# ARTE E ESPAÇO PÚBLICO: TENSÕES DE UMA CONVIVÊNCIA DIFÍCIL

CLÓVIS DA ROLT[1]

Este trabalho propõe uma abordagem acerca do teor depreciativo dos argumentos apresentados pelo historiador Voltaire Schilling no artigo "A capital das monstruosidades", publicado no Jornal Zero Hora, de Porto Alegre-RS, no dia 25/10/2009. O referido artigo caiu como uma bomba no meio artístico porto-alegrense ao referendar seu desprezo por algumas obras de arte e monumentos instalados em áreas públicas da cidade de Porto Alegre, considerados "monstruosidades" pelo historiador, além de questionar a qualidade estética da arte contemporânea.

O artigo reverberou na mídia gaúcha e alastrou-se por diversos setores sociais, notabilizando o pensamento de Schilling como reacionário e conservador, na opinião de algumas pessoas. Inúmeros artistas e associações artísticas do Rio Grande do Sul expuseram suas reações contra o artigo que, inclusive, sugeria a retirada de algumas obras de arte instaladas em áreas públicas da capital gaúcha. Expressões como "um vale de horrores que nos circunda", "esculturas e monumentos espantosos" e "o colar sem fim de mau gosto que nos assola", contidas no texto, dão o tom da crítica de Schilling.

A reflexão que proponho com este trabalho tenta localizar a ancoragem dos argumentos de Schilling, no sentido de colocar em relevo algumas ideias que sustentam seu ataque às obras de arte e aos monumentos depreciados, bem como analisar o teor das reações que surgiram contra o artigo. Para tanto, num primeiro momento, concentro-me na narratividade midiática do episódio em questão e na forma como o envolvimento da mídia jornalística gerou conteúdos discursivos que criaram uma verdadeira disputa estética em torno do tema da "arte pública". Do ponto de vista metodológico, localizo aspectos discursivos que sustentam o artigo "A capital das monstruosidades", bem como seleciono e cotejo outros artigos publicados em resposta ao texto do historiador no próprio Jornal Zero Hora. Em seguida, mediante diálogo com autores selecionados, abordo ligeiramente alguns aspectos que podem ser pertinentes ao debate sobre a arte e sua dimensão pública.

Palavras-chave: arte; espaço público; Voltaire Schilling; Porto Alegre

## 1 DISCURSO

De um modo geral, o debate estético é árduo e pouco frutífero. Discutir aspectos como beleza, gosto, apreciação e juízo pode ser uma das tarefas mais desestimulantes a quem se aventura no terreno das ideias estéticas e dos valores construídos a partir delas. Tal qual mover-se dentro de um

1 Universidade Federal do Pampa. Licenciado em Artes Plásticas (Universidade de Caxias do Sul/UCS), Mestre e Doutor em Ciências Sociais (Universidade do Vale do Rio dos Sinos/UNISINOS). Docente da Universidade Federal do Pampa – Câmpus Jaguarão-RS (Brasil). E-mail: cdarolt@unipampa.edu.br

labirinto, perscrutar a solução dos problemas oriundos da esfera estética exige um grande investimento na capacidade de buscar diversos caminhos conceituais, alternar movimentos teórico-filosóficos e redesenhar estratégias discursivas, tudo isso balizado por uma percepção desconfortante de que a saída do labirinto pode não existir. O fato é que parece que pouco avançamos quando se trata de discutir os aspectos acima citados.

Ao escrever seu artigo "A capital das monstruosidades", o historiador Voltaire Schilling[1] também se coloca dentro de um labirinto. Seu clamor é fruto de um desconforto de ordem estética, o brado de alguém que busca uma saída frente aos problemas oriundos dos valores mutantes e contraditórios que revestem a produção artística atual. Neste sentido, seu apelo é legítimo, como são legítimas as opiniões e declarações de qualquer indivíduo que tente entender como se organiza – e se harmoniza – o mundo à sua volta. Mas toda opinião tem um preço, sobretudo quando reverbera num veículo de mídia que abrange muitos leitores, como é o caso do Jornal Zero Hora, um dos principais jornais do Rio Grande do Sul. Em princípio, o que poderia parecer apenas mais um artigo de opinião condenado a durar apenas algumas horas acabou ganhando ares de debate público. Desta forma, o artigo despertou leitores para o problema estético do espaço urbano, chamou a atenção para o uso que se faz deste espaço e, não menos importante, mostrou que a relação entre a arte e o espaço público não constitui um tema ameno, do qual se ocupam apenas os diletantes.

Schilling conjecturou, opinou e pestanejou sobre temas, conceitos e situações de uma forma incisiva e direta, tendo como eixo norteador a arte que se produz na atualidade e sua destinação pública. Catártico e jocoso, o artigo parece trazer à tona a opinião de alguém que não vê mais nenhum sentido na arte, haja vista o modo pejorativo com que o autor se refere às produções artísticas atuais. A cidade de Porto Alegre, convertida na capital das monstruosidades, seria para o historiador o retrato fiel da decadência estética da urbanidade contemporânea.

No artigo distinguem-se claramente quatro momentos que, conjugados, operam como um roteiro de leitura: a origem do problema, a tipificação do problema, a persistência do problema e a solução do problema. Para Schilling, a origem do problema em relação à arte por ele criticada é Marcel Duchamp, o artista francês criador dos *readymades*, a quem frequentemente se atribui a alcunha de pai da arte contemporânea, o vilão que teria deslocado a habilidade da mão para as artimanhas do neurônio. Segundo Schilling, a partir do momento em que as obras produzidas pelo expoente da vanguarda moderna não foram negadas pelo sistema artístico, "abriu-se a Caixa de Pandora dos horrores estéticos que, a partir de então, invadiram o cenário das exposições de arte."

Após situar a origem da decadência da arte atual, o historiador, num segundo momento do artigo, passa em revista o que considera ser um "calvário", ou seja, convida o leitor a fazer um percurso mental pelo traçado urbano porto-alegrense, a fim de localizar "flagelos" estéticos. Começa, então,

uma tipificação de monumentos e esculturas que, sob a ótica do autor do artigo, representam o desastre da arte no espaço público. Cinco obras são citadas no texto. O monumento em homenagem ao Marechal Castello Branco (Prancha 1 – Figura 1), de Carlos Tenius, situado no Parque Moinhos de Vento, é descrito por Schilling como "o desembarque de um extraterrestre". A obra intitulada "Estrela Guia" (Prancha 1 – Figura 2), de Gustavo Nakle, situada na rótula próxima à Fundação Iberê Camargo, é apresentada como um "hediondo timão." A obra de Saint Clair Cemin, intitulada "Supercuia" (Prancha 1 – Figura 3), mas popularmente conhecida como "Cuiódromo", situada na rótula da Praça da Harmonia, é qualificada como "um superúbere de uma vaca premiada." A obra "Olhos Atentos" (Prancha 2 – Figura 4), de autoria de José Resende, instalada próximo ao Gasômetro, em frente ao Guaíba, é qualifica por Schilling como "um tarugo de ferro que adentra o Guaíba." Finalizando seu conjunto de exemplos de mau gosto, o autor também cita o memorial aos mortos e desaparecidos pelo regime militar, de Luiz Gonzaga (Prancha 2 – Figura 5), instalado no Parque Marinha do Brasil, o qual "nos faz lembrar que eles continuarão atormentados ainda por muito tempo mais."

O terceiro momento do artigo caracteriza a persistência do problema, fator que fica explícito quando Schilling menciona a obra "Casa-Monstro" (Prancha 2 – Figura 6), do artista Henrique Oliveira, que foi especialmente concebida para a 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, evento que estava acontecendo em Porto Alegre quando o historiador publicou seu artigo. Schilling chama a atenção ao fato de que, a despeito de sua crítica às obras anteriores, o circuito artístico continua sendo constantemente alimentado por novos artistas e novas formas de apropriação do espaço público com intenções artísticas duvidosas. Assim, de acordo com Schilling, já não basta olhar para o passado recente e suas monstruosidades; é preciso também mirar para o futuro e construir, desde já, o questionamento acerca da arte com a qual queremos conviver. Sobre a "Casa-Monstro", Schilling escreve que "trata-se da reprodução de um tumor que, inchado, é expelido pelas aberturas da construção e vem se mostrar aos olhos dos passantes, tal como se fora um abdômen de um canceroso recém-aberto pelo bisturi de um cirurgião."

O quarto e derradeiro momento do artigo lança um questionamento sobre o que poderia estar acontecendo com a arte que se produz atualmente e também aventa uma solução ao problema. "Por que Porto Alegre […] termina por excitar o pior lado de muitos que por aqui vêm expor?", questiona o historiador. Incomodado com a tendência contemporânea que estimula artistas a criarem obras efêmeras ou mesmo a concebê-las para exposições específicas, geralmente ocasionando impasses sobre sua destinação, seu uso e sua conservação, Schilling arremata seu artigo sugerindo que se faça uma ação entre amigos "para despachar tais coisas para qualquer outro lugar."

Em poucas linhas – e desprovido da consciência de que um artigo de jornal é um espaço limitado para expor ideias que exigiriam mais aprofundamento –, Schilling movimenta uma trama teórica e conceitual complexa a fim de atacar monumentos e esculturas instalados em áreas abertas da cidade de Porto Alegre. O resultado desta incursão foi um levante feroz por parte de inúmeras pessoas, sobretudo de profissionais ligados ao campo artístico, que imediatamente tacharam o historiador como defensor de ideias estéticas idealistas e ultrapassadas, enfim, como cultuador de uma arte e de uma época que não existem mais.

## 2 Contradiscurso

Na mesma semana em que Voltaire Schilling publica seu artigo no Jornal Zero Hora, um movimento contradiscursivo começa a ganhar corpo e a trazer à tona o tom de indignação de algumas pessoas – especialmente artistas, diretores de instituições culturais, críticos e professores – em relação às ideias propugnadas pelo historiador.

De um modo geral, o que motivou o contradiscurso e a defesa de ideias contrárias às do historiador foi o modo como ele se manifestou, tornando pública sua percepção sobre temas que, aparentemente, desconhecia. Além do mais, de acordo com a contracorrente argumentativa que se criou em torno do texto de Schilling, o historiador foi infeliz não por sua manifestação em si, mas pelo modo pouco habilidoso e até mesmo raivoso com que tentou desancar toda a arte pública da cidade de Porto Alegre, como se nada valioso ou genuinamente artístico ali existisse. Mesmo com este movimento de "oposição", não foram poucas as pessoas que referendaram as ideias de Schilling em redes sociais e outros fóruns de debate. Criou-se, então, uma divisão entre defensores e delatores da arte pública porto-alegrense. De um lado do *front*, defensores das formas clássicas, dos grandes mestres da arte, de uma retórica academicista em torno de cânones e padrões "legítimos" de beleza; do outro lado, os emergentes da contemporaneidade, os combatentes das novas articulações poéticas da arte e dos valores mutantes da produção artística atual.

Como forma de apresentar uma parte da repercussão midiática do artigo de Schilling, selecionei seis incursões no Jornal Zero Hora que refletiram acerca dos ataques à arte incitados pelo historiador: "A capital é monstruosa?", de Juliana Bublitz (26/10/09); "Entulhos nossos de cada dia", de Eduardo Veras (26/10/09); "Obras de arte que dão o que falar", de Marcelo Gonzatto (27/10/09); "As monstruosidades da cidade", de David Coimbra (28/10/09); "Arte pública como plataforma", de Gaudêncio Fidelis (31/10/09) e "Os donos do olhar", de minha autoria (31/10/09). Conjuntamente, as incursões no jornal revelaram outros olhares sobre a problemática levantada por Schilling, através das avaliações de críticos, professores, jornalistas e agentes do campo artístico. Além das incursões aqui citadas, há outras que não foram cotejadas, mas que igualmente

contribuiriam para a ampliação da discussão como os textos de Paulo César do Amaral, Celso Loureiro Chaves, Cláudia Laitano e Luís Augusto Fischer, todos publicados no Jornal Zero Hora nos dias seguintes à instauração da celeuma.

Juliana Bublitz em "A capital é monstruosa?" foi buscar a opinião de especialistas do universo artístico para entender a origem das delações estéticas de Schilling. Segundo entrevistados, como a professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Ana Albani de Carvalho, há uma descontextualização no julgamento que Schilling faz da arte pública porto-alegrense. A professora admite que ele mistura obras que têm propostas muito diferentes, além de alinhar-se a uma tendência de negação da arte contemporânea.

Eduardo Veras, na coluna "Entulhos nossos de cada dia", defende a pertinência do debate sobre as relações entre a arte e os espaços públicos, mas critica os julgamentos de Schilling por considerá-los precipitados e pouco consistentes. Além disso, Veras esclarece que os monumentos e obras de arte criticados por Schilling são oriundos de processos diferentes, alguns deles construídos a partir de editais públicos, outros apenas instalados na capital gaúcha por ocasião da 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Em sua coluna, Veras lembra que sequer a estátua do Laçador, obra máxima do escultor Antônio Caringi, é uma unanimidade em Porto Alegre, mas nem por isso estaria justificada sua depredação.

Em "Obras de arte que dão o que falar", Marcelo Gonzatto chama a atenção à reação que o artigo de Schilling causou e anuncia a disposição da prefeitura de Porto Alegre em organizar um seminário para discutir o tema. Gonzatto também foi buscar argumentos acerca da crítica de Schilling em especialistas do campo artístico. O sociólogo e professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Caleb Faria Alves, admite que não é comum debater o tema da arte instalada em áreas públicas, por isso o artigo de Schilling pode ter causado tanta repercussão. O professor também sinaliza acerca da necessidade de se construir coletivamente critérios para o que deve ocupar o espaço público, sem pensar, é claro, numa unanimidade de gosto. A artista plástica Clara Pechansky, também ouvida por Gonzatto, diz que o fato de uma pessoa não gostar de uma obra de arte não anula o direito de que esta obra seja exposta. E acrescenta: "não podemos querer que um artista do século XXI faça um monumento como se fazia no século XIX."

David Coimbra, em sua coluna intitulada "As monstruosidades da cidade", conclama o pensamento de Ernst Gombrich para dizer que "existem razões erradas para não se gostar de uma obra de arte." Coimbra tece uma preleção sobre a noção de "gosto artístico" trazendo exemplos pessoais de sua relação com a arte e da dificuldade que sente em "entender" algumas obras apesar do esforço despendido. O colunista ainda reforça o desprazer que sente com a maioria das obras apresentadas pela Bienal de Artes Visuais do Mercosul, que acabam sendo largadas na cidade.

Gaudêncio Fidelis, no texto “Arte pública como plataforma”, esclarece que sociedades democráticas não propõem a destruição de monumentos sob o pretexto de que desagradam a um determinado segmento social. Fidelis chama de demagógico o artigo de Schilling, já que o historiador coloca-se como o paladino do juízo coletivo acerca do valor artístico das obras criticadas. O crítico também pontua algumas características técnicas e estilísticas das obras desqualificadas por Schilling, no sentido de mostrar que possuem valores estéticos e simbólicos que justificam sua presença nas áreas públicas que ocupam.

De minha autoria, o texto “Os donos do olhar” chamava a atenção a um aspecto crucial no que tange à relação entre obras de arte, monumentos e espaço público, que é o fato de que geralmente há um conjunto de agentes e decisões que referendam a ocupação de áreas públicas. Tais decisões, conforme a opinião que manifestei, comumente desconsideram que a esfera pública envolve também as questões relativas ao modo como as pessoas se apropriam imageticamente do mundo. Neste mesmo artigo eu mencionava que o questionamento proposto por Schilling transcendia o espaço urbano da capital gaúcha, reverberando também em algumas cidades do interior nas quais inúmeros monumentos de gosto questionável haviam sido instalados, entres eles o já anedótico Monumento a Nossa Senhora de Caravaggio, em Farroupilha-RS.

## 3 Os leitores tomam a palavra

Um dos aspectos mais impactantes no campo do jornalismo na última década é a nova relação que os veículos de mídia estabelecem com o público receptor de notícias. A velocidade característica dos meios informáticos imprimiu sua marca no campo do jornalismo, motivando uma série de rupturas cuja extensão ainda não se pode mapear em sua totalidade.

As mudanças paradigmáticas ocasionadas pelo advento da internet fizeram com que os jornais operassem em duas frentes, ou seja, ao lado do jornal impresso surge a variante virtual do mesmo jornal. Enquanto o jornal impresso segue seu efêmero percurso, como veículo condenado a nascer e morrer cotidianamente, os sítios eletrônicos destes mesmos jornais operam como um grande estômago que vai diuturnamente se alimentando da notícia e transformando sua relação com os leitores.

Como se pode observar, inúmeras matérias e conteúdos publicados no jornal impresso também são replicados no sítio eletrônico do jornal, às vezes com adequações, às vezes na íntegra. O ponto central desta dinâmica que amplia a possibilidade de consumo da notícia reside no fato de que, no caso dos conteúdos divulgados via internet, a participação do leitor é imediata e reverbera com grande impacto. Fenômeno comum na atualidade são as enquetes realizadas nos sítios eletrônicos dos jornais, além de espaços para a participação do leitor, que pode deixar sua opinião em um

“mural virtual” assim que concluir a leitura de algo que lhe interesse. Assim, a tendência que se apresenta é a de um leitor conectado, veloz, que lê, critica e publica sua crítica em fóruns para essa finalidade nos próprios jornais.

Esta dinâmica participativa em relação ao julgamento do valor da notícia é um dos dados mais contundentes da atualidade no que se refere à relação tecida entre os leitores e os veículos jornalísticos. Penso que é pertinente avaliar esta relação com cautela, haja vista o teor do que se publica como resposta dos leitores às mais diversas notícias. Não raramente, os murais virtuais e os espaços para comentários de leitores, disponibilizados pelos jornais nas plataformas virtuais, convertem-se em arenas de batalha ideológica e em espaços de ataques e ofensas. Basta um comentário divergir e está instaurada a abertura para uma verdadeira disputa em torno de opiniões, crenças, valores e posições argumentativas. Muitas vezes, o tom de agressividade e achincalhamento entre os próprios leitores, em relação a muitas notícias publicadas, é digno de uma demonstração de incivilidade e brutalidade no consumo da notícia.

Como forma de dimensionar a participação dos leitores do Jornal Zero Hora no que se refere à crítica instaurada por Schilling, tomo como base uma enquete realizada no mesmo dia da publicação do polêmico artigo, 25/10/09. A enquete realizada pelo jornal em seu sítio eletrônico interpelava o leitor: “Você apoia a ideia do autor de uma ação entre amigos de Porto Alegre para despachar obras de arte doadas por artistas para outro lugar?” Ao todo contabilizaram-se duzentos e seis (206) comentários de leitores[2], entre os dias 25/10/09 e 11/11/09, os quais revelaram a multiplicidade de opiniões, favoráveis e desfavoráveis, acerca da crítica levantada por Schilling. Deste montante, selecionei dez comentários, conforme pode ser verificado no Quadro 1.

| | |
|---|---|
| Leitor 1 (25/10/09) | "Penso ser interessante um estudo sobre o que leva uma comunidade a abrigar tantas obras de mau gosto. Por que o senso estético de uma comunidade chega a esse ponto? Conheço inúmeras cidades no mundo todo, não vi algo parecido ao que se vê em Porto Alegre." |
| Leitor 2 (25/10/09) | "Particularmente concordo que muitas dessas obras não são dignas de habitar Porto Alegre. Mas também penso que não podemos cair na armadilha de definir que uma obra de arte ou uma manifestação cultural deva reproduzir padrões clássicos, caso contrário estaremos condenando qualquer manifestação que nos for bizarra como arte degenerada." |
| Leitor 3 (26/10/09) | "O pior é que algumas obras são pagas com dinheiro público, nosso dinheiro. Se vou pagar uma obra de arte, quero ter o direito de escolher qual. Não se fazem mais artistas de verdade, do nível de Renoir, Da Vinci e Michelangelo." |
| Leitor 4 (26/10/09) | "A questão envolve um mar de incompetência: dos artistas, que não conseguem criar algo de valor, e das autoridades, que dão espaço a esses arremedos de artistas. O fato é que, para ocupar um espaço público, uma obra de arte deve ter o mínimo de qualidade. Eu sei que este conceito está cravejado de subjetividade, porém, na dúvida, é melhor não arriscar." |
| Leitor 5 (26/10/09) | "A comunidade artística viu-se, desde o início do século XX, presa em um beco sem saída (sabiam ser incapazes de alcançar a beleza das obras dos grandes mestres do passado), por isso criou o conceito de 'arte moderna' para endeusar a feiura e a falta de sentido." |
| Leitor 6 (26/10/09) | "Se eu fosse o Prof. Voltaire estaria envergonhado em criticar um assunto do qual se percebe que ele nada entende. A crítica é livre, desde que baseada em conhecimentos e experiências de campo. Infelizmente os que têm espaço disponível para tal crítica aproveitam-se da ignorância comum para se autopromoverem." |
| Leitor 7 (27/10/09) | "A verdade é que as pessoas não entendem a arte contemporânea, não por serem burras, mas por serem ignorantes. Sim, elas ignoram qual o sentido dessas obras, pois, para entendê-las, é preciso estar dentro de uma elite artística que se fecha cada vez mais." |
| Leitor 8 (27/10/09) | "Arte não é um domínio de alguns poucos autoproclamado intelectuais, não é limitada à elite com 'formação'. Menos ainda quando é exposta publicamente, em espaços que pertencem à população. O autor do artigo está correto, sim, em criticar, pois o que vemos nesta cidade é uma aberração, e não arte." |
| Leitor 9 (30/10/09) | "Sugiro ao Prof. Voltaire, com todo o respeito que sua carreira acadêmica sinaliza, que investigue mais a fundo os pressupostos da arte contemporânea antes de entrar nessa discussão estéril sobre beleza e feiura. Isso é algo datado, caro professor. Fica lá nos primórdios do século passado, quando Duchamp (sim, sempre ele) nos alertou para a diferença entre arte retiniana e arte que faz pensar." |
| Leitor 10 (01/11/09) | "O texto de Schilling é incapaz de fomentar uma discussão enriquecedora em torno do tema, apenas reforçando a ignorância e o preconceito. De fato, arte não é fruto de seres divinos, é fruto de trabalho e, portanto, também falível e sujeita à crítica, desde que embasada e séria." |

Quadro 1: Comentários de leitores do jornal Zero Hora sobre enquete realizada no sítio eletrônico do jornal.

Discurso e contradiscurso revelam, neste caso, as duas faces de uma mesma moeda. Revelam também um espectro de valorações acerca de uma prática que está longe de estabelecer consenso,

como é o caso da arte. Se situarmos a questão proposta por Schilling exclusivamente no âmbito da avaliação pessoal e do gosto individual; se estabelecermos que a arte é apenas isso – uma elaboração idiossincrática através da qual o indivíduo se relaciona com os valores, ideias e impulsos por ela suscitados –, então é provável que todos os problemas advindos da relação que estabelecemos com a arte não tenham qualquer possibilidade de resolução, já que confinados a uma dimensão personalista.

O indivíduo, dentro desta perspectiva personalista, é soberano em seu julgamento, valoriza o que lhe agrada e repudia o que não se enquadra em seus padrões de gosto. Mas será que a arte não existe para cumprir uma finalidade exatamente oposta a esta perspectiva individualista? Ou seja, não seria um dado importante de sua natureza estimular o contato de consciências e o intercâmbio de valores rumo a um horizonte coletivizável? Não seria uma função primordial da arte possibilitar a comunicação simbólica entre os seres humanos, através dos sentidos e das experiências por ela deflagrados? Na seção a seguir, esboço algumas questões relativas à arte e ao espaço público, privilegiando uma compreensão de arte que se abre para a dinâmica da apropriação coletiva e tendo como viés analítico o pressuposto de que o espaço público é uma arena de valores em constante disputa.

## 4 Um ponto nodal: a reflexividade da arte no espaço público

Os argumentos levantados por Schilling em seu artigo são complexos e suscitam o desmembramento de diversas frentes. Uma leitura atenta deixa visíveis os vários âmbitos acionados pela crítica do autor, entre os quais destaco: a suspeita acerca da qualidade da arte atual; a relação entre a arte e o espaço público das cidades; a nostalgia diante da obra de artistas já falecidos; o suposto oportunismo de artistas contemporâneos que parecem produzir somente engodos estéticos; a diferença entre monumentos e obras de arte (já que eles não são a mesma coisa devido às suas finalidades e especificidades); as poéticas contemporâneas em torno de instalações/intervenções urbanas efêmeras; e a pertinência da Bienal de Artes Visuais do Mercosul. O texto tem, ainda, clichês e lugares-comuns típicos de uma crítica desajeitada (Schilling diz, por exemplo, que Porto Alegre é habitada pelas mulheres mais belas do país), que toma para si a condição de quem fala em nome de uma massa de anônimos igualmente agredidos pela suposta monstruosidade estética de Porto Alegre.

Por uma questão de propósitos seria impossível tratar neste curto espaço de todos os âmbitos acima mencionados, já que meu escopo é apenas introdutório e voltado a um ponto específico. Assim, proponho trazer ao debate algumas questões sobre a dimensão pública da arte, cotejando aspectos desta dimensão que me parecem centrais para uma aproximação aos argumentos de Schilling. Além

disso, há outro aspecto que, segundo penso, desprende-se das ideias apresentadas pelo historiador, o qual complementa os âmbitos acima destacados e diz respeito à imagem das cidades e à possibilidade de experimentarmos a beleza nos espaços de convivência urbana. Como se pode ver, o artigo de Schilling falha ao tentar reunir em poucas linhas elementos que, mesmo que analisados isoladamente, exigiriam grande profundidade teórica, o que termina por dar a impressão de uma argumentação esquematizada e que, valendo-se de uma casuística empobrecida por desqualificações preconceituosas, conclama o leitor a aderir sumariamente ao seu projeto iconoclasta. Na esteira deste enredo, uma breve revisão bibliográfica pode ser útil como forma de contribuir à relativização de algumas ideias defendidas por Schilling.

Primeiramente é preciso destacar que a crítica de Schilling inexistiria se as obras e monumentos por ele criticados não estivessem expostos em áreas abertas, em espaços de circulação pública. Advém desta condição o foco da crítica do historiador. O registro público das obras por ele criticadas é o que garante, em grande parte, a dimensão conflitiva das opiniões que recaem sobre elas. Aliada a isso, há que se considerar uma premissa que, segundo Belting (2006, p. 216), sustenta que "a obra de arte possui uma unidade peculiar que possibilita uma forma totalmente própria de narrativa: a interpretação." Nesse sentido, o exercício interpretativo de Schilling, embora desqualificador e ululante, constitui inquestionavelmente uma tentativa de extração de significados em relação às obras que são objetos de suas críticas. Ainda dentro do que assinala Belting (2006, p. 216), "uma interpretação tem como pressuposto apenas uma obra e uma pessoa, isto é, a pessoa do intérprete, que representa uma unidade aberta semelhante à da própria obra. Vista deste modo, a obra quer ser *compreendida* e o seu observador quer *compreender*." (grifos do autor). Conforme pode ser visto no Quadro 1, apresentado na seção anterior, a diversidade de opiniões de leitores do artigo de Schilling não deixa dúvidas de que a arte presente em espaços públicos afeta as pessoas a partir de parâmetros de leitura e interpretação bastante singulares. Isso porque o contato com obras de arte – onde quer que sejam apresentadas, instaladas ou expostas – é permeado por um conjunto de variáveis que passam pela capacidade individual de absorver conteúdos simbólicos e metafóricos, o investimento em práticas de visitação, as experiências acumuladas em torno de vivências artísticas precedentes, o conhecimento técnico sobre materiais e procedimentos construtivos, a disposição em entrar num jogo de formas e sentidos, enfim, um conjunto de variáveis geralmente desprezadas pela leitura fácil típica da cultura do "achismo" que tão ferozmente nos envolve em tempos atuais.

Apesar de haver motivado uma maré contradiscursiva, creio que o texto de Schilling merece o devido crédito em função do exercício incomum que ele propõe, no sentido de levantar a dúvida sobre o espaço público como construção estética, e não apenas como implemento material em torno de temas como locomoção, ordenamento imobiliário, trânsito, etc. Este gesto de Schilling pode ter

feito com que muitas pessoas que jamais haviam observado as obras escultóricas por ele depreciadas tenham parado para observá-las com mais atenção. Há um mérito nisso, sem dúvida. Mas é problemática, por outro lado, a ideia da imposição do gosto e do julgamento sumário em relação a um conjunto de obras que possuem naturezas, propostas e percursos construtivos diferenciados. Um exemplo deste equívoco é aproximar, sob um mesmo prisma analítico e crítico, a obra "Estrela Guia", de Gustado Nakle (instalada mediante edital de seleção de artista através do concurso *Espaço Urbano Espaço Arte*)[3], a obra "Olhos Atentos", de José Resende (comissionada pela Bienal de Artes Visuais do Mercosul)[4] e a obra "Casa-Montro", de Henrique Oliveira (instalação efêmera produzida para o período de realização da 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul)[5]. Destas três obras citadas, a de Gustavo Nakle conta com uma biografia *sui generis*. Segundo informa Pettini (2008, p.14), a obra produzida totalmente em bronze foi roubada inteira em 1999 e substituída por outra versão em 2002, após o artista haver conseguido que a Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre pagasse o valor integral do prêmio para a execução de uma nova obra. A segunda versão da obra era bastante diferente da primeira versão que ganhou o concurso, o que gerou desconfortos e críticas tanto para a SMC quanto para o artista. Por fim, em 2007, Gustavo Nakle obteve autorização para reconfigurar o acabamento da peça, de modo a revigorá-la e acabar com as reclamações.

Situar o artigo de Schilling na perspectiva de uma arte produzida para o espaço público é fundamental como forma de localizar sua crítica no terreno de uma prática que ainda busca acomodações no âmbito da teoria artística, especialmente quando esta prática se vê entrelaçada à perspectiva "desacostumada" da arte contemporânea. É interessante observar, neste sentido, que nenhuma das obras criticadas pelo historiador pertence à tradição escultórica que vai do século XIX até a primeira metade do século XX nos países latino-americanos, em torno da qual, segundo Alves (2008, p.06), "a linguagem (…) e a formação dos seus autores são praticamente as mesmas: uma arte de caráter acadêmico e artistas oriundos das escolas de Belas Artes e/ou Artes e Ofícios." A crítica de Schilling, portanto, parece ter um endereçamento muito preciso. Ela é contra uma determinada configuração estética que tem feito muitas pessoas rejeitarem o que se produz em termos artísticos na atualidade, e isso acontece porque o "contemporâneo" tem se constituído como uma experiência de rupturas, diacronias e ressignificações a respeito de toda a estrutura que movimenta o campo artístico. Autores e teóricos como Cauquelin (2005), Danto (2006) e Belting (2006), mediante olhares que se ramificam em direção a diferentes atores, experiências, disciplinas e trajetórias de composição deste campo no cenário contemporâneo, constituem leituras fundamentais para uma aproximação frente aos problemas levantados pela arte que se produz na atualidade.

Embora haja especificidades que mereceriam um olhar mais demorado a respeito da produção artística destinada a ocupar áreas abertas e de circulação pública, creio que há uma grande diferença, no que se refere à possibilidade de apropriação de conteúdos comunicativos e simbólicos, entre uma obra instalada numa área de circulação pública e uma obra acomodada no interior de um museu ou de uma galeria de arte. Uma das condições de leitura do artigo de Schilling é, portanto, permeada por um questionamento: de que tipo de arte o autor do artigo está falando? De acordo com Büttner (2002, p. 85), que se dedica a projetos curatoriais de arte pública, "uma forma de arte a ser assimilada em público e que representa sobretudo o próprio cidadão no espaço público parece ser uma das funções mais importantes da arte pública numa democracia." Büttner apresenta este argumento no sentido de mostrar que ele constitui um desafio para a produção contemporânea em artes visuais, pois

> muitos artistas […] executam seu trabalho num campo experimental situado entre a participação ativa de parte da sociedade, colocações artísticas e documentação do real. Praticamente todos esses trabalhos estão como que à procura de uma oportunidade que lhes dê a chance de contribuir de maneira concreta à vida da sociedade, à convivência e à comunicação.

É o caso da obra "Casa-Montro", de Henrique Oliveira, impiedosamente destroçada por Schilling. É evidente que tal obra não foi produzida para o deleite de um olhar clássico, dentro das expectativas de uma determinada tradição de leitura mais conservadora. Isso, contudo, não diminui a força poética do trabalho do artista, que se insere numa outra lógica de produção e recepção e que se coaduna exemplarmente como um parâmetro fundamental da arte contemporânea: mais do que servir como signo de contemplação, é necessário que a obra de arte faça pensar. "Casa-Montro" é um alerta contra a depredação e o descaso frente ao patrimônio público edificado do centro de Porto Alegre, onde inúmeros prédios parecem adoecer como se revelassem um tumor prestes a extirpar-lhes a vida. Neste caso, o artista, munido de uma percepção sobre este abandono, instiga o público a olhar para o prédio em ruínas como se fosse também responsável por seu adoecimento.

No âmbito do tema da arte pública, o pressuposto em relação ao qual me alinho está calcado na noção de que existem operações específicas, do ponto de vista da fruição, que são acionadas por uma obra de arte destinada a ocupar um espaço público. Neste sentido, o registro de que uma obra de arte é "pública" acentua o grau de complexidade da experiência artística por ela proporcionada, haja vista o caráter mais "exposto" que recai sobre a obra e a quantidade de leituras que ela motivará, as quais serão, ao menos do ponto de vista quantitativo, mais numerosas do que aquelas motivadas por uma obra que se encontre fechada no recinto de um museu cujo acesso pressuponha o pagamento de um ingresso. Sob esta ótica, é provável que nenhum alarde teria sido causado se Schilling tivesse publicado uma crítica a um retábulo gótico que porventura tivesse

visitado em um pequeno museu de uma cidadezinha alemã, numa viagem de férias. Quantas pessoas conheceriam este mesmo retábulo a ponto de se envolverem em um debate público questionando sua qualidade? Por outro lado, quantas pessoas, especialmente as que residem em Porto Alegre, conhecem ou convivem com as obras depreciadas por Schilling? Creio que é dentro desta perspectiva que Alves (2008, p. 05) sugere que

> numa simples constatação sobre todo o rol de obras de arte e objetos os quais são 'classificados' ou nomeados como pertencentes à Arte Pública, estabelecem-se duas características que determinam a inclusão de tais obras de arte como integrantes desse campo: a) a **localização** das obras de arte **em espaços de circulação de *público***, e b) a conversão ***forçada*** desse **público** em ***público de arte***. (grifos do autor).

Este aspecto acerca da arte destinada a ocupar um espaço público precisa ser entendido tendo em vista um rebatimento em relação àquilo que, ao menos para mim, soa como uma antítese: o cubo branco, a câmara imaculada que funciona como um templo da estética, na qual preponderantemente concentram-se as ideias sobre arte. Refletindo sobre estas questões e tendo como foco a evolução do espaço expositivo da galeria moderna, O'Doherty (2002, p. 85) escreve que

> para muitos de nós, o recinto da galeria ainda emana vibrações negativas quando caminhamos por ele. A estética é transformada numa espécie de elitismo social – o espaço da galeria é exclusivo. Isolado em lotes de espaço, o que está exposto tem a aparência de produto, joia ou prataria valiosos e raros: a estética é transformada em comércio – o espaço da galeria é caro. O que ele contém, se não se tem iniciação, é quase incompreensível – a arte é difícil. Público exclusivo, objetos raros e difíceis de entender – temos aí um esnobismo social, financeiro e intelectual que modela (e na pior das paródias) nosso sistema de produção limitada, nosso modo de determinar o valor, nossos costumes como um todo.

A partir da reflexão de O'Doherty, pode-se dizer que a arte executada em áreas públicas traz em seu bojo algumas questões e alguns princípios poéticos que passam distantes das obras acondicionadas no recinto fechado dos museus e galerias, onde vive-se uma experiência com a arte muito mais direcionada e calcada em certas prerrogativas voltadas à "correção" da experiência de visitação (em geral, nos espaços institucionalizados há uma série de atores, procedimentos e imaginários atuando como vetores do contato com as obras de arte: textos críticos em painéis ou murais; mediadores de visitação; impedimentos, em alguns casos, quanto ao uso de máquinas fotográficas; propostas museográficas que "condicionam" um fluxo e um ritmo de apreciação; linhas demarcatórias no chão que podem funcionar como sinais de "entrincheiramento" das obras apresentadas; vigilantes que garantem a "civilidade" e o "decoro" do ambiente, etc.).

No que tange à relação que a arte pública estabelece com as pessoas que com ela convivem, Bellido Márquez, a partir de uma análise sobre o impacto causado pela instalação de obras de arte junto ao

Paseo de la Constitución em Granada, na Espanha, conclui que a percepção destas obras por parte das pessoas é mais próxima e portanto diferente de como seria esta percepção se as obras estivessem expostas em um espaço institucional. De acordo com Bellido Márquez (2014, p. 274),

> o fato de se encontrarem na rua, acessíveis, convidando a compartilhar com elas um banco, uma fotografia, um momento de descanso, etc., ou o fato de poder tocá-las, faz com que o indivíduo se encontre a seu nível, eliminando assim a distância perceptiva que o museu estabelece entre o objeto exposto e o espectador. Assim, este tipo de exibição é mais direto e interativo, se comparado com esculturas que estivessem localizadas em um centro de arte.[6]

Por este e por outros motivos mais, abre-se um abismo diante das formas de experiência artística proporcionadas, por um lado, por obras instaladas em áreas abertas e, por outro lado, por obras confinadas à câmara estética do recinto fechado. Deste modo, não é comum se ouvir falar em ataques, insurreições ou incidentes contra obras de arte acondicionadas em recintos fechados, embora eles existam.[7] Todavia, muito mais impactantes e corriqueiros são os ataques a obras e monumentos instalados em áreas abertas e de circulação pública, os quais são motivados por questões que variam enormemente e que podem passar pela militância político-partidária, a devoção religiosa, o discurso em torno de questões de gênero, as diversas percepções acerca do uso socialmente mais adequado e democrático destes espaços, etc. Um caso recente ocorrido na cidade inglesa de Birmingham colocou em destaque – e no centro de uma polêmica – uma escultura da artista Gillian Wearing. A peça produzida em bronze e instalada em uma praça apresenta duas mulheres, as irmãs Roma e Emma Jones, mães solteiras (uma delas grávida) que permitiram que a artista as eternizasse com seus dois filhos, todos de mãos dadas. Em entrevista ao Jornal The Guardian, Wearing afirma que a obra celebra a ideia de que aquilo que constitui uma família não deveria ter forma fixa. Foi o que bastou para que grupos defensores da "família tradicional" se manifestassem contra a peça concebida por Wearing. Em artigo escrito para o The Guardian, Lewis-Hasteley situa a especificidade que envolve a arte presente no espaço público. Ao referir-se a um conjunto de obras apresentadas em áreas públicas da Inglaterra, dentre elas a obra de Wearing, a editora da Revista New Statesman assevera que "toda peça de arte pública é uma declaração política, mesmo aquelas que apoiam o *status quo* ou se recusam a fazer quaisquer comentários sociais. Se você deseja saber quem ou o que uma sociedade celebra, observe suas praças públicas."[8]

Ao refletir sobre a especificidade e a contextualidade do lugar de instalação de suas esculturas, o artista Richard Serra, expoente do minimalismo norte-americano, declara que há uma tendência construída no âmbito do campo artístico que enaltece a *persona* do artista, aquilo que é singular em sua criação e que resulta, invariavelmente, na obrigação da autorreferência. Em grande parte, a obra de Serra desenvolve-se contra esta autorreferência, no sentido de neutralizar os rastros da instituição

e dos agentes que constroem reputações e valores artísticos. Serra quer chamar a atenção ao fato de que a obra de arte deve sustentar-se por meio de princípios que lhe são inerentes e não por ideologias de valor, mercado, prestígio pessoal e restrições de circulação. “Uma vez que a obra entra no domínio público”, diz Serra (citado por Crimp, 2005, p. 147), “o problema da autorreferência não existe. O que importa é como a obra altera um determinado local, não a *persona* do autor. Uma vez que tenham sido erguidas em um espaço público, as obras passam a fazer parte das preocupações do outros.”

Serra é um artista que sabe muito bem o que significa ter obras instaladas em áreas públicas, as quais passam a fazer parte, como ele mesmo afirma, das “preocupações dos outros.” Um caso já antológico em torno de sua produção escultórica refere-se à obra “Arco inclinado”, de 1981, originalmente instalada no Federal Plaza, ao lado da Foley Square, em Nova York. A obra causou mal-estar desde o primeiro momento de sua instalação, até que no mês de março de 1985 uma audiência pública determinou sua retirada. Crimp (2005, p. 159) alega que “a praça é uma área desolada e vazia cuja única função é servir de passagem à corrente humana que entra e sai dos edifícios”, especificidade detectada por Serra para, exatamente ali, erguer o seu “Arco inclinado”, um muro feito com chapa de aço de 4 metros de altura e 40 metros de comprimento. Em defesa da obra de Serra em questão, Crimp (2005, p. 160) alega que, uma vez mais, o artista “usava a escultura para manter como refém seu lugar de instalação, para insistir na necessidade de que a arte cumpra suas próprias funções e não aquelas que lhe são relegadas pelas instituições e discursos que a controlam.” Mas este não foi o entendimento que prevaleceu sobre a obra “Arco inclinado”, cuja rejeição não havia partido dos caminhantes da praça, “mas dos representantes do Estado, dos juízes das cortes e dos expoentes da burocracia federal cujos escritórios ficam no Federal Plaza.” (Crimp, 2005, p. 163).[9]

Muitas nuances poderiam ser buscadas a partir das particularidades que recaem sobre aquelas obras destinadas ao recinto fechado do centro de arte e aquelas destinadas ao espaço aberto das cidades. No caso de obras disponíveis no espaço público, é possível dizer que elas ensejam uma espécie de convívio compulsório com as pessoas, já que, na maioria das vezes, tais obras não permitem realizar uma operação seletiva entre ver ou não ver, conviver ou não conviver, diferentemente dos museus, galerias e centros culturais, que são espaços que as pessoas acessam **apenas** se quiserem acessar. Assim, é possível que alguém que não goste de uma determinada escultura instalada em uma praça pública seja obrigado a vê-la todos os dias, a conviver com ela, sobretudo se o trajeto que leva de casa ao trabalho passar necessariamente pela praça em questão.

No caso das obras expostas em recintos fechados (museus, galerias, centros culturais), o processo de contato com a obra obedece a uma outra lógica, pois há a pressuposição de alguém imbuído de

uma vontade e de uma intenção, de alguém que adentra o recinto com características inscritas em sua condição de "visitante". Sob este viés, as relações de contato com as obras de arte podem ser construídas de modo distinto, sobretudo quando se tem em conta que "visitar" uma obra em um recinto fechado é diferente de "conviver" com uma obra em um espaço aberto. Creio que não incorro em equívoco ao sugerir que as pessoas não "visitaram" a "Casa-Monstro", de Henrique Oliveira, como também não "visitam" a obra "Estrela Guia", de Gustavo Nakle, ou a obra "Supercuia", de Saint Clair Cemin: as pessoas "convivem" com estas obras, haja vista que as relações que tecem com elas estão inscritas em sua condição de obras públicas destinadas a compor uma ideia de urbanidade. Isso parece tão concreto que é bem possível que muitas pessoas que fizeram coro à crítica de Schilling jamais tenham pisado em um museu de arte.

As implicações em torno das relações de contato com obras de arte em áreas públicas são várias e recaem especificamente numa questão: é possível dizer que existe um "público" em torno do qual se justifica a existência de uma obra instalada numa área aberta? Numa abordagem inicial, as especulações em torno da noção de "público" são muito mais convincente no contexto das obras apresentadas em recintos fechados, em ambientes institucionais, tendo em vista que aquilo que denominamos "arte pública" parece concentrar esforços exatamente em acabar com as clivagens que constituem segmentações no acesso à arte, as quais, sobretudo em estudos sociológicos sobre o tema, acabam por forjar tipificações entre frequentadores de espaços institucionalizados. Estudos como o pioneiro *O Amor pela arte*, de Pierre Bourdieu (2003) – cuja envergadura é inquestionável do ponto de vista de seus resultados e das revelações que contém acerca de hábitos de consumo estético e distinção social –, parecem justificar sua existência no âmbito da própria instituição, gerando assim conhecimentos e informações que são úteis para o planejamento cultural, a oferta de exposições e o financiamento da própria instituição. Um exemplo simples: se um estudo conclui que 5% do público visitante avaliado em um determinado período, num determinado museu público, possui renda inferior a um salário mínimo, essa informação pode ser usada pela própria instituição como ferramenta de negociação para obter mais verba e mais patrocínio, sob a alegação de que é necessário "promover o acesso de visitantes" que se enquadrem na faixa dos 5%. Mas no caso da arte pública, qual a relevância desta informação se a obra está acessível a qualquer indivíduo, independentemente de uma hierarquização social? Claro, não estou entrando aqui no debate acerca das capacidades de leitura e interpretação dos indivíduos, as quais podem obedecer a parâmetros como escolarização e renda, por exemplo, mas tão somente na perspectiva do acesso e do convívio com as esculturas e monumentos públicos.

Na esteira do cotejo que aqui se faz em torno da questão de tornar a arte uma experiência pública – à qual muitos associam um caráter de experiência socialmente mais abrangente e equânime –, é

inevitável que se pense na eficácia de ações direcionadas a esta finalidade, pois está claro que uma experiência "pública" com a arte nem sempre desfaz certas estruturas engessadas em relação ao acesso e à democratização dos bens artísticos. Para ficar em apenas um exemplo acerca da eficácia de propostas de "democratização" do acesso à arte, exemplo este que vem do campo das artes cênicas, cito o Festival de Avignon, realizado anualmente na França desde 1947. Criado com a intenção de atrair um público "popular" tradicionalmente afastado das salas de teatro e não familiarizado com a institucionalidade dos espetáculos teatrais, o Festival de Avignon teve seus objetivos severamente abalados quando, entre 1996 e 2001, um levantamento sociológico verificou, conforme assinala Carvalho (2006, p. 11), que "professores, profissões científicas, profissões no âmbito da informação, das artes e dos espectáculos, e estudantes representavam mais de 60% da amostra de público, ao passo que estes grupos não representavam sequer um terço da população francesa com mais de 15 anos." Carvalho conclui sua análise dizendo que, apesar da originalidade em promover apresentações teatrais em ruas, praças, igrejas e claustros, quartel dos bombeiros, garagens, etc., o Festival é, na verdade, "uma utopia política" e que se pode "argumentar que a realidade sociológica do seu público o torna um projeto fracassado quanto às suas intenções originais." (Carvalho, 2006, p. 12).

O tema da arte pública é, sem dúvida, envolvente e desafiador. Em torno dele gravitam questões que atingem uma vasta gama de atores, instituições, tendências políticas e usos da arte. Como tendência bastante forte no âmbito da arte contemporânea, a arte destinada a ocupar o espaço público exige movimentos constantes de avaliação que sejam capazes de fundir a teoria artística e a empiricidade em torno de tais práticas, no sentido de revelar que contribuições efetivas elas trazem ao entendimento da realidade humana e da sociedade como um todo.

Com seu artigo Schilling demonstra que, no âmbito do espaço público, as obras artísticas não estão imunes ao ataque e à desqualificação. Isso ocorre exatamente porque elas constituem textos plurissignificativos, que se abrem às mais diversas interpretações, mas que em geral responderão na mesma língua em que forem questionadas.

# PRANCHA 1

**Figura 1:** Monumento ao Marechal Castello Branco – Carlos Tenius

**Figura 2**: Estrela Guia – Gustavo Nakle

**Figura 3:** Supercuia – Saint Clair Cemin

## PRANCHA 2

**Figura 4:** Olhos Atentos – José Resende Gonzaga

**Figura 5:** Monumento aos Mortos e Desaparecidos – Luiz

**Figura 6:** Tapume (conhecida como Casa-Monstro) – Henrique Oliveira.

[1] Voltaire Schilling nasceu em Porto Alegre, em 1944. Há mais de trinta anos dedica-se à docência em história, tendo passado por diversas instituições de ensino, incluisve como professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi diretor do Memorial do Rio Grande do Sul e mantém atividade constante junto a veículos de mídia como jornais e televisão. O artigo na íntegra pode ser lido em: <http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/abarca/textos/artigo-voltaire-Schilling_-Capital-das-monstruosidades.pdf>Acesso em 10/07/2015.

[2] Apesar de se tratar de informação disponível em um sítio eletrônico de acesso público, os nomes dos leitores foram ocultados. Disponível em: < http://zh.clicrbs.com.br/rs/mural/voce-concordaria-com-uma-acao-entre-os-amigos-de-porto-alegre-para-despachar-obras-de-arte-doadas-por-artistas-para-outro-lugar--107290.html?pagina=11> Acesso em 12/07/15.

[3] O Concurso "Espaço Urbano Espaço Arte" teve seu primeiro edital lançado em janeiro do ano de 1992, pela Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre. O objetivo do concurso era a seleção de quatro obras a serem instaladas na cidade de Porto Alegre, durante as comemorações dos seus 220 anos de fundação, no final do mês de março. O concurso tinha como objetivo democratizar a cultura e aproximar as artes plásticas da população em geral, mediante a instalação de obras de arte contemporâneas em locais públicos, como praças e parques. Ver PETTINI, Ana Luz. Arte pública contemporânea: experiências de Porto Alegre. In: ALVES, José Francisco (Org.). Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

[4] Obras comissionadas são aquelas que recebem algum tipo de suporte financeiro ou institucional que permeia sua realização. Em geral, grandes museus, Bienais e instituições culturais dispõem de orçamento para programas de comissionamento, o que implica um nicho específico de atuação para os artistas, pois muitas vezes a obra fica condicionada aos ditames do programa.

[5] A 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul ocorreu no período de 15 de outubro a 29 de novembro de 2009, na cidade de Porto Alegre. A obra Casa-Montro, de Henrique Oliveira, uma obra que se poderia situar dentro do campo das produções denominadas sitespecific, foi criada especialmente para a 7ª edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul e desfeita após o fim do evento.

[6] Em espanhol no original. Tradução livre.

[7] Em 29/05/2014 a artista Deborah de Robertis, numa ação performática, sentou-se no chão em frente à obra "A origem do Mundo", de Gustave Courbet, exposta no interior de uma sala do Museu D'Orsay, e expôs sua genitália em público recriando a mesma posição da modelo do quadro de Courbet. A ação causou alvoroço no interior do museu e imediatamente os seguranças retiraram do local a artista que foi encaminhada a uma delegacia policial.

[8] LEWIS-HASTELEY, Helen. Toda arte pública é uma declaração política. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/11/1544277-toda-arte-publica-e-uma-declaracao-politica.shtml> Acesso em 10/08/2015.

[9] Mais detalhes sobre a obra de Richard Serra e alguns entraves que o artista atravessou quanto à sua fixação em áreas públicas podem ser conferidos no texto "Redefinindo a especificidade de localização", de Douglas Crimp, cuja indicação bibliográfica consta no rol das referências bibliográficas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ALVES, José Francisco. *Arte pública: produção, público e teoria.* In: ALVES, José Francisco. (Org.). *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade.* Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

BELLIDO MÁRQUEZ, María Del Carmen. *El impacto de la escultura pública contemporánea en el paisaje urbano. Proyecto para una mejora medioambiental y de sostenibilidad de la ciudad de Granada.* Universidad de Murcia. Revista Arte y Políticas de Identidad. Vol. 10-11, 2014.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte. Uma revisão dez anos depois.* São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *O amor pela arte. Os museus de arte na Europa e seu público.* São Paulo: Edusp/Zouk, 2003.

BUBLITZ, Juliana. *A capital é monstruosa?* Port Alegre. Jornal Zero Hora. 26/10/2009.

BÜTTNER, Claudia. *Projetos artísticos nos espaços não-institucionais de hoje.* In: PALLAMIN, Vera. M. (Org.) *Cidade e cultura. Esfera pública e transformação urbana.* São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CARVALHO, Nuno Vieira de. *Cultura urbana e globalização.* Covilhã, Portugal: Biblioteca on-line de ciências da comunicação. 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução.* São Paulo: Ed. Martins, 2005.

COIMBRA, David. *As monstruosidades da cidade.* Porto Alegre. Jornal Zero Hora. 28/10/2009.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história.* São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

DA ROLT, Clóvis. *Os donos do olhar.* Porto Alegre. Jornal Zero Hora. Caderno de Cultura. 31/10/2009

FIDELIS, Gaudêncio. *Arte pública como plataforma.* Porto Alegre. Jornal Zero Hora. Caderno de Cultura. 31/10/2009.

GONZATTO, Marcelo. *Obras de arte que dão o que falar.* Porto Alegre. Jornal Zero Hora. 27/10/2009.

LEWIS-HASTELEY, Helen. *Toda arte pública é uma declaração política.* Jornal Folha de São Paulo. Caderno Ilustríssima. 09/11/2014.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte.* São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PETTINI, Ana Luz. *Arte pública contemporânea: experiências de Porto Alegre*. In: ALVES, José Francisco (Org.). Ex*periências em Arte Pública: Memória e Atualidade.* Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

SCHILLING, Voltaire. *A capital das monstruosidades.* Porto Alegre. Jornal Zero Hora. 25/10/2009.