

# A produção social da arte pública: participação ampliada e site specificity

*The social production of public art:  
broadened participation and site specificity*

Daniel Ferreira de Toledo\*

## Resumo

O artigo problematiza as negociações e os processos sociais envolvidos na produção de obras de arte pública orientadas pelo conceito de *site specificity*. Esses fenômenos são analisados a partir da sua relação com condições essencialmente contemporâneas, como a implementação de políticas de participação ampliada e a disseminação de redes midiáticas e de turismo. Ao longo do artigo, as obras de arte pública, ao lado dos seus processos de produção e suas trajetórias, são tratadas como arenas de conflito entre os interesses de gestores públicos, artistas e integrantes da sociedade civil, no que se refere à produção dos espaços que compõem as grandes cidades contemporâneas.

**Palavras-chave:** Arte pública. Participação ampliada. Site specificity.

Desde o surgimento do urbanismo na segunda metade do século XIX, e mesmo em épocas anteriores, a arte esteve presente como importante elemento de mobiliário urbano. Essas manifestações artísticas são hoje conhecidas como arte pública e, quando comparadas a obras de arte convencionais, expostas em ambientes específicos como igrejas e museus, despertam formas de compreensão que revelam características particulares.

Em museus e galerias, a importância da arte é assegurada – as pessoas estão lá especificamente para vê-la. Esses museus e galerias [...] mobilizam uma emoção estética cuja particularidade é definida, em parte, por sua separação da vida cotidiana. Nos espaços públicos não há nada que mobilize esse sentimento. A arte deve relacionar-se ao observador de um modo diferente do que acontece na galeria [...] Quando a arte encontra a vida cotidiana, como acontece na arte pública, as justificativas românticas válidas para o mundo da arte são insuficientes diante das demandas de

compreensão do público. (FLEMING, 2005, p. 65, tradução nossa).<sup>1</sup>

Até o início do Modernismo, predominava a produção de obras de arte pública com caráter ordenador e monumental, cujo conteúdo traduzia com clareza os interesses dominantes. “Houve uma época em que os monumentos eram, ao lado das escolas e dos museus, um cenário legitimador do culto tradicional” (CANCLINI, 1998, p. 291). Os monumentos históricos e políticos, nesse contexto geralmente patrocinados pelo Estado, ilustram a imposição de valores e, em certa medida, a dominação de homens sobre homens, de uma classe sobre outra.

Apesar de comumente tratados como objetos principalmente ornamentais, essas obras estavam, no entanto, muito longe da inutilidade. Contrariando a percepção da obra de arte como um objeto sem função prática, os monumentos históricos serviam aos Estados como importantes instrumentos de propaganda ideológica e política. Ainda que atendessem a necessidades simbólicas

\* Graduado em Comunicação Social pela PUC-MG, pós-graduado em Imagens e Culturas Midiáticas pela UFMG e mestrando em Sociologia pela UFMG. – Rua Nascimento Gurgel, 21/704 Gutierrez BH MG - Telefone: (31) 8834-1077 – dotoledo@gmail.com

cas, essas obras podem ainda ser enquadradas sob a noção marxista de mercadoria: “A mercadoria é, antes de tudo, um objecto exterior, uma coisa que, pelas suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie. Que essas necessidades tenham a sua origem no estômago ou na fantasia, a sua natureza em nada altera a questão” (MARX, 1983).

Durante séculos a arte e a arquitetura foram orientadas principalmente segundo o sentido e a perspectiva que interessavam a grandes instituições, e assim como havia arte a serviço da política, havia a serviço da religião. Diante dessa relação, Weber (2006) destaca a semelhança entre emoções artísticas e religiosas e a via de mão dupla que se estabelece entre os campos, motivada pela vocação artística de atrair e manter a atenção do público.

Na realidade empírica da história, esse parentesco psicológico levou continuamente, é um facto, àquelas alianças, importantes para o desenvolvimento da arte, que a grande maioria das religiões estabeleceu de uma maneira ou de outra; e tanto mais sistematicamente quanto mais elas pretendessem ser religiões universalistas de massas, dependendo, por conseguinte, do efeito sobre as massas humanas e da propaganda emocional. (WEBER, 2006, p. 339).

Mas se esse tipo de produção artística parece confinado ao passado, é importante ressaltar que a estética monumental e suas obras sobrevivem ao tempo, preservando heróis políticos e figuras religiosas, destacando datas históricas e materializando símbolos de poder. Muitas obras de arte pública produzidas há décadas ou séculos atrás continuam instaladas nas cidades, abertas à dinâmica urbana. Além disso, inúmeras outras, orientadas por interesses dominantes, continuam sendo encomendadas – pelo Estado, pela Igreja e por grandes instituições econômicas.

A sociologia da arte deve desembocar numa teoria do poder simbólico. O próprio marxismo interpreta comportamentos e produções simbólicas segundo a maneira como os homens participam da

luta de classes. Contribuições teóricas e metodológicas de Gramsci e Bourdieu podem ajudar-nos a estudar a arte como instrumento para constituir a hegemonia das classes dominantes e desenvolver a impugnação das classes subalternas, legitimar a opressão e desmobilizar os oprimidos, conhecer e comunicar, mas também mascarar e dividir. (CANCLINI, 1969, p. 116).

Desde o final do século XIX, no entanto, os monumentos tradicionais passaram a conviver com novas formas de arte pública. O Modernismo trouxe ao espaço das cidades obras de arte de carácter abstrato, baseadas na harmonia de formas geométricas, por exemplo. Essa autonomização da arte costuma ser vista como um reflexo da complexificação do processo produtivo que, por sua vez, separou os aspectos da atividade humana – cultural, político, econômico etc. – e libertou-os, progressivamente, do controle religioso, num movimento que tem início nos séculos XVI e XVII. Sobre esse processo histórico e social, Canclini (1969) elabora uma breve revisão.

Até fins da Idade Média, os artistas recebiam do poder eclesiástico a encomenda de seus trabalhos, junto com os códigos simbólicos e figurativos que deviam repetir sem pretensões de originalidade. Durante a época clássica, os gostos dos artistas, que ainda não se consideravam criadores, estavam subordinados às diretrizes das cortes. Com o crescimento do capitalismo e a liberação cultural burguesa, a tutela religiosa enfraquece, a vida cortesã se dissolve, a aristocracia se mistura com a intelectualidade laica e surge um público especial para as atividades artísticas. O público burguês torna possível um mercado específico para os objetos culturais, em que as obras são escolhidas e valorizadas com critérios propriamente estéticos. (CANCLINI, 1969, p. 60).

A arte pública que toma corpo no final do século XIX e na primeira metade do século XX caracteriza-se por esculturas cujo sentido político é, aparentemente, ofuscado por traços estéticos e estilísticos. Assim como a pintura, a escultura mo-

terna torna-se um campo de investigação específico, estruturado a partir de uma lógica interna de produção de sensações. O Modernismo introduz o “monumento como abstração, [...] funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial.” (KRAUSS, 1984, p. 89).

As cidades brasileiras, por exemplo, recebem amplo investimento estatal para a aplicação do Modernismo em espaços públicos, tendo como principais referências o Edifício Gustavo Capanema (Rio de Janeiro), a Pampulha (Belo Horizonte) e a cidade de Brasília. Trata-se de projetos que integram arquitetura, paisagismo, escultura e pintura, buscando associar à imagem brasileira valores como “modernidade” e “progresso” e preservando, de certo modo, o seu valor de troca para as instituições patrocinadoras – valor que então se processa dentro do campo de valores da arte.

Os anos 80, contudo, trazem uma série de transformações que reconfiguram a agenda e o modo de funcionamento das políticas públicas urbanas. Segundo Pereira (2002), seria relevante considerar processos relacionados à globalização, fragmentação e poder local, assim como a reestruturação do capitalismo e as novas regras que passam a reger as relações econômicas. “Nos âmbitos político e geopolítico, configura-se um novo quadro identificado pelos teóricos da pós-modernidade como a ‘revanche’ do indivíduo, no que diz respeito aos seus particularismos e a suas identidades.” (PEREIRA, 2002, p. 60). Também sobre as novas práticas que passam a conduzir o planejamento das cidades, Dowbor (1996, p. 62-63) observa que “... o governo central vê o seu papel profundamente alterado pela própria aceleração das transformações econômicas e sociais. [...] Problemas mais específicos terão de ser transferidos para espaços de decisão mais próximos do cidadão.”

Começa a estabelecer-se, desse modo, uma nova relação entre indivíduo e Estado. A sociedade civil ganha expressividade ao ocupar, por meio de representantes, os “novos espaços ampliados de participação”. Compõe-se, nesse contexto, a noção de participação ampliada: “Isto vem a alterar a estrutura antes consolidada de participação política e aproximar o indivíduo dos seus valores, da sua cultura e das suas identidades.” (PEREIRA,

2002, p. 60). Seja por meio de estruturas híbridas como fóruns, conselhos e orçamentos participativos ou sob a forma de negociações e parcerias pontuais, é solicitada dos indivíduos uma postura cada vez mais autônoma, livre e responsável.

...assistimos a um processo onde as cidades aboliram a visão de administrações limitadas à cosmética urbana, e buscam parcerias e novas reengenharias sociais para recuperar o seu espaço econômico, a cidadania local. [...] De certa forma, a cidade está recuperando gradualmente um espaço de decisão direta sobre a polis, recuperando a dimensão mais expressiva da política e da democracia. (DOWBOR, 1996, p. 69).

E se a partir dos anos 80 a produção do espaço urbano passa, cada vez mais, a relacionar-se com significados culturais e identidades subjetivas reveladas por meio de debates públicos, não por acaso um fenômeno análogo e praticamente simultâneo acontece no campo da arte pública. O mesmo indivíduo que reivindica uma participação política mais expressiva pode rejeitar uma obra de arte pública que não se articule com a realidade em que se insere. “O debate destacava uma questão fundamental: a tensão entre os direitos de artistas individuais sobre a criação de obras sem orientações e imposições e os direitos do público sobre a instalação de obras de arte efetivas e significativas, que refletissem as necessidades do público”. (FLEMING, 2005, p. 64, tradução nossa).<sup>2</sup>

Desde os anos 60 a arte contemporânea vinha sendo empurrada para o rompimento dos muros dos museus e galerias, para a instauração plena nos espaços públicos das cidades, superando as condições de isolamento do cubo branco ideal que deixava o mundo do lado de fora. Nesse sentido, vale destacar algumas das orientações elaboradas pelo artista brasileiro Hélio Oiticica e divulgadas na exposição “Nova Objetividade Brasileira”, realizada em 1967:

2. Tendência ao objeto e negação das categorias tradicionais das artes plásticas (pintura, escultura, desenho etc.); 3. Criação de uma obra aberta à participação do espectador; 4. Tomada de posição

frente aos problemas políticos, sociais e étnicos que emergiam da realidade brasileira e internacional; 5. Tendência à arte pública, interagindo com as manifestações nas ruas das cidades. (RIBEIRO, 1998, p. 171).

Avançando sobre o ecletismo de monumentos a heróis políticos, figuras religiosas, datas históricas e símbolos de poder, algumas obras de arte introduzem novas mensagens e, mais uma vez, novas linguagens ao cotidiano das cidades.

Como uma espécie de reação ao Modernismo, sua excessiva autonomia formal e seu descolamento da realidade social, surge na década de 1970, dentro do que se conhece como arte contemporânea, a *site specific art*, uma prática artística dedicada à criação de obras de arte a partir de um diálogo com o espaço e o contexto de criação.

O termo “sítio específico” faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados – muitas vezes fruto de convites – para um certo local, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, [...] sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço, incorporando-o à obra e/ou transformando-o, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou as áreas urbanas. (SITE..., 2006).

As obras de *site specific art* instaladas em ambientes públicos urbanos, no entanto, guardam marcantes particularidades: são desenvolvidas segundo características topográficas e traços culturais locais, envolvem um conhecimento anterior sobre o espaço que receberá a intervenção – temporária ou permanentemente – e devem considerar os diferentes interesses que atuam sobre o mesmo espaço. Em outras palavras, as esculturas – ou objetos – passam a considerar o local, o ambiente, as pessoas que ocupam os espaços naturais e construídos, dialogando com a arquitetura e a natureza, em seus respectivos contextos. As obras constroem-se a partir dessa relação, integram-se ao entorno e não podem ser transportadas para outro lugar.

Quando o lugar é o fundamento do projeto, a arquitetura torna-se transformação do que está dado. Só assim, [...] enquanto modificação silenciosa de um presente específico, a arquitetura poderá ultrapassá-lo, reatando enfim com sua tarefa de representar o que de alguma maneira não se encontra no presente. (ARANTES, 1993, p. 72).

Com poucas décadas de existência, o conceito de *site specific art* ganha relevância à medida que as obras baseadas em seus pressupostos configuram-se como prática artística formal, servindo como orientação para políticas públicas, planos diretores, programas culturais e iniciativas da sociedade civil. Ao envolver o artista e a obra de arte em uma complexa rede de grupos interessados, a *site specific art* exige a elaboração de arranjos sociais múltiplos, capazes de organizar as negociações entre os interesses do artista, da instituição patrocinadora (Estado, empresa etc.) e da comunidade que receberá a obra – tudo isso dentro de um contexto perpassado por redes midiáticas e de turismo. As novas formas de arte estão fundamentalmente relacionadas a modificações nas relações entre artistas, obras, intermediários e público, e de todos eles com a estrutura social. Segundo Canclini (1969, p. 32), “criar uma nova arte requer, tanto quanto um conjunto de imagens nunca vistas, outra maneira de produzi-las, comunicá-las e compreendê-las: gerar um novo modo de relação entre os homens”.

Enquanto alguns países (como os Estados Unidos) e cidades (como Düsseldorf, na Alemanha) já possuem programas permanentes de produção e instalação de obras de arte pública nos espaços urbanos de convivência, as cidades brasileiras e o país, de um modo geral, começam, agora, a voltar-se para essa questão. Brissac (2002, p. 12) apontava, há apenas seis anos, para a inexistência de um programa oficial na cidade de São Paulo: “A realização de intervenções sem um contexto institucional preestabelecido, que determine o seu formato, organização e recursos, implica buscar novas formas de iniciativa.” Por outro lado, orientações generalistas sobre a instalação de obras estão incluídas nos planos diretores das cidades de São Luis<sup>3</sup> e Fortaleza: “Lei

Nº 7.503, de 07 de janeiro de 1994, que obriga a colocação de obras de arte de artistas plásticos cearenses nas praças e edificações públicas com mais de 2000m<sup>2</sup> (VASCONCELOS, 2003, p. 11) – sem, contudo, determinar os arranjos de produção dessas obras. Já em Florianópolis, o desejo de inclusão da arte pública no Plano Diretor Participativo da cidade tem motivado contínuas articulações entre Estado e sociedade civil, com destaque para a realização do conjunto de seminários Arte Pública e Plano Diretor Participativo, cuja terceira edição foi realizada em 2008 (GRAD, 2007).

Para compor o quadro complexo em que se situa a produção contemporânea de *site specific art*, vale ampliar o campo de análise para o contexto mundial. Sob o critério da diversidade, são brevemente analisadas, a seguir, três obras que representam articulações singulares entre os interesses de órgãos públicos, artistas e integrantes da sociedade civil. São elas: *Tilted Arc* (Estados Unidos), *Floralis Genérica* (Argentina) e *She Changes* (Portugal).

A trajetória do *Tilted Arc*, instalado em Nova York no início da década de 1980 e removido alguns anos depois, é uma das experiências mais discutidas no campo da arte pública. Trata-se de um evento icônico, em que se representa com clareza o desacordo entre o valor da obra para o Estado patrocinador, o artista e os frequentadores do espaço.

Em 1981, o programa Art in Architecture<sup>4</sup>, gerenciado pela Administração dos Serviços Gerais (GSA) do governo federal norte-americano, encomendou ao renomado artista plástico – e também norte-americano – Richard Serra uma escultura que seria instalada na Federal Plaza, em Nova York. Sem ter recebido qualquer orientação do programa, Serra pôde expressar livremente o seu ponto de vista artístico sobre o local.

Serra pretendia que a parede divisória tivesse implicações profundas e incômodas, para destacar de que modo a vida pública e o envolvimento com o governo nos afeta. (...) O artista criou, deliberadamente, uma parede que dividiria a praça e redirecionaria o tráfico

de pedestres ao redor da sua estrutura. O sutil protesto de Serra estava intencionalmente em conflito com as práticas de uso da praça. Mas enquanto as pessoas conviviam diariamente com a inconveniência da obra, sua interpretação pretendida era tão sutil – ou obscura – que poucas pessoas entenderam-na. (FLEMING, 2005, p. 67-68, tradução nossa).<sup>5</sup>

As tensões que a partir dessa situação se estabeleceram entre os representantes do órgão responsável pela produção e instalação da obra, o artista e o público local podem ser resumidas nas seguintes palavras de Archer (2001):

A escultura em aço – muito mais alta que um homem – cortava a praça, restringindo em muito a visão dos pedestres. Em 1985, o protesto dos que trabalhavam em edifícios das imediações tornou-se tão intenso que a Administração dos Serviços Gerais [...] anunciou que ela seria removida. Seguiu-se um processo jurídico, com Serra afirmando que sua remoção constituiria uma violação ao seu contrato e que uma proposta de deslocamento para um dos lados da praça era inútil, pois a obra havia sido concebida para ocupar sua posição original. [...] Ela foi finalmente removida em 1989. (ARCHER, 2001, p. 196-197).

Prestes a completar vinte anos, a remoção do *Tilted Arc* foi certamente um marco para a história recente da arte pública. Essa experiência estimulou uma série de discussões sobre as dificuldades, nas políticas culturais que incorporam a *site specific art*, de conseguir alinhar interesses populares, artísticos e estatais – articulando em uma mesma obra, por exemplo, o valor de uso para seus frequentadores e o valor de troca para os seus patrocinadores.

Simultaneamente, ao representar a vitória de pressões políticas sobre artifícios jurídicos, o episódio mostra de que forma a produção social da *site specific art* pode ser tratada como um acordo entre Estado e sociedade civil. Assim como decisões relacionadas a questões como trabalho e moradia, as negociações que se dão no campo da

arte pública requerem esforços ao mesmo tempo jurídicos e políticos.

Poucos contenciosos foram, contudo, resolvidos até os dias de hoje através de contratos e, ainda menos casos, chegaram ao seu cumprimento final. Tanto porque os conflitos entre atores públicos têm habitualmente origens diferentes, [...] quanto o não-respeito aos mesmos inscreve-se numa relação de forças mais política do que jurídica. Os contratos de ação pública representam, na realidade, apenas engajamentos relativos e a coerção em sua avaliação verifica-se, sobretudo, na ordem política. (GAUDIN, 2005, p. 5).

No próprio ano de 1989, a Administração de Serviços Gerais norte-americana aumentou o tamanho dos painéis responsáveis pela seleção de artistas para novos projetos. As equipes passaram ainda a incluir representantes civis pertencentes às comunidades envolvidas e, num segundo momento, apresentavam a seguinte formação: um artista de reconhecimento nacional, um artista pertencente à comunidade local, um representante civil da comunidade local, o arquiteto do projeto, um representante da Administração dos Serviços Gerais e dois associados da mesma instituição.

A evolução procedimental da GSA, trazendo usuários e artistas locais para o processo de seleção, resultou em obras de arte mais acessíveis e agradáveis que realmente refletem os valores e preferências das comunidades que vão conviver com a obra depois que os próprios administradores tiverem deixado seus cargos. (FLEMING, 2005, p. 72-73, tradução nossa).<sup>6</sup>

Ao mesmo tempo em que motivou – sem, contudo, garantir – a produção de obras de arte mais integradas aos seus respectivos contextos sociais, a reestruturação do painel de seleção foi fundamental para a preservação do próprio programa Art in Architecture.

Já a escultura *Floralis Genérica*, instalada há seis anos em Buenos Aires, teve origem a partir de uma iniciativa principalmente civil. Nesse caso, o

arquiteto argentino Eduardo Catalano foi responsável pela criação e a instalação da obra, estabelecendo e reconfigurando, para tanto, relações com diferentes atores sociais, dentre os quais podem ser destacados o governo municipal, a empresa Tetra Pak, os moradores de Buenos Aires e os milhares de turistas que diariamente visitam a cidade.

O início da década de 2000 marcou o agravamento da crise econômica argentina, que teve consequências severas em relação ao otimismo e à autoestima da população portenha. Vivendo longe do país há mais de trinta anos, o arquiteto doou a escultura à cidade como “um símbolo de esperança, de uma eterna primavera, em que tudo cresce e se desenvolve”<sup>7</sup> (CATALANO, in: PENTENERO, 2002). Trata-se de uma flor feita de aço e alumínio, com cerca de 20 metros de altura, desenhada pelo arquiteto portenho Eduardo Catalano e encomendada pelo mesmo à fábrica de aviões Lockheed. Além de alcançar uma harmoniosa integração entre natureza e tecnologia, a obra se destaca pelo sofisticado sistema fotoelétrico que regula seus movimentos. Esse sistema faz com que, diariamente, as seis pétalas abram-se no início da manhã e fechem-se ao cair da noite, quando uma luz avermelhada acende-se dentro da flor.

Diversas mobilizações civis, no entanto, foram realizadas a partir da iniciativa que deu origem à *Floralis Genérica*. Essas mobilizações contestavam, sobretudo, o transtorno provocado pela instalação da escultura e o alto valor da obra, em um período de agravada crise econômica. Atualmente, no entanto, além de ter se tornado um dos pontos turísticos mais visitados da cidade, a obra foi positivamente apropriada pela população portenha, convertendo-se em um importante símbolo da cidade.

Para além do pioneirismo do *Tilted Arc* e da singularidade da *Floralis Genérica*, a obra *She Changes* foi encomendada à artista norte-americana Janet Echelman e instalada em 2005 entre as cidades de Porto e Matosinhos, em Portugal. Inserida no Programa Polis<sup>8</sup>, voltado à requalificação dos espaços urbanos de diversas cidades do país, a obra é resultado de uma articulação entre o Estado português, as prefeituras locais, um técnico-urbanista e a artista plástica convidada.

Apesar de não incluir representantes da sociedade civil durante os processos de decisão, a equipe do programa apresentou à artista orientações e preocupações em relação a aspectos culturais e topográficos do lugar – conforme a própria Janet Echelman esclarece em entrevista:

Fui convidada para uma visita ao lugar em 2001, quando eles pediram que eu criasse um símbolo para a cidade que pudesse ser visto a pelo menos um quilômetro de distância em qualquer direção, que não bloqueasse a visão do oceano e sobrevivesse a fortes ventos e maresia – o que foi desafiador. Em 2002, apresentei minha proposta ao comitê do Programa Polis e aos prefeitos de Matosinhos e Porto; felizmente, eles aprovaram imediatamente. (ECHELMAN in: MORGAN, 2005, tradução nossa).<sup>9</sup>

Tendo como referência o conceito de *site specific art* e como objetivo a ideia de tornar a Praça Cidade São Salvador um lugar mais amigável e atrativo, Echelman investiu em uma ampla pesquisa sobre a história remota e recente do lugar, incorporando na obra uma série de elementos imediatamente reconhecíveis pelos habitantes da região. Chaminés, mastros angulados sustentados por cabos, redes de pesca, padronagens de vermelho e branco e o vento constante que caracteriza o lugar – ou “wind coreography”, nas palavras de Echelman – formam o quadro de claras inspirações da artista.

Alguém pode perceber rapidamente a conexão com as redes de pesca que desempenharam um papel histórico para a economia e a vida desta região durante séculos. Outra pessoa pode enxergar uma das criaturas do mar trazidas pela maré. Há ainda outro aspecto do trabalho que pode ser reconhecido: a sensualidade da obra que existe em forma pura, sem cinismo e sem dominação em relação à extraordinária visão do mar. (MORGAN, 2005, tradução nossa).<sup>10</sup>

Se a acessibilidade dos sentidos incrustados na escultura colabora para a sua aceitação pública, também o faz o modo como a artista conseguiu

articular o objeto artístico à paisagem local. Ainda que possa ser divulgada e consumida como mercadoria e que o peso do *valor de troca* tenha exercido grande influência durante a sua produção, a obra *She Changes* traz benefícios para a população local ao destacar aspectos marcantes da cultura da cidade e, principalmente, ao fortalecer um *lugar* que talvez não existisse antes da instalação da escultura.

Até o momento presente vem se estabelecendo um amplo debate sobre os novos rumos da arte pública e a *site specific art*, dentre os quais se observa uma tendência a análises sobre dimensões estéticas e relacionadas à recepção das obras (ARCHER, 2001; BRISSAC, 2002; COSTA, 1998; ESCOBAR, 1998; PALLAMIN, 2000; SILVA, 2005). Nota-se um conjunto de análises isoladas, sem que haja busca de regularidades entre processos de produção e trajetórias de obras de *site specific art*.

Poucos são os trabalhos dedicados à análise das obras em relação às instituições que realizam a organização da cultura, ou mesmo dos conflitos entre os artistas e as condições sociais que orientam os seus processos de produção. É, nesse sentido, possível eleger algumas discussões em curso que problematizam os interesses e as tendências que orientam a produção social de obras de arte pública e, assim, ampliam o debate por elas suscitado.

## A CRÍTICA SOBRE A CIDADE MODERNA

Em seus estudos sobre as primeiras metrópoles, Simmel (1979) e Benjamin (1991) associam a vida metropolitana à transformação da luta pela igualdade em uma luta pela individualização: “os indivíduos liberados de vínculos históricos agora desejavam distinguir-se um do outro.” (SIMMEL, 1979, p. 27). Motivados pelo excesso de vizinhança, os habitantes da metrópole moderna desenvolvem um forte desejo de preservar sua autonomia e individualidade. Para tanto, a afetividade e a subjetividade individual são afastadas de ruas e praças, que passam a ser vivenciadas com reserva e impessoalidade.

Para sobreviver na cidade moderna, o sujeito teve de aprender a resistir,

a se desligar, a ceder e a selecionar gratificações, a reagir, como diz Simmel, intelectualmente, ao invés de emocionalmente [...] O cosmopolita *blasé*, o *flâneur*, viveu em meio a estranhos, criou uma arte para lê-los e interpretá-los. (KEOHANE, 2002, p. 34-5, tradução nossa).<sup>11</sup>

No campo da arquitetura e do urbanismo, o século XIX foi marcado pela transformação das praças em ambientes quase sempre superdimensionados, impróprios para a permanência e o uso coletivo. Esse fenômeno ganhou força durante o século XX, quando a arquitetura moderna voltou-se à criação de ambientes rígidos e padronizados, geralmente incapazes de despertar relações que ultrapassassem a sua função prática. As grandes cidades do século XX funcionam, mas não informam nem transformam, como em outras palavras afirma Arantes (1993):

As aglomerações urbanas deixaram de corresponder ao conceito de cidade; nelas predominam as conexões funcionais, sem a visibilidade do lugar público, incompatíveis com a clareza da autocompreensão prática que caracteriza um mundo de vida. (ARANTES, 1993, p. 118).

Os projetos modernistas são criticados pelas formas baseadas em dados abstratos e não demonstráveis, geralmente mais vinculados aos ideais do Modernismo do que à cultura e às necessidades manifestadas pelos habitantes – conforme aponta Tuan (1980) a respeito do planejamento de Brasília.

Para ele (o arquiteto e urbanista Lúcio Costa) a capital artificial não é um organismo que cresce lentamente do chão, mas um mundo completamente concebido para ser colocado no terreno. Ele escreve que fundar uma cidade é um ato deliberado de possessão, um gesto na tradição colonial dos pioneiros, a domesticação do selvagem. (TUAN, 1980, p. 197).

Apesar de encontrar em Brasília seu exemplo extremo, os valores e modos de operação moder-

nistas se espalharam pelas principais cidades brasileiras. “Esse ideário reflete-se no espaço urbano das nossas cidades, seja através do planejamento centralizador-autoritário dos anos 60 a 80, seja através do desapego à história das nossas cidades.” (PEREIRA, 2002, p. 59).

Em “Morte e vida das grandes cidades”, Jacobs (2000) aponta a relação com a vizinhança como o principal fator de influência sobre o sucesso ou insucesso das praças metropolitanas. Tomando como exemplo a *Washington Square*<sup>12</sup>, a autora afirma que “Como todos os parques urbanos, ela é fruto da sua vizinhança e da maneira como a vizinhança gera uma sustentação mútua por meio de usos diferentes ou deixa de gerar essa sustentação.” (JACOBS, 2000, p. 107). É a partir de demandas e recursos concretos que devem ser desenvolvidos os projetos, de modo que contribuam para a articulação de estruturas e contextos sociais já existentes, conforme em outras palavras destaca a autora:

Os (parques urbanos) que têm sucesso nunca funcionam como barreira ou obstáculo ao funcionamento complexo da cidade que os rodeia. Ao contrário, ajudam a alinhar as atividades vizinhas diversificadas, proporcionando-lhes um lugar de confluência agradável; ao mesmo tempo, somam-se à diversidade como um elemento novo e valorizado e prestam serviço ao entorno. (JACOBS, 2000, p. 110).

Arantes (1993), como Canclini (1998) e Sarlo (1997), aponta a onipresença da mídia como o traço fundamental da sociedade contemporânea. Nesse sentido, os autores destacam algumas consequências da introdução de novas arenas de interação sobre as relações estabelecidas entre indivíduos e ambientes urbanos: além da desmaterialização de processos de produção, circulação e consumo, verifica-se uma visível reconfiguração da sociabilidade.

A inserção das metrópoles em redes informacionais contribui para a desterritorialização do indivíduo e da sociabilidade, afastando os habitantes das grandes cidades de conceitos como ancestralidade e terra natal. Segundo Guattari (1992), é



nesse contexto que as cidades e seus espaços de convivência assumem um valor fundamental para a produção de identificações.

Tudo circula: as músicas, os slogans publicitários, os turistas, os *chips* da informática, as filiais industriais e, ao mesmo tempo, tudo parece petrificar-se, permanecer no lugar, tanto as diferenças se esbatem entre as coisas, entre os homens e os estados de coisas. No seio de espaços padronizados, tudo se tornou intercambiável, equivalente. (GUATTARI, 1992, p. 169).

Diante dessa realidade, o autor afirma crescer no indivíduo uma sensação de permanência em um mesmo estado, ou seja, de equivalência entre espaços inicialmente propostos como diferentes. Caberia, segundo ele, aos urbanistas e demais profissionais responsáveis pelo planejamento urbano, o desenvolvimento de ambientes singulares, desenvolvidos a partir de projetos abertos a uma interlocução simbólica com a subjetividade coletiva. Também sobre as necessidades dos indivíduos que habitam as metrópoles contemporâneas, Lynch (1988) afirma que “o que procuramos não é uma ordem definitiva mas aberta, capaz de um desenvolvimento posterior contínuo”.

Lynch (1988) destaca ainda a necessidade de legibilidade, de modo que os espaços sejam tomados como objetos da percepção dos seus habitantes e frequentadores. Ou seja: faz-se necessário que os indivíduos sejam capazes de reconhecer os significados oferecidos por equipamentos urbanos, de modo que possam manipulá-los e, a partir dessa interação, criar novos significados.

Guattari (1992, p. 177), por sua vez, defende o planejamento de ambientes que respondam ao contexto em que se inserem e afirma que: “a complexidade arquitetural e urbanística encontrará sua expressão dialética em uma tecnologia do projeto que não se fechará sobre si mesma, mas que se articulará com o conjunto do agenciamento de enunciação que é o seu alvo”. Em outras palavras, o planejamento de ambientes e intervenções urbanas deveria levar em conta todo o seu entorno – do geográfico ao simbólico.

Sobre esse panorama, Southworth (1989) elabora uma hipótese que toma a compreensão do contexto sócio-cultural como um caminho promissor para que os espaços de convivência das grandes cidades contemporâneas ganhem novo fôlego: “O planejamento urbano responsável baseia-se em análises sistemáticas do contexto e do modo como os equipamentos são usados e avaliados. Ao contrário das obras de arte e de algumas obras arquitetônicas, o planejamento urbano não pode se dar a partir da visão intuitiva do criador”. (SOUTHWORTH, 1989, p. 372, tradução nossa).<sup>13</sup>

### CULTURALISMO DE MERCADO

Há, ainda, diversos trabalhos que tratam do contexto político-artístico que envolve a introdução da *site specific art* nas grandes cidades. Arantes (1993, p. 14), por exemplo, trata da transmutação dos espaços públicos de grandes cidades em arenas para colaboração entre artistas e comunidade, em um contexto caracterizado pela “substituição da política em refluxo pela cultura administrada [...] particularmente visível na inclusão da arquitetura urbana (patrimônio, grandes equipamentos públicos, casas de cultura, novos museus) no repertório estratégico das políticas culturais.” Retomando os termos de Marx, Arantes (2000) organiza da seguinte forma o novo conflito da arte pública:

A tese em questão nada mais é portanto do que uma explicitação da contradição recorrente entre o valor de uso que o lugar representa para os seus habitantes e o valor de troca com ele se apresenta para aqueles interessados em extrair dele um benefício econômico qualquer, sobretudo na forma de uma renda exclusiva. (ARANTES, 2000, p. 26).

Inseridas em uma nova lógica de produção, as obras de arte pública passam a, ao mesmo tempo, atender interesses locais e buscar a inserção da cidade em redes internacionais de cidades. “As metrópoles surgiram com funções centralizadoras relativamente aos espaços nacionais que as geraram. Hoje, este papel de núcleo de amplas bacias econômicas tende a ser substituído pelo papel de elo numa rede internacional de cidades mundiais.” (DOWBOR, 1996, p. 65).

Muitas vezes o planejamento estratégico de uma cidade assume aspectos de um empreendimento de comunicação e promoção, cuja “âncora identitária” recai justamente na animação cultural, na busca do equilíbrio entre o valor de uso e o valor de troca de um determinado espaço, edifício ou obra de arte. São estabelecidas novas relações entre subjetividade e materialidade, em um cenário que dedica verbas consideráveis à revitalização de regiões históricas e tradicionais, em que “a cultura não é o outro ou mesmo a contrapartida, o instrumento neutro de práticas mercadológicas, mas é parte decisiva dos negócios e o é como grande negócio.” (ARANTES, 2000, p. 48).

Nesse sentido, o “tudo é cultura” que se inaugurou na década de 1960 transforma-se, em seguida, no que Arantes (2000) chama de *culturalismo de mercado*. Se a arte moderna conquistou a autonomia da forma artística, a *site specific art* trouxe a autonomia da arte pública em relação ao conteúdo e aos discursos de dominação. No entanto, a autonomia da arte pública nunca é absoluta quando analisada segundo os interesses do patrocinador e do gestor urbano, conforme as palavras de Arantes e o seguinte comentário de Brissac (2002) sobre o grupo Arte/Cidade<sup>14</sup>:

A proposta emplacou com o governo estadual e o establishment. Em termos gerais, o binômio arte/cidade já vem sendo usado há algum tempo como uma maneira de valorizar a cidade, se não substancialmente, ao menos em termos de imagem, marketing, sobretudo numa época de globalização, quando as identidades nacionais parecem dar lugar a outras, mais locais. (BRISSAC, 2002, p. 285).

Os objetos são criados sob um regime de liberdade apenas formal, sendo avaliados a partir de leis do mercado de bens simbólicos ou da receita gerada por meio do turismo, num contexto em que Canclini (1998) e Sarlo (1997), entre muitos outros autores, afirmam a mídia como a grande mediadora da sociedade. Talvez seja a isso que Arantes (2000, p. 26) esteja se referindo quando afirma que “há algo de novo a registrar nessa fase do capitalismo em que as cidades pas-

saram elas mesmas a ser geridas e consumidas como mercadorias”.

## A EXPANSÃO DO CAMPO ARTÍSTICO

A *site specific art* surge em um momento em que a criação artística é ressignificada e muitos artistas se distanciam do trabalho solitário para aproximarem-se de experiências mais diretas com o cotidiano das grandes cidades, não raro em colaboração criativa com o público – e colaboração formal com o Estado. Nesse contexto, destacam-se intervenções que funcionam como “um enigma, uma provocação ou, ela mesma, uma reflexão sobre a vida em geral ou sobre a vida na cidade em particular.” (COELHO, 1997, p. 50); obras que se posicionam como crítica à amnésia cultural e à banalidade do cotidiano – como a exposição *Places with a past*<sup>15</sup>, realizada em 1991 na cidade de Charleston (EUA), em que diversos artistas internacionais foram convidados a criar instalações que remetessem a aspectos pouco conhecidos da história da cidade. Ao representar valores e ideologias que destacam referências locais, a *site specific art* estabelece caminhos mais claros para a entrada do espectador. A inserção de obras de arte nos espaços públicos pode, agora, voltar-se, por exemplo, para o despertar da sensibilidade e a introdução ao gosto pela arte, funcionado ainda como quebra agradável de um cotidiano tumultuado ou como ponto de fuga para os transeuntes que convivem com as obras diariamente (PALLAMIN, 2000).

Sobre a situação da *site specific art* no Brasil, a Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais (2006) traz um breve histórico:

[...] seria possível aproximar da idéia de trabalhos *site specific* algumas experiências artísticas realizadas sobre o ambiente natural, como por exemplo as que têm lugar no interior do Projeto Fronteiras, desenvolvido pelo Itaú Cultural em 1999, quando nove artistas [...] realizam intervenções em diferentes lugares das fronteiras do Brasil com países do Mercosul. Algumas experiências urbanas de Antonio Lizarraga e de Gerty Saruê nos anos 1970, cujo primeiro resultado é *Alternativa Urbana*

[...], guarda alguma proximidade com a idéia de trabalhos e intervenções em contextos específicos. O Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude (Rio de Janeiro), circuito ao ar livre criado em 1999, conta com obras contemporâneas pensadas precisamente para o local. (SITE..., 2006).

Outra importante iniciativa em território nacional é a Fundação Bienal do Mercosul<sup>16</sup>, originada em Porto Alegre, em 1997. Desde então a instituição vem realizando exposições regulares que trazem obras de arte contemporânea para espaços públicos de convivência, deslocando para lugares alternativos o olhar do transeunte acostumado. Uma particularidade bastante interessante das exposições realizadas pela instituição é a criação de algumas obras permanentes, ou seja, que permanecem instaladas na cidade após o término do evento. Essa característica é destacada no site oficial do evento, sendo associada à “estreita ligação da Bienal do Mercosul com a cidade onde está inserida” e à “redescoberta dos espaços públicos”.

Em 2005, os curadores da 5ª edição do evento incorporaram uma nova exigência para os artistas convidados: projetar obras que substituíssem a relação contemplativa pela possibilidade de uso literal pela população. Essa proposta deu origem a quatro obras que permanecem instaladas em um dos mais importantes espaços públicos de convivência na capital gaúcha, situado nas margens do Rio Guaíba (ALVES, 2006).

Há, ainda, eventos significativos voltados à instalação de obras temporárias de arte pública em diálogo com o contexto social. O grupo Arte/Cidade, coordenado por Nelson Brissac Peixoto, foi fundado em 1994, numa parceria com a Secretaria do Estado de Cultura de São Paulo. Articulando equipes multidisciplinares na escolha dos locais, discussão teórica e prática, busca de parceiros e patrocinadores e considerando a participação do público no evento, o projeto teve como objetivos “intensificar a percepção dos espaços, trazendo à tona significados ocultos ou esquecidos, apontar para novas possibilidades de usos, redimensionar sua organização estrutural, sugerir novas e inusitadas configurações.” (PEIXOTO, 1996, p. 13).

Atualmente o grupo, vinculado à PUC-SP, trabalha de forma independente, articulando parcerias com instituições públicas e privadas de acordo com as características de cada projeto.

Pallamin (2000), uma das principais estudiosas do tema no Brasil, apresenta a arte pública atual como uma arena de diálogo entre “as identidades que se mostram, que se definem e redefinem no ambiente urbano.” A *site specific art*, como obra e como processo, materializa as conflitantes relações sociais que envolvem a produção das cidades, estabelecendo uma ampla reflexão sobre “o que são, o que deveriam ser e o que têm sido” os espaços públicos que as compõem. A autora associa a questão da especificidade contextual da obra à afirmação de um compromisso cultural, social e político para a arte.

Em sua versão funcionalista, essa especificidade restringe-se ao ponto de vista físico, sustentando-se numa cesura entre a arte e o social. [...] A transformação mais profunda no percurso da noção de especificidade local ocorreu quando da passagem do paradigma formalista para o da historicidade. Abriu-se o caminho para a investigação, na construção da arte pública, da “intersecção entre dois processos materiais: a produção social do local e a produção social da percepção estética”. O sentido de especificidade ampliou-se incluindo novos significados políticos. (PALLAMIN, 2000, p. 49).

A distinção entre “produção social do local” e “produção social da percepção estética” é chave para a diferenciação entre as abordagens adotadas, respectivamente, por pesquisadores das artes visuais e das ciências sociais. Enquanto os primeiros colocam a percepção estética no centro da discussão, caberia aos cientistas sociais compreender de que forma a produção de arte pública materializa negociações entre Estado, técnicos, artistas e comunidades sobre a produção social dos lugares urbanos.

O relevo dos significados das obras de **arte urbana**<sup>17</sup> e sua concretização no domínio público dão-se em meio a espaços permeados de interdições, contradições e

conflitos. Sua efetivação porta relações de força sendo exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos. (PALLAMIN, 2000, p. 24, grifo nosso).

## TEORIAS DO LUGAR

Nesse momento, é pertinente convocar alguns autores que, nas Ciências Sociais, discutem a noção de lugar. São especialmente interessantes as dinâmicas entre lugares e espaços, entre estratégias e táticas, propostas por Certeau (2001). Enquanto os espaços são inicialmente apresentados como ambientes indiferenciados e instáveis, os lugares correspondem a ambientes próprios, estáveis e ordenados – sempre susceptíveis, no entanto, a apropriações sociais e operações que os levariam a uma caracterização de usos aberta, conflituosa e circunstancial. “Diversamente do lugar, [o espaço] não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um ‘próprio’. Em suma, o espaço é um lugar praticado.” (CERTEAU, 2001, p. 202).

Os significados obtidos a partir das práticas do lugar, ou seja, dos usos e fruições cotidianos, informariam a “morfologia da prática”, a lógica da ação e das “artes do fazer”. Para Certeau (2001), o espaço público só se concretiza com a prática do lugar, a partir de uma dinâmica, conflituosa ou não, entre estratégias e táticas. As estratégias são definidas como relações de força cujos sujeitos têm tempo, lugar de poder e de saber; as táticas, como relações de força que se dão no campo do outro, de modo mais dependente do tempo. Associando as estratégias aos planejadores e gestores urbanos e as táticas aos usuários, o autor tece a seguinte crítica a um modo certamente centralizador e universalista de tratar a cidade:

Estratégias científicas unívocas, possibilitadas pela redução niveladora de todos os dados, devem substituir as táticas dos usuários que astuciosamente jogam com as “ocasiões” e que, por esses acontecimentos-armadilhas, lapsos da visibilidade, reintroduzem por toda a parte as opacidades da história (CERTEAU, 2001, p. 173).

Mais uma vez os espaços híbridos de decisão criados por mecanismos de participação ampliada devem ser lembrados, nesse caso como importantes instâncias de antecipação dos conflitos entre estratégias e táticas. Comissões, fóruns, conselhos e orçamentos participativos, por exemplo, podem ser vistos como arranjos que visam conhecer e articular os interesses dos diferentes públicos interessados, tomando decisões compartilhadas e, desse modo, minimizando conflitos futuros – inclusive no que se refere à produção e instalação de obras de arte pública. Para visualizar a relação da arte pública com os conflitos entre estratégias e táticas, vale a pena lembrar o episódio que, devido a um nítido descompasso entre as estratégias do artista e as táticas dos usuários, resultou na remoção do Tilted Arc.

Augé (1994), por sua vez, inaugura três conceitos de grande valia para as discussões que tratam da noção de lugar: não-lugar, lugar antropológico e lugar da memória. O primeiro configura-se como lugar de passagem, que não abriga ninguém e não estimula o desenvolvimento de identificações: “[...] um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar.” (AUGÉ, 1994, p. 73). Já o lugar antropológico deve ser significativo, não só para os que o habitam ou dele usufruem, mas para quem, de fora, procura entendê-lo. Enquanto o significado do lugar antropológico está alicerçado na vida e no tempo presente, é no passado que se encontra o significado do lugar da memória.

Tomando como princípio a ideia de que uma obra de arte pública tem a capacidade de atribuir novos significados ou mesmo de fundar um lugar que antes dela não existia (como no caso da escultura *She Changes*), parece possível estabelecer uma relação, ainda que pouco aprofundada, entre os três conceitos de Augé e as três orientações da arte pública sugeridas por esse trabalho. Os monumentos e esculturas tradicionais, geralmente figurativas e explícitas sobre seus alvos de comemoração e homenagem, poderiam ser relacionadas aos lugares da memória. As obras modernas, comumente caracterizadas pela ilegibilidade e incomunicabilidade, contribuiriam para a manu-

tenção de não-lugares. As obras de *site specific art*, orientadas ao presente e à complexidade dos contextos sociais que as recebem, teriam a capacidade de fortalecer lugares antropológicos.

A delimitação dos públicos e dos contextos – espaciais e simbólicos – com os quais uma obra de *site specific art* se articula representa, certamente, outra questão relevante para a composição dos arranjos sociais responsáveis pela seleção dessa obra. Nesse sentido, alguns conceitos elaborados por Magnani (1998) podem representar importantes referências espaciais e simbólicas. A noção de *pedaço* refere-se aos lugares de encontro e lazer em cada bairro, onde seus moradores gastam seu tempo livre. Se nas áreas de uso residencial as pessoas se conhecem em função de contatos diários, nas zonas comerciais o reconhecimento se dá a partir do compartilhamento de gostos, práticas de consumo, valores, modos de vida e de apropriação do pedaço. Nas palavras de Magnani (1998):

A noção de *pedaço*, elaborada a partir de pesquisas em bairros da periferia, aponta para a existência de um espaço social que se situa entre a esfera da casa e a da rua. Com base em vínculos de vizinhança, coleguismo, procedência, de trabalho, estabelece-se uma forma de sociabilidade mais aberta que a fundada em laços de família, porém menos formal e mais próxima do cotidiano que a ditada pelas normas abstratas e impessoais da sociedade mais ampla. (MAGNANI, 1998, p. 2).

Magnani cria também o conceito de *mancha*, em que áreas urbanas contíguas (ou um conjunto de pedaços) marcam seus limites e viabilizam uma atividade prática predominante, tornando-se pontos de referência para a realização dessas práticas, construindo e consolidando lugares na cidade. Mais uma vez recorrendo às palavras do autor,

... naqueles territórios mais impessoais das regiões do centro, é possível distinguir a existência de áreas claramente demarcadas pela oferta de determinados bens ou serviços: são as manchas, áreas contíguas do espaço urbano, dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam, competindo ou

complementando-se, uma atividade ou uma prática predominante. (MAGNANI, 1998, p. 2-3).

Muito similar é o conceito de *circuito*, o qual se diferencia da mancha por referir-se à congregação de equipamentos dispersos (não-contíguos) na cidade, em que se promovem práticas e se oferecem serviços semelhantes, sendo, portanto, reconhecidos por usuários individualizados.

Os *trajetos*, por sua vez, são os caminhos não aleatórios que estabelecem fluxos ao longo da cidade e no interior das manchas – delineando relações com a noção de nomadismo, muito difundida como atributo das práticas urbanas dos jovens e associada a novos padrões de sociabilidade e novas arquiteturas subjetivas.

A reconfiguração dos padrões de sociabilidade e as novas arquiteturas subjetivas são importantes objetos da obra de Castells (1999), que se refere às grandes cidades como arenas de diálogo entre *espaços de lugares* e *espaços de fluxos*. Enquanto os primeiros aproximam-se da noção tradicional de vizinhança, remetendo a instituições como história e cultura local, os últimos são definidos como “a organização material das práticas sociais de tempo compartilhado que funcionam por meio de fluxos”, tomando-se os fluxos como “seqüências [...] de intercâmbio e interação entre posições fisicamente desarticuladas, mantidas por atores sociais nas estruturas econômica, política e simbólica.” (CASTELLS, 1999, p. 501). Nesse sentido, podem ampliar-se ainda mais os públicos e contextos que dialogam com uma obra de arte pública.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fica claro, por fim, que a produção de obras de *site specific art* envolve uma série de variáveis que ultrapassam questões relativas à capacidade interpretativa do artista sobre características visíveis do contexto de instalação do objeto. Para Fleming (2005, p. 56, tradução nossa)<sup>18</sup>, “A arte pública deve considerar: utilidade pública, possibilidades associativas e significativas, expectativas e preocupações artísticas; deve considerar a sensibilidade das pessoas que serão obrigadas a conviver com a

obra todos os dias.” É nesse sentido que as obras de arte pública, se analisadas em conjunto com seus singulares processos de produção e suas múltiplas trajetórias, oferecem-se como ricos objetos de reflexão sobre a produção social dos lugares que compõem as cidades em que vivemos.

### Abstract

The article presents the negotiations and the social processes involved in the production of public artworks guided by the concept of site specificity. These phenomena are analysed from their relation to essentially contemporary conditions as the implementation of broadened participation policies and the dissemination of media and tourism networks. Throughout the article, the public artworks, alongside their production processes and trajectories, are treated as arenas of conflict between the interests of public administrators, artists and members of civil society, in their relations to the production of the spaces that comprise the contemporary cities.

**Keywords:** Public art. Broadened participation. Site specificity.

### NOTAS

- <sup>1</sup> In a museum or gallery setting, the importance of art is taken for granted – people are there specifically to see it. These museums and galleries (...) mobilized an aesthetic emotion whose specialness is defined, in part, by its separateness from everyday life. Yet in public spaces there is nothing to mobilize that sentiment. The art must relate to the viewer in a different way than is the case in a gallery. [...] When art meets everyday life, as it does in public art, the romantic justifications put forth by the institutional art world fall short of meeting our understood requirements for the public realm.
- <sup>2</sup> The debate highlighted the underlying issue: the tension between the rights of individual artists to create work without direction or input and the public’s right to have effective and meaningful artwork that reflected people’s needs.
- <sup>3</sup> Lei nº 4.669 de 11 de outubro de 2006. “Parágrafo único. A proteção do patrimônio cultural do Município fica incorporada

ao processo permanente de planejamento e ordenação do território. [...] Art. 70. Fazem parte da política de preservação do patrimônio cultural do município: [...] X. definição de critérios, elaboração e gestão democrática de programa de instalação de arte pública. Disponível em <http://www.saoluis.ma.gov.br>.

- <sup>4</sup> [www.gsa.gov/artinarchitecture](http://www.gsa.gov/artinarchitecture)
- <sup>5</sup> Serra intended the dividing wall to have deep and disturbing implications, to underline the ways in which our public life and involvement with government affect us. [...] Serra deliberately designed a wall that would divide the plaza and appear to reroute walking traffic around his structure. Serra’s subtle protest was purposely in direct conflict with the plaza’s ease of use. (...) But while people could experience firsthand how this structure was supposedly inconveniencing them every day, its intended interpretation was so subtle – or obscure – that few people understood it.
- <sup>6</sup> The GSA’s procedural evolution [...], bringing users and local arts professionals into the commissioning process, results in more approachable and likable artworks that actually reflect the values and preferences of the communities that have to contend with the art long after the administrators have gone away.
- <sup>7</sup> Un símbolo de esperanza, una eterna primavera en la que todo crece y se desarrolla.
- <sup>8</sup> [www.polis.maotdr.gov.pt/](http://www.polis.maotdr.gov.pt/)
- <sup>9</sup> I was invited for a site visit in 2001, when they asked me to create a symbol for the city that would be visible from at least a kilometer in all directions, one that wouldn’t block any views of the ocean and could survive high winds and salt air – which was challenging. In 2002, I presented my proposal to the Polis committee and the mayors of Matosinhos and Porto; happily, they approved it immediately.
- <sup>10</sup> One can readily make a connection with the fishing nets that have played a historical role in the economy and life of this region for centuries. One may also envision sea creatures from the tide pools, as one of my colleagues pointed out. Yet there is another aspect of the work that can also be recognized and that is the sensuality of the piece as it exists in a pure form without cynicism and without domination in relation to this remarkable seaside vista.
- <sup>11</sup> To survive in the modern city the subject had to learn to resist, to detach himself, to defer and to select gratifications, to respond, as Simmel says, intellectually rather than emotionally. (...) The blasé cosmopolitan, the *flâneur* made his life among strangers, made an art of reading and interpreting them.
- <sup>12</sup> Praça localizada em Filadélfia (EUA), cujos únicos usuários potenciais são os funcionários dos escritórios que a cercam. Devido a esse uso específico, tornou-se lugar de crime e tráfico. Depois de um processo de revitalização, os usuários se dispersaram e a praça retomou a situação caracterizada pelo uso escasso e concentrado. Ver JACOBS (2000, p. 101-107).
- <sup>13</sup> Responsible urban design is based on a systematic analysis of the environment and the way it is used and valued. Unlike a work of art and some works of architecture, urban design cannot be the intuitive vision of a single creator.
- <sup>14</sup> [www.artecidade.org.br](http://www.artecidade.org.br)

- <sup>15</sup> *Places with a past* foi a primeira exposição norte-americana de *site specific art*, documentada em um livro homônimo publicado pela Ed. Rizzoli. É considerada pelo jornal The New York Times e pela revista Artforum como uma das mais emocionantes e originais exposições de arte da década de 90.
- <sup>16</sup> www.fundacaobienal.art.br
- <sup>17</sup> A autora não faz distinção entre os termos “arte pública” e “arte urbana”, empregando de forma livre as duas expressões.
- <sup>18</sup> Public art must consider: public utility, associational significance, expectations and artistic concerns; must take account of the sensibilities of the people who will have to see the artwork every day.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, J. F. *Transformações do Espaço Público*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.
- ARANTES, O. B. F. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A cidade do pensamento único*. São Paulo: Vozes, 2000.
- ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AUGE, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus, 1994, p. 71-105.
- BENJAMIN, W.; KOTHE, F. R. *Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1991, p. 30-43; 65-93.
- CANCLINI, N. G. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 283-350.
- CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 467-518.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 37-74; p. 169-220.
- COELHO, T. *Dicionário de política cultural*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997, p. 49-50.
- COSTA, C. T. Arte nos espaços públicos: o metrô de São Paulo. In: FABRIS, Annateresa. *Arte & Política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1998, p. 87-104.
- DOWBOR, L. Da globalização ao poder local: a nova hierarquia dos espaços. In: FREITAS, Marcos C. A. *A reinvenção do futuro: trabalho, educação e política na globalização do capitalismo*. São Paulo: Cortez; Bragança Paulista: USF-IFAN, 1996, p. 55-75.
- ESCOBAR, M. *Esculturas no Espaço Público em São Paulo*. São Paulo: Vega, 1998.
- FABRIS, A. 1998. *Arte & Política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: C/ Arte. (p. 7-17)
- FLEMING, R. L. *Public art for the public*. In: PUBLIC INTEREST, v. 159, p. 55-76, 2005.
- GAUDIN, J. P. O significado do contrato nas políticas públicas. *Revista Teoria e Sociedade*, número especial. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- GRAD, G. F. *Arte Pública e paisagem urbana de Florianópolis, SC, Brasil*. Dissertação de Mestrado. PGAU-CIDADE, UFSC, Florianópolis, 2007.
- GUATTARI, F. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 11-44, p. 169-178.
- KEOHANE, K. *The revitalization of the city and the demise of Joyce's utopian modern subject*. In: THEORY, CULTURE & SOCIETY (SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi), v.19, n. 3, p. 29-49, 2002.

- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984.
- LYNCH, K. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MAGNANI, J. G. Transformações na cultura urbana das grandes metrópoles. In: *Sociedade Global: Cultura e Religião*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. Disponível em <<http://www.n-a-u.org/magnanistransformacoes-b.html>> Acesso em 04/11/2008.
- MARX, K. *O capital*. Vol. I, tomo 1. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Disponível em <[www.marxists.org/portugues/marx/1867/ocapital-v1/vol1cap01.htm](http://www.marxists.org/portugues/marx/1867/ocapital-v1/vol1cap01.htm)> Acesso em 04/11/2008.
- MORGAN, R. *Janet Echelman's She Changes*. In: SCULPTURE, v. 2, n. 6, 2005. Disponível em <[www.sculpture.org/documents/scmag05/julaug\\_05/echelman.shtml](http://www.sculpture.org/documents/scmag05/julaug_05/echelman.shtml)> Acesso em 04/11/2008.
- PALLAMIN, V. *Arte urbana*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.
- PEIXOTO, N. B. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC, 1996.
- PENTENERO, L. Instalan em Palermo uma flor que piesa dieciocho toneladas. In: *La Nación*, 13 de março de 2002. Disponível em <[www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=380469](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=380469)>. Acesso em 08/12/2008.
- PEREIRA, M. de L. Repensando as relações entre espaço urbano e cidadania. *Revista Aqui Arquitetura + Cultura*, Belo Horizonte: Ed. AP Cultural, n. 3, abril, 2002.
- RIBEIRO, M. A. Arte e política no Brasil: A atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa. *Arte & Política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1998, p. 165-177.
- SARLO, B. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- SILVA, F. P. *Arte pública: diálogo com a comunidade*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.
- SIMMEL, G.; VELHO, O. G. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971, p. 13-28.
- SITE Specific. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em <[www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=5419](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5419)> Acesso em 04/11/2008.
- SOUTHWORTH, M. *Theory and practice on contemporary design*. In: TOWN AND COUNTRY PLANNING (London: Town and Country Planning Association), v. 60, n. 4, p. 369-402, 1989.
- TUAN, Y. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores no meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980.
- VASCONCELOS, T. *A arte pública de Fortaleza*. Fortaleza: Santa Marta, 2003.
- WEBER, M. Consideração intermediária - Teoria dos graus e orientações da rejeição religiosa do mundo [1913-1915]. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia das religiões e consideração intermediária*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006, p. 317-358.
- WISNIK, G. *Arte pública: um corpo estranho na cidade*. In: CONTINUUM (Itaú Cultural), outubro de 2007. Disponível em <[www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=2720&cd\\_materia=200](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=200)> Acesso em 08/12/2008.





**Figura 1. Tilted Arc (Nova York, Estados Unidos)**



**Figura 2. Floralis Genérica (Buenos Aires, Argentina)**



**Figura 3. She Changes (Porto, Portugal)**