

# **RENOVAÇÃO E IRONIA NO MONUMENTO COMEMORATIVO CONTEMPORÂNEO**

Duarte Encarnação

Universidade da Madeira

dmfe@uma.pt

*Resumo: O monumento comemorativo tem a capacidade de repensar e situar a memória, sendo esta uma operação de transformação dialética entre escultura e cidadão que tem lugar no espaço público. O novo monumento comemorativo encontra na sua própria negação (contramonumento) o paradigma do seu ressurgimento, questionando o agora nas premissas do passado, encontrando-se mais próximo, participativo e crítico. Desta forma, as fundações clássicas e alegóricas do monumento tradicional estão extintas.*

Palavras-chave: **arte pública, monumento, contramonumento, escultura.**

*Abstract: The commemorative monument allows for the rethinking and situating of memory, in a process of dialectic transformation between sculpture and citizen taking place in the public space. The new commemorative monument finds in its own negation (counter monument) the paradigm for its revival, questioning the present through the premises of the past, as well as more involved and critical. Thus, the classical and allegorical foundations of the traditional monument are extinct.*

99

Keywords: **public art, monument, counter monument, sculpture.**

A obra de arte no espaço público representa talvez a intervenção de maior complexidade cultural. Nesta operação, onde se gera opinião e conflito, surgem as interferências entre público e privado que revelam uma grande diluição e complexidade nos nossos dias. Em grande medida, este facto deve-se à utilização das tecnologias de informação que permitem uma intrusão comunicativa sem precedentes. Desta forma, os limites entre o espaço público e o espaço privado contemporâneos esbatem-se. Neste âmbito, torna-se difícil ao artista projetar para o espaço público, lidando com assuntos tão delicados como a forma subjetiva da memória coletiva, que tem vindo a ser uma mediação com as diretrizes ideológicas dominantes ao longo dos tempos.

Onde reside a liberdade de expressão neste campo? Repensar o contributo do monumento comemorativo, como elemento semiótico urbano hoje, faz-nos refletir sobre o próprio estado da cidadania contemporânea; privar com a sua carga simbólica, pedagógica e com as capacidades evocativas, sem comprometer a mensagem de inovação, aliada ao pensamento e ao vocabulário estético, através de uma releitura responsável e atualizada da história. Desta forma, o próprio conceito de “arte pública” difere do de “arte no espaço público”. De forma imediata, pareceria tratar-se do mesmo, mas existem especificidades no operar e conceber para com recetores especiais, os cidadãos. O primeiro conceito, de “arte pública”, envolve uma questão primordial e missionária para com o cidadão – a arte pública trata das questões públicas –, é altruísta, diz respeito ao cidadão comum (não especializado em arte); contribui para o exercício democrático, sendo por isso plenamente participativa e ativa; incomoda, ao levantar as grandes questões, respondendo com uma reunião em torno ao diálogo. A arte pública trata do lugar cultural e do seu contexto social, não trata da exclusão, não trata de ser elitista. Em linhas gerais, a arte pública corresponde à intervenção responsável por parte de outro cidadão: o artista. A arte pública é sobretudo política, no seu estado mais puro. O segundo conceito trata de obras que, estando no espaço público, não cumprem os critérios anteriores. Por vezes, trata-se

**100** de um tipo de escultura pertencente aos interesses corporativos, é acrílica e não relacional com o espaço envolvente e com as pessoas que o integram; o seu discurso é ausente ou distante; manifesta-se sobretudo através da glorificação do artista.

Aqui, será conveniente referir que existe arte pública e arte privada. Para este tipo de obras situadas no espaço público, o artista e teórico iraniano Siah Armajani refere que “A palavra “arte” em Arte Pública não significa grandes obras em grandes espaços públicos. Às tantas significa a ausência de arte!” (Armajani, 1995: 2). A responsabilidade estatal e privada deveria considerar seriamente que a arte projetada para o espaço público não deverá cumprir uma função decorativa nesses mesmos espaços, nem se trata de uma estetização arbitrária dos mesmos; trata-se sim, em primeiro lugar, dos cidadãos.

A arte pública não trata de si própria senão dos outros. Não trata de gostos pessoais, senão das necessidades do outro, não trata sobre a angústia do artista senão da felicidade e bem-estar dos outros, não trata dos mitos do artista, senão do seu sentido cívico, não pretende fazer que as pessoas se sintam pequenas e insignificantes, senão de glorificá-las. Não trata sobre o vazio existencial entre a cultura e o

público, sobretudo procura que a arte seja pública e que o artista seja de novo um cidadão. (Armajani, 1995: 2).

Nos anos 30 do século passado, o historiador Lewis Mumford declarou a “morte do monumento” por um princípio de incompatibilidade que o mesmo apresentava, sem rivalizar com as formas arquitetónicas puristas e modernas. Este constituiria, assim, o resultado de um anacronismo, pois o monumento negaria a essência da civilização urbana moderna, e a sua capacidade de representar ou evocar não estaria conforme as aspirações de renovação e rejuvenescimento da vida, entrando em contradição com o efervescente e febril progresso. Para Mumford, “se é um monumento, então não é moderno, e se é moderno, não pode ser um monumento” (Mumford, 1938: 438-439). De alguma forma distante no tempo, esta espécie de afirmação da vida moderna, credibilizada pela era do automóvel e do edifício higienizados, análogos ao transatlântico e ao avião, derivados de um urbanismo orientado pela “carta de Atenas” (1933), popularizaria a célebre equação da “máquina de viver” (Le Corbusier), que constituiria os sintomas da perda do lugar para o monumento na modernidade. Nesta lógica de inadaptação, Rosalind Krauss observa que “o período moderno produz monumentos incapazes de referir-se a outra coisa que não seja aos próprios, pura base e pedestal, e cujo resultado é a auto-referência” (Monleón, 1999: 138). Esta lógica do monumento assume uma posição autista, situando-se o mesmo afastado da vida quotidiana, ainda que alicerçado nos costumes da tradição e não sendo capaz de cumprir a sua antiga função comemorativa. Este sintoma foi cartografado por Krauss, afirmando que as categorias artísticas poderiam estar em plena metamorfose (Krauss, 1979), exemplificando a sua tese com os opostos de “arquitetura – não-arquitetura”, onde situava o desenvolvimento do minimalismo. Segundo Krauss, esta regra de oposições possibilita a rutura necessária para o início da condição negativa da escultura (comemorativa). Na sua análise, a escultura corresponderia a “não-paisagem” e “não-arquitetura” (Krauss, 1979). De facto, o minimalismo poderá ter sido um elemento formal indispensável para a condição negativa do monumento. Lembremos que, neste período (1960), a escultura ganha novamente presença através da recuperação da escala e do espaço, sob um ponto de vista fenomenológico e, posteriormente, sairá da galeria para o “lugar”, situando-se na praça, apesar da escultura assumir a auto-representação numa atitude reducionista, baseada no regresso às construções primárias. Deste modo, será o vocabulário minimalista a suscitar o primeiro grande debate sobre a escultura pública<sup>1</sup>.

101

---

1 Lembremos o caso mediático da obra *Tilted Arc* de Richard Serra, que levaria ao seu desmantelamento por ordem dos tribunais, 1981-1989.

O monumento comemorativo clássico ou tradicional assentava sobretudo numa capacidade de assinalar o lugar, situar culturalmente a praça no contexto urbano, determinando o futuro concreto de uma paisagem, através da sua implantação em escala monumental, preferencialmente vertical, na reminiscência do obelisco impositivo e ilustrador do seu tempo, da heroicidade dos valores pátrios, das campanhas bélicas, da vitória como grande lição (autoritária e de ordem patriarcal). Por isso, guardaria uma vertente pedagógica muito clara, a de informar os homens, passando o testemunho inequívoco através dos séculos. Este seria o postulado do monumento clássico ou tradicional. Torna-se imperativo recuperar, através da reação, esta ordem quase inalterada e estabelecida. O principal momento e agente precursor dos elementos de rutura do monumento comemorativo seria protagonizado pelo escultor francês Auguste Rodin, que, em finais do século XIX, ousaria relativizar o vocabulário escultórico com um modelado expressivo e inacabado ainda de gosto romântico. A sua real inovação estaria na disposição dos conjuntos em poses e tratamento pouco convencionais, mas sobretudo na revolução que representou fundir escultura e pedestal, oferecendo uma rutura violenta para com os seus contemporâneos, através do célebre “Monumento a Balzac”<sup>2</sup> (1892). Assim estariam lançadas as bases de uma independência do monumento escultórico;

**102** a escultura finalmente desce do seu degrau milenar e entra em contacto com o cidadão. Este simples ato corresponde a uma paradoxal proximidade democrática sem precedentes, constituindo o fruto de uma verdadeira revolução na história da escultura, que pode ser verificada até aos nossos dias. O que antes era distante, sacralizado e impositivo, agora estaria à mercê do toque e do julgamento popular.

Situamos neste âmbito uma equação formal e simbólica em sintonia com os valores passados e anteriores ao século XX. A partir daqui, a afirmação do monumento como obra de vanguarda atravessaria terrenos tortuosos, ainda que contemporâneos à explosão radical dos “ismos”. A revolução da escultura seria sobretudo uma história privada de ateliê, uma aventura de bastidores onde se experimentava a linguagem da abstração. Dificilmente as formas do cubismo ou do futurismo fariam eco no espaço público da cidade, e muito menos numa proposta de monumento comemorativo. Na rua sentia-se a tradição (excetuando a gritante revolução estética do construtivismo russo que teria como expoente máximo o *Monumento à Terceira Internacional* (1919) de Vladimir Tatlin). A renovação do

2 O monumento foi recusado por Jean Aicard, na época presidente da *Société des Gens de Lettres*. A decisão deveu-se ao escândalo provocado pela estátua que apresentava o escritor homenageado em vestes inapropriadas e pose expressiva em divina inspiração criadora. A escultura vanguardista estaria resumida a um único vulto volumétrico em gesso, só chegando a ser fundido em bronze em 1939. O monumento foi novamente encomendado ao escultor Alexandre Falguière (1831-1900), de acordo com o gosto dominante e conservador.

monumento comemorativo só seria possível graças à determinante implosão das suas condições no novo tempo. Deixar a carga impositiva da sua natureza monumental e cair em frente ao cidadão só seria possível depois da reflexão solitária de alguns artistas. No período imediato ao pós-guerra, poucos foram os que ousaram assumir uma pretendida renovação na estética e no significado do monumento comemorativo (Tatlin, Brancusi, Giacometti, Reg Butler, Henry Moore e Max Bill; no caso português, contamos com Jorge Vieira, entre outros). A charneira principal estaria traçada nestes primeiros anos e, até aqui, o monumento comemorativo estaria submisso aos totalitarismos europeus que reintroduziriam em linhas gerais os valores de um classicismo arcaizante e estilizado. O fascismo italiano, o nazismo, o franquismo, o comunismo, o estado novo, ordenariam uma pauta estética figurativa e alegórica, regrada no culto da personalidade e do monumento austero, entronizando o heroísmo das campanhas bélicas e coloniais através dos escultores oficiais (Arno Breker, Juan de Ávalos, Vera Mukhina, Francisco Franco de Sousa, entre muitos outros)<sup>3</sup>.

O recurso à ironia, como estratégia de comunicação no monumento comemorativo, assenta numa lógica pós-moderna de pensamento crítico. Só seria possível esta inaudita proeza num panorama de maturidade e equilíbrio social, mas sobretudo de independência cultural, libertadora das massas e enfatizada pela cultura *pop*. O livre acesso ao conhecimento e aos bens de consumo credibilizaria o repúdio latente dos valores patriarcais que caracterizavam as ditaduras europeias. Este seria um cenário propício para o aparecimento de novos e aliciantes projetos, agora desenraizados do peso da tradição. Um dos melhores exemplos de renovação do fenómeno do monumento comemorativo será trilhado pelo artista Claes Oldenburg (1929). Numa viagem realizada a Londres em 1966, Oldenburg aponta, ainda que de forma incipiente, a sua posição ácida, a partir de uma postura crítica, sobre a existência do monumento. Exemplos deste inconformismo são algumas colagens que faria em pitorescos postais turísticos da cidade visitada e os seus míticos *clichés* de encontro, como a *Trafalgar Square* ou *Picadilly Circus*. Estes seriam os “lugares” de apropriação sobre um processo de montagem com forte recurso irónico aos seus monumentos. No primeiro lugar, a

103

---

3 É de destacar que o fascismo italiano esteve, desde um primeiro momento, ligado às vanguardas através do futurismo. Os próprios futuristas viam na guerra a possibilidade de “higienização do mundo”. Ao longo dos anos, a estética outrora aliada à simultaneidade, velocidade e ao movimento vertiginoso tornar-se-á uma versão austera e modernizante que acompanharia elementos de decoração arquitetónica e propostas escultóricas monumentais. De igual forma, o construtivismo russo de abstracionismo elementar e funcional rapidamente seria apagado e substituído por referências de figuração socialista e patriótica, sendo comum a opção por um gigantismo musculado e viril.

reconhecida praça teria como proposta alternativa a substituição da coluna do Almirante Nelson, onde seria proposto um monumental espelho retrovisor para significar o ritmo presente da praça, rodeada na época por trânsito automóvel, prestando assim um contributo simbólico e contemporâneo aos seus utilizadores. Em *Picadilly Circus*, o artista sugere a substituição da emblemática estátua de Eros por uma broca gigantesca, aludindo metaforicamente ao desejo sexual (*Drill bilt in place of the statue of Eros*), explicitado de forma seca, com recurso aos objetos aumentados, que torna a sua obra hoje facilmente reconhecível nos espaços públicos das cidades contemporâneas.

104 O recurso à ironia como arma de arremesso contra as raízes do monumento comemorativo tradicional seria concentrado numa primeira obra escultórica, a preparação alegórica estudada por Oldenburg na década de 60, e estaria na base de toda a sua obra de caráter objetual, que apresentaria como projeto de renovação da escultura pública<sup>4</sup>. Quando o artista realiza a obra *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks* (1969-74), escultura detentora de inovação e atrevimento, iniciadora de muitas das obras de sentido crítico na produção das seguintes décadas. A versão original desta obra foi construída em madeira, com base paralelepípedica, e dispõe de lagartas semelhantes às dos tanques de guerra. No seu centro ascende um cilindro (batom) que finaliza no topo com um apêndice insuflável. Neste sentido, estava lançada a polémica através da lúdica e ácida ironia de estonteante lucidez, destoando da tradição secular. Esta nova escultura seria móvel, um monumento nómada que transmitia a heroicidade através da reminiscência com outras batalhas. A escultura nasce de um protesto contra a guerra em contexto académico (Escola de Arquitetura de Yale), pretendendo ser um momento revolucionário (político e estético), adotado pelos estudantes no campus. A sua presença agressiva, mas de forte componente lúdica, despertou a consciência reivindicativa e cívica. Segundo o artista, o monumento consistiria numa plataforma para a discussão pública, uma espécie de carro alegórico projetado como espaço de opinião. Com este exercício de reivindicação, Oldenburg estaria a implodir os alicerces do monumento clássico, ainda que utilizando certas adaptações da linguagem, mantendo a verticalidade monumental na adoção de uma temática comemorativa largamente utilizada em monumentos de campanhas

---

4 No caso português, essa mesma ironia pode ser verificada no célebre Dom Sebastião (1973) do escultor João Cutileiro, em Lagos. A escultura marca um momento de viragem, antecedendo o 25 de Abril. Desta forma, a escultura surge como um elemento renovador e contrastante entre o passado de uma estética forjada pela tradição e costumes do Estado Novo, pautada por elementos iniciados no modernismo dos anos 20, com o seguimento do zarquismo, modelo estilístico predileto da escultura monumental do regime introduzido pelo escultor Francisco Franco de Sousa.

bélicas<sup>5</sup>. Esta posição reforça o estado de insatisfação sobre as fórmulas do passado e, mais do que representar uma questão formal e estética, tratar-se-á de questionar um gradual desequilíbrio cultural em relação aos valores de discussão pública, em oposição aos valores de uma estética que não comenta o presente e que por consequência deixa de ser uma representação ilustrada do passado e assenta numa opinião pública global e local (glocal). Assistimos hoje a um diálogo mais autêntico sobre as grandes questões da política, da xenofobia, dos conflitos raciais, da sexualidade, identidade e género, e ainda sobre a criação de uma consciência social de efervescente pensamento crítico.

Os antigos valores patrióticos, religiosos ou cívicos que se exibiam através dos monumentos públicos para educar a consciência dos cidadãos ficaram definitivamente obsoletos. Assistimos agora a um descrédito dos valores que tradicionalmente originavam os monumentos ao mesmo tempo que assistimos a uma falta de experiência no tratamento do espaço urbano. (Maderuelo, 1994: 38-39).

Desta forma, como podemos explicar que estranhamente ainda continuem a “pousar” novas propostas de estatuária bucólica e naturalista de delírio romântico, longe dos significados da atualidade, do “tempo real”, das mudanças do mundo? Continuam mudas e anacrónicas, distantes e impositivas as figuras herdeiras da estética ilustrada dos valores tradicionais da compaixão, do heroico, do culto e da alegoria em urbes dinâmicas e complexas de um *deus ex machina*: “Esta crise do domínio público se reflete em todas as partes, a escultura pública não é mais que um exemplo, onde as opções parecem desde já muito lamentáveis” (Foster, 1983:14). O surgimento do contramonumento, como estratégia de repensar as lições do passado, veio colmatar a necessidade de olhar novamente para a cidade como uma herança estética, não como um repositório a céu aberto, e permitiu aglutinar o lugar da sua condição negativa com quem a habita. Neste aspeto, o *flâneur* moderno e egoísta que experimentaria a cidade moderna será hoje o cidadão ativo e agitador das consciências.

O recurso à ironia terá sido uma das soluções adotadas para melhor elucidar sobre a necessidade de transformação do monumento comemorativo. De facto, tem sido este o fio condutor, na forma como os “artistas públicos” contemporâneos

5 A segunda versão e definitiva data de 1974, mas desta vez é realizada em materiais duráveis como o aço e a fibra de vidro. Pode ser visitada no Morse College (Universidade de Yale) in <http://www.yale.edu/publicart/lipstick.html> (consultado em 3 de abril de 2012).

pensam o lugar, esse lugar antropológico considerado por Augé como o lugar do vivencial e da memória, o lugar da cultura. O ressurgimento de um novo género de monumentos comemorativos será assim pautado pelo conceito de contra-monumento ou antimonumento. A prática deste género surge na Europa e nos EUA na década de 80 do século passado e enfatiza sobretudo a preocupação de projetar monumentos atualizados para uma memória coletiva dos espaços públicos. Como o próprio nome indica, trata-se de uma edificação que recusa o monumento tradicional através de uma renovação estética e formal, mas que sobretudo recai na atitude de transformação do mesmo lugar através de subtis inovações. No contramonumento, explora-se a condição negativa (autonegação), pois em certos casos questiona-se a perversão da história sobre os factos consumados. Para melhor entendermos esta estratégia de intervenção pública, analisamos alguns destes monumentos contemporâneos que repensam criticamente o fenómeno do holocausto perpetrado pelo nacional-socialismo alemão.

106 No primeiro exemplo, o artista Horst Hoheisel reproduziu, para a 13ª Documenta de Kassel (*Aschrott-Brunnen Monument*), a obra *Negative - Form*<sup>6</sup> (1987), evocando a forma em negativo de uma fonte de configuração piramidal e gosto neogótico (1908), destruída pelo nazismo, por ter sido oferecida à cidade por Sigmund Aschrott (1826-1915), um negociante de origem judaica. Hoheisel será literal na sua evocação, invertendo a sua homónima. O novo espelho de água, silhuetado no solo, cria a reminiscência da base da fonte extinta. Assim, a água é conduzida para o interior subterrâneo que atinge em negativo a altura do antigo monólito, e o diálogo com o seu interior enfatiza o sentido de perda e destruição do monumento agora inexistente. A atual proposta comemorativa pode ser apreciada desde o desenho inscrito da sua base. Hoheisel recupera a memória, mas o faz desde as profundezas da consciência social, e não desde a forma superficial permitida por uma reconstrução anacrónica ou pela proposta de um novo monumento, reforçando assim o sentido da destruição e provocando a consciência. Numa alusão semelhante, o também artista alemão Raimund Kummer, e no mesmo contexto temporal, propõe, para a 2ª edição do Projeto Escultórico de Münster<sup>7</sup>, a obra *Ehrenmal am die Krieg un Siege* (1987), onde irá postular o princípio da inversão de um monumento já existente (*Einweihung des Kriegerdenkmals*, 1909), enterrando-o e deixando a sua base como solo ao público<sup>8</sup>. A sintonia deste

6 <http://d13.documenta.de/#participants/participants/horst-hoheisel/> (consultado em 1 de abril de 2012).

7 <http://www.skulptur-projekte.de/aktuell/?lang=en> (consultado em 3 de abril de 2012).

8 <http://www.lwl.org/skulptur-projekte-download/muenster/87/kummer/index.htm> (consultado em 5 de abril de 2012).



tipo de intervenções reitera um tempo de repensar a história através do contramonumento.

O terceiro exemplo que analisamos trata do contramonumento de Harburg, realizado por Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz em 1989, onde, mais uma vez, a desapareição da escultura será a estratégia para render um tributo às vítimas do holocausto. Trata-se essencialmente de um monumento contemporâneo contra o fascismo. Os artistas consideraram a participação da cidadania como ponto central num monólito que, sublinhado na sua verticalidade, pretende mais uma vez a evocação da tradição monumental no espaço público. A proposta dos Gerz consiste na desapareição de um monólito paralelepípedo de doze metros de altura, que se consome desde a sua base, através de um dispositivo mecânico, à medida que o público assume uma participação efetiva, mediante a livre inscrição nas faces do bloco metálico (revestido em chumbo). O monumento apela ao cidadão para o confronto com o passado de maneira que, à medida que este se completa com inscrições, vai desaparecendo pela base, afundando-se no chão até completar a sua total extinção, de forma quase impercetível, entre 1989 e 1993. O participante é consciente do significado da sua inscrição a favor do desaparecimento do fascismo, através de uma placa explicativa em vários idiomas, e o bloco, agora submerso, cumpre uma função documental sem precedentes. O tempo limitado de quatro anos para a intervenção da cidadania corresponde a um tempo de reflexão e decisão sobre as atrocidades ocorridas nesse período negro da história. A condição passiva do espetador dos antigos monumentos muda radicalmente com a obra dos Gerz. Neste contexto, o espetador é participante e ativo, passa a ser o sujeito da obra.<sup>9</sup> Para o crítico de arte Michael North, o público fez-se escultura, pois pensar o monumento comemorativo contemporâneo significa assumir a memória de um tempo invocado, e estabelecer que tempo e memória são independentes.<sup>10</sup>

Ainda em finais desta prolífica tendência crítica, na década de 80, é conveniente apontar uma importante exposição de intervenções no espaço público da cidade austríaca de Graz, com o título de *Bezugspunkte*<sup>11</sup> (1988): *Pontos de referência*. As intervenções atendiam a uma galopante relação social entre arte e esfera pública. As obras consistiam numa preocupação e advertência do papel cultural da arte como reflexão sobre o nazismo; a arte teria obrigatoriamente de assumir uma responsabilidade social. Comissariada por Werner Fenz, o conjunto de intervenções

9 <http://memoryandjustice.org/site/monument-against-fascism/#> (consultado em 5 de abril de 2012).

10 Para uma mais aprofundada análise, deverá considerar-se: Young, James E, "The Counter-Monument: Memory against Itself" in *Germany Today, Critical Inquiry*, Vol. 18, nº 2 (Winter, 1992), pp. 267-296. <http://www.jstor.org/d/iscover/10.2307/1343784?uid=3738880&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47698846060627> (consultado em 5 de abril de 2012).

11 <http://offsite.kulturserver-graz.at/projekte/?p=21> (consultado em 1 de abril de 2012).

públicas tinha como tema a inocência e a culpa na arte, pedindo explicitamente aos artistas convidados uma reflexão sobre o motivo real da exposição, o 50º aniversário da anexação da Áustria à Alemanha, através das políticas do terceiro Reich, e sobre o lugar (Graz) como ponto geográfico de conexão com a propaganda nazi.

Inicia-se o tempo de dessacralização do monumento comemorativo, através da autonegação (contramonumento), estabelecendo-se um corte radical com o paradigma conservador das relações do público com a semiótica do espaço urbano e determinando que as funções alegóricas do monumento se reformulem, numa atitude de simbolismo pragmático e amplamente participativo. Isto pressupõe determinar se os comportamentos relacionados com a perda do pedestal e a sua iminente dessacralização correspondem à perda da “aura”, proposta por Walter Benjamin, na sua tese *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Ainda que esta investigação se inscreva no âmbito da seriação do objeto artístico, retém na essência uma relação de culto. A perda do pedestal, iniciada em finais do século XIX, confirma este paralelismo benjaminiano, esta perda gradual e significativa que assinala o longo caminho da escultura moderna em termos plásticos. No presente, a autonegação do monumento comemorativo gera a autonomia, permitindo questionar, sem sentenciar, verdades absolutas de um passado

**108** remoto.

Em síntese, e partindo de uma lógica democratizante e pós-aurática, “(...) podemos ver que o monumento não só se constitui apenas num equilíbrio tenso entre natureza e cultura, mas que também representa o ponto de equilíbrio na ordem dos usos públicos da forma” (Brea, 1996: 111). O monumento comemorativo trata da memória como elemento cultural e aglutinante social que perpetua uma memória imutável. A partir da condição pós-moderna, reavaliemos a mesma essência da comemoração no sentido crítico. O contramonumento assume a memória em autonegação; a sua intenção não é a de consolar, mas de propor uma consciência crítica na sociedade.

O contra monumento refuta a premissa de permanência e de verdade através do tempo, celebrando a sua impermanência através do tempo, ao mesmo tempo que faz alusão à natureza contingente de todo o significado e memória. Mas paradoxalmente, resistindo à sua mesma razão de ser, o contra monumento revitaliza a própria ideia de monumento, ainda que seja desde a sua condição negativa. (Monleón, 1999: 139).

Nesta difícil tarefa, o artista que projeta para o espaço público, quando trata de

elementos da comemoração, não pode ignorar as qualidades formais de inovação e o compaginar da sua evocação a partir de uma validação crítica. Neste aspeto, Javier Maderuelo propõe “quatro posturas sobre a recuperação do monumento na ocupação do espaço público” (1994: 53-54), tópicos que incidem na renovação da condição contemporânea do monumento comemorativo e que, paradoxalmente, deverão servir-se da essência herdada dos antigos monumentos:

**1** - Recuperar a escala “monumental”, mas mantendo a obra no plano da abstração não referencial, quer dizer, sem dotá-la de um significado explícito ou determinado. Os artistas que poderíamos enquadrar nesta postura pretendem a recuperação do “ofício monumental” do escultor, realizando obras que procurem uma escala adequada ao espaço público e uma presença física que se imponha ao espetador.

**2** - Realizar uma crítica ácida ao monumento tradicional, recuperando a escala “monumental”, como no grupo anterior, mas tentando encontrar novos conteúdos críticos para o monumento.

**3** - Recuperar a função comemorativa, mas propondo uma revisão formal do monumento. Quer dizer, conseguir, com formas atuais e inovadoras, refletir a ideia de comemoração, sem cair na ostentação emblemática nem na arrogância. Esta é a tentativa mais difícil porque, ao pretender manter a ideia de comemoração, podemos cair na épica obsoleta dos antigos monumentos.

**4** - Renúncia à forma e significação do monumento tradicional e procura de um novo género artístico urbano, com a incorporação de ideias alheias ao conceito de monumento, como podem ser a utilidade ou funcionalidade, que surgem como requisitos próprios do novo espaço urbano. Alguns dos artistas deste grupo já não pretendem ser unicamente escultores, arquitetos ou urbanistas, senão que denominam o seu trabalho com o termo mais geral de ARTE PÚBLICA. (Maderuelo, 1994: 53-54).

Perante esta linha de problematização sobre o monumento comemorativo, inscrito nos meandros da Arte Pública de vertente crítica, verificamos que o que se tem alterado substancialmente é a capacidade do artista enfrentar criticamente os assuntos da memória coletiva, o que permitiu a valorização do exercício da cidadania, espelhando direta ou indiretamente a reafirmação do direito a pensar a memória e a reivindicação, dignas de assunto de discussão em praça pública.

Para finalizar esta breve incursão sobre o monumento comemorativo contemporâneo, gostaria de exemplificar com uma performance coletiva, intervenção que teve lugar no 4º plinto de *Trafalgar Square* em Londres, inserida nas propostas anuais (*4th Plinth*)<sup>12</sup>, no caso concreto do projeto *One & Other* (2009) do escultor britânico Anthony Gormley. Durante quatro meses e mediante um processo de seleção (2400 pessoas) seria dada oportunidade ao público de exercer a função comemorativa de forma livre. O artista pretendia com este convite público conhecer melhor o Reino Unido através da participação individual, durante uma hora no plinto vazio, pedindo apenas que as mesmas “fossem monumento”. Esta performance pública guarda um parentesco com o popular *speaker’s corner* de Hyde Park, uma tradição de confraternizar publicamente as ideias em liberdade de expressão. *One & Other* contou com situações anedóticas, mediáticas, políticas e até com proezas de teor artístico discutível, mas constituiu, sobretudo, uma oportunidade de valor democrático sem recorrer à habitual produção escultórica para o programa normalizado de *4th Plinth*. Desta forma, e por pura ironia, o público fez-se monumento.

110



Anthony Gormley, *One & Other*, 4th plinth, *Trafalgar Square*, Londres, 2009

(foto do autor do artigo)

12 Programa anual iniciado pela Royal Society, em 1998, sendo aproveitado o pedestal, projetado por Sir Charles Barry e construído em 1841, para receber uma estátua equestre que não seria realizada, ficando inutilizado o referido plinto até 1999. Desta forma, foi elaborado o programa anual de arte pública *Forth Plinth*, sendo utilizado para concurso anual. Entre os artistas selecionados, constam projetos de Mark Wallinger, Rachel Whiteread, Marc Quin, Thomas Schütte, Anthony Gormley, Yinka Shonibare e Elmgreen & Dragset. Para mais informação, poderá consultar-se o link <http://www.london.gov.uk/fourthplinth/> (consultado em 2 de abril de 2012).

## **Bibliografía**

Armajani, Siah, 1995, *Manifiesto. La escultura pública en el contexto de la democracia americana*, Barcelona, Espacios de Lectura, MACBA.

Augé, Marc, 2005, *Los no lugares, Espacios del anonimato, Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.

Brea, J. L, 1996, "Ornamento y Utopía: Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90", *Arte*, nº 4, vol. 1, pp. 95-112.

Causey, Andrew, 1998, *Sculpture Since 1945*, Oxford, Oxford University Press.

Foster, Hall, 1983, "Sculpture after the fall", Philadelphia Institute of Contemporary Art.

Hein, Hilde, 1996, "What is Public Art?: Time, Place, and Meaning", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, nº 1, pp.1-7.

Krauss, Rosalind, 1979, "Sculpture in the Expanded Field", in *October*, volume 8, pp. 30-44.

Maderuelo, Javier, 1994, *La Pérdida del Pedestal*, Madrid, Cuadernos de Círculo.

Monleón, Mau, 1999, *La experiencia de los límites, Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Valencia, Colección Formas Plásticas, Institució Alfons em Magnànim.

Mumford, Lewis, 1938, *The Culture of Cities*, New York.

Young, James, 1992, "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today", *Critical Inquiry*, volume 18, Chicago, pp. 267-296.