.
- ¹⁴ REYERO, Carlos – *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro dele monumento*

público, 1820-1914. Madrid: Ediciones Cátedra, cop. 1999. (Cuadernos Arte Cátedra). p. 219-220.

¹⁵ ROBINETTE, Margaret A. - ROBINETTE, Margaret A. - *Outdoor sculpture: object and environment*. New York: Whitney Library of Design, 1976, p. 20.

¹⁶ Cfr. MADERUELO, Javier - *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Belas Artes 1994. p. 53. Javier Maderuelo propõe, baseado na produção artística contemporânea, quatro direções para recuperar o conceito de monumento público.

¹⁷ Cfr. Art Almanac: the essential guide to Australia's Galleries (February 2006).

¹⁸ CAUSEY, Andrew - *Sculpture since 1945*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998. (Oxford History of Art). p. 87.

¹⁹ ELSEN, Abert E. - *Rodin's thinker and the dilemmas of modern public sculpture*. New Haven and London: Yale University Press, cop. 1985. p. 101.

²⁰ ROUGE, Isabelle de Maison - *Ob. cit.*, p. 33.

²¹ ECO, Umberto - *A obra aberta*. Lisboa: Difel, imp. 1989. p. 197-198.

²² Por "paradigma modernista" referimo-nos à arte auto-referencial colocada em espaços públicos sem reflectir as características físicas desse

lugar. KWON, Miwon - *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: London, England: The MIT Press, cop. 2002. p. 11.

²³ CAUSEY, Andrew - *Ob. cit.*, p. 120-122.

²⁴ CRIMP, Douglas - Redefining site specificity. In FOSTER, Hal; HUGHES, Gordon ed. - *Richard Serra*. Cambridge, Mass. [etc.]: The MIT Press, cop. 2000. (OCTOBER files; n.º 1). p. 151.

²⁵ HARRISON, Charles ed. lit.; WOOD, Paul, ed. lit. - *Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas*. Cambridge, Mass.: Blackell Publishing, 1993. p. 1098.

²⁶ LIPPARD, Lucy R. - *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*. New York: New Press, cop. 197. p. 263.

²⁷ O Atelier Van Lieshout (AVL), foi fundado pelo artista holandês Joep van Lieshout em 1995, reunindo uma vasta equipa de colaboradores no campo das artes plásticas, arquitetura e *design*.

²⁸ LIESHOUT, Atelier Van - The public art of AVL.Ville. In MATZNER, Florian, ed. Lit. - *Public art: a reader*. 2.ª ed. Rev. Munich: Hatje Cantz Publishers, 2004. p. 56.