

Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade

Organização

José Francisco Alves

Textos de

Ana Luz Pettini

Aparecido José Cirillo

César Floriano

Fernando Pedro da Silva

Javier Maderuelo

José Francisco Alves

José Resende

Jorge Díez

Vera Chaves Barcellos

2008

Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade

textos publicados como resultado do

16º Simpósio de Artes Plásticas: *Experiências Atuais em Arte Pública* (*)

10 a 12 de julho de 2007, Santander Cultural, Porto Alegre-RS

Promoção: Prefeitura Municipal de Porto Alegre
Secretaria Municipal da Cultura
Coordenação de Artes Plásticas
Atelier Livre da Prefeitura

Apoio Cultural: Santander Cultural



Aspecto de uma das conferências do **Simpósio de Artes Plásticas > Experiências Atuais em Arte Pública**, 2007, Santander Cultural, Porto Alegre (conferencista da imagem: Jorge Díez). Foto: Fernando Gomes/Santander Cultural

Programação

» 10 de julho de 2007 / Abertura

- **Javier Maderuelo** (Madri, Espanha). “Arte Pública em Huesca, Espanha”
- **César Floriano** (Florianópolis-SC). “Gestão de Arte Pública em Florianópolis”

» 11 de julho de 2007

- **Vera Chaves Barcellos** (Porto Alegre). “Experiências Efêmeras”
- **Jorge Díez** (Madri, Espanha). “O evento *Madrid Abierto*”
- **Aparecido José Cirillo** (Vitória-ES). “Lei de incentivo à criação de um acervo semi-público em Vitória”

» 12 de julho de 2007

- **Fernando Pedro da Silva** (Belo Horizonte-MG). “Arte Pública - diálogo nas comunidades”
- **José Resende** (São Paulo-SP). “O que seria uma arte privada, não pública?”
- **Ana Luz Pettini** (Porto Alegre). “Lei de Obras de Arte em edificações, em Porto Alegre”

» Mediação/Coordenação

- **José Francisco Alves** (Atelier Livre da Prefeitura)

(*) evento integrante do

21º FESTIVAL DE ARTE CIDADE DE PORTO ALEGRE

9 a 13 de julho de 2007

Atelier Livre da Prefeitura, Porto Alegre

Alves, José Francisco (Organizador)

Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade./ – Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008

72 p.: Ilustrado

1. Arte Pública – Brasil – Espanha
2. Escultura – Monumentos
3. Política Cultural – Brasil – Espanha
4. Legislação cultural– Brasil

CDU: 730.067.36 (816.51)

Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade

Programação visual: José Francisco Alves

Capa: escultura *Olhos Atentos*, 2005. José Resende, 5ª Bienal do Mercosul

Foto: José Francisco Alves

O Festival de Arte Cidade de Porto Alegre é um dos mais tradicionais e importantes eventos de arte da capital gaúcha, promovido pelo Atelier Livre, instituição de ensino de arte livre, não universitária, instituída pela Prefeitura de Porto Alegre, em 1961. Desde 1986, anualmente o Festival de Arte tem cumprido o papel de atualização e intercâmbio entre os artistas do Rio Grande do Sul e profissionais do Brasil e do exterior, com oficinas sobre procedimentos e técnicas artísticas, bem como cursos de teoria e história da arte. A partir de 1990, surgiu a necessidade de realizar, dentro da programação do Festival, um evento autônomo de discussão sobre temas candentes ligados às artes visuais. Assim, durante estes anos, o Simpósio de Artes Plásticas tem propiciado debates em torno de assuntos como: crítica de arte, direitos autorais, arte-educação, curadoria, bienais de arte, administração e gestão, arte e tecnologia, arte na América Latina, ensino de arte, museologia, entre outros temas específicos da produção contemporânea.

Em 2007, o tema proposto foi sobre um assunto premente, a Arte Pública, para o qual foram trazidos profissionais que atuam em eventos e legislações de diversas cidades do Brasil e da Espanha. O tema também foi uma forma de recuperar a discussão já realizada, há mais de dez anos pela Secretaria Municipal da Cultura, com a organização de dois seminários específicos, mas cuja continuidade, infelizmente, não foi dada a contento. A produção de Arte Pública contemporânea, desde 1991, tem sido um objeto de preocupação específica da Coordenação de Artes Plásticas, que instituiu o concurso Espaço Urbano Espaço Arte, projeto que influenciou diretamente uma série de iniciativas privadas na cidade a comissionarem monumentos em linguagem contemporânea. *Pari passu*, a cidade recebeu trabalhos significativos, por meio da Bienal do Mercosul, que até a edição de 2005 manteve a tradição de envolver-se com o tema da arte no meio urbano de Porto Alegre, deixando um legado dessa produção para a população, como uma espécie de retorno dos investimentos públicos ao evento. Em 2006, foi instituída pela Câmara Municipal a legislação que prevê a obrigatoriedade de inclusão de obra de arte em local visível à população, em edificações públicas e privadas, e caberá à Secretaria da Cultura um papel importante no cumprimento desta legislação.

Toda esta recente experiência no tema fez com que o Atelier Livre e a Coordenação de Artes Plásticas propiciassem a retomada da discussão com o presente Simpósio. Com ele, retoma-se a publicação dos anais do evento, que ocorreu até 2002, como um subsídio teórico permanente. Este Simpósio com o tema da Arte Pública marcou também a iniciativa do Atelier Livre de realizar o evento em outro local, que só foi possível com a inestimável parceria estabelecida com o Santander Cultural, instituição que acolhe o evento em sua sede, disponibilizando instalações e profissionais, e que também colabora na viabilização da participação ao simpósio de profissionais de fora da Porto Alegre, e mesmo do exterior. Por isso, o Atelier Livre e a Coordenação de Artes Plásticas não podem deixar aqui de expressar seus agradecimentos por este apoio do Santander Cultural, continuado também para a edição do Simpósio de Artes Plásticas deste ano, igualmente a ser realizado na instituição parceira.

Por fim, ressaltamos que tema escolhido e as discussões para o simpósio de 2007 foram tão bem recebidos, que a Universidade Federal do Espírito Santo, por meio da Pró-Reitoria de Extensão e do Centro de Artes, realizou o *Simpósio Internacional de Artes Visuais — a Natureza Pública da Arte*, em junho de 2008, em Vitória-ES, com a participação de praticamente os mesmos convidados presentes ao simpósio de Porto Alegre, como forma de constituir um grupo nacional de discussão sobre a Arte Pública.

Porto Alegre, julho de 2008

Ana Luz Pettini, Coordenadora de Artes Plásticas da Secretaria Municipal de Porto Alegre
Ana Isabel Lovatto, Diretora do Atelier Livre da Prefeitura

Sumário

- 5 *Arte Pública: produção, público e teoria***
José Francisco Alves
- 12 *Arte Pública Contemporânea: experiências de Porto Alegre***
Ana Luz Pettini
- 18 *Lei de incentivo à criação de um acervo semi-público em Vitória***
Aparecido José Cirillo
- 26 *Construindo uma política de Arte Pública para a cidade de Florianópolis***
Cesar Floriano
- 30 *Arqueologia da Memória: a arte em diálogo com as comunidades***
Fernando Pedro da Silva
- 38 *El “Proyecto Arte y Naturaleza” en Huesca***
Javier Maderuelo
- 46 *O que seria uma Arte Privada?***
José Resende
- 54 *Madrid Abierto***
Jorge Díez
- 62 *Arte pública: um conceito expandido***
Vera Chaves Barcellos
- 70 *Sobre os autores***



Arte Pública: produção, público e teoria

José Francisco Alves

Arte Pública. Eis um assunto que, embora timidamente, cada vez mais tem comparecido às discussões teóricas nas artes visuais no Brasil. Já era tempo. Mas no que efetivamente consiste a Arte Pública?

Podemos começar pela definição do termo. Ele designa um recente e específico campo de problemas da História da Arte, que aparece, sob essa denominação, com o surgimento da arte de linguagem moderna e contemporânea no espaço urbano. Porém, desde que começou a aparecer e se institucionalizar, o próprio termo já tem sido objeto de controvérsias: Como pode se juntar algo “elitizado” [*arte*] com algo “democrático” [*público*]? (SENIE, 1992:3) Se apenas o *local* é o único fator “público”, por que a arte dos museus não possui também esse *rótulo*? (BUREN, 1997:482) Uma vez que “a presença ou ausência de paredes, portas e colunas já não separa o espaço privado do espaço público” (HEIN, 1996:5), “por que quando falamos sobre um trabalho ao ar livre ou, mais exatamente, na rua, numa colocação urbana, a palavra ‘arte’ é juntada com o termo ‘público’?” (BUREN, 1997:483). Talvez a explicação para esta controvérsia seja a de que a união destas palavras configure-se de forma tão “problemática” porque o termo foi cunhado justamente no século em que “arte” e “público” não se “juntam facilmente” (MILES, 1997:85).

Considero, porém, que esta é uma polêmica que já não se faz mais necessária. 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 **localização** das obras de arte em **espaços de circulação de público**, e
- a conversão **forçada** desse **público** em **público de arte**.

Apesar de o campo ser *percebido* — e a sua *atual* denominação estabelecida — no discurso da arte, a partir da segunda metade da década de 1960, as *origens* da Arte Pública remontam às mais antigas obras de arte identificadas, como as pinturas das cavernas pré-históricas, as quais faziam “parte” da *habitação*. Em seqüência, por um duradouro período,



Monumento ao Marechal Osório, 1894. Rodolfo Bernardelli. Praça Quinze de Novembro, Rio de Janeiro. Foto: José Francisco Alves

a arte foi praticamente entrelaçada com a arquitetura [Egito, Mesopotâmia, Grécia, Roma, catedrais da Idade Média, etc.]. Nessas culturas, muito do melhor trabalho artístico produzido parece ajustar-se àquilo que hoje é considerado como pertencente à “Arte Pública”.

A arte que ocupa os espaços de circulação de público nas grandes e médias cidades do Brasil é muito similar em sua produção e tipologias com os demais acervos dessa natureza, nas principais cidades da América Latina. São trabalhos realizados do século XIX ao presente, onde predominam esculturas que, obviamente, traduzem os diversos momentos culturais dos respectivos países. Quanto à arte realizada até a primeira metade do séc. XX, lá e cá, a linguagem dessas obras 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. Parte considerável desses artistas era de origem européia, onde haviam recebido rígida formação acadêmica, e emigraram para o novo continente em busca de uma vida melhor. Foram eles que realizaram significativos conjuntos comemorativos, esculturas decorativas e trabalhos funcionais (fontes e chafarizes). A produção de linguagem moderna no meio urbano dessas cidades foi comissionada de forma mais esporádica, entre as décadas de 1960 e 1970 (jardins de esculturas e congêneres), por artistas tidos como os mais célebres de suas épocas. Tal produção eclética evidencia, obviamente, as diversas conjecturas políticas, ideológicas e culturais das diferentes nações, sob a tutela das classes dirigentes e seu desejo em criar suas próprias tradições e símbolos. Mas uma produção específica tem se destacado no Brasil, em relação às demais regiões latino-americanas, que é o patrimônio cultural novo, a marca do presente: a arte contemporânea ao ar livre, de caráter permanente.

Mas não só esculturas e murais instalados de forma permanente no meio urbano integram o campo da Arte Pública. A partir, principalmente dos anos 1980, a arte de caráter temporário começou a ocupar espaços não museológicos das cidades e também acabou por institucionalizar-se sob a forma de programas e similares, principalmente nos EUA e na Europa. Nessa vertente de Arte Pública, *ação* e *experiência* artística — o processo — são mais importantes do que a permanência do resultado final — um *objeto* artístico. E este tipo de arte pública tem sido um dos meios mais utilizados por artistas que defendem uma arte de caráter politizado e ativista, os quais atuam também de forma coletiva e alternativa, e se vêem também como uma espécie de agente político, etnógrafo, sociólogo ou algo similar.

O primeiro trabalho no Brasil dentro do que entendemos hoje como “escultura pública” permanente começou a ser executado no final do séc. XVIII e integra o Barroco brasileiro. Trata-se das estátuas dos Profetas (1796-1805), no Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, Patrimônio da Humanidade/UNESCO localizado na cidade de Congonhas, estado de Minas Gerais. O conjunto foi realizado pelo célebre Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”. Uma conexão que podemos fazer dessa primeira obra de *arte pública* em relação à produção moderna e contemporânea brasileira ao ar livre é que essas estátuas foram realizadas para um espaço já existente, o adro do Santuário, que não havia sido realizado para receber os Profetas; no mesmo sentido, a escultura pública recente e atual foi projetada e instalada para espaços urbanos já existentes.

Esta característica se dá pela razão de que os projetos urbanísticos no Brasil não prevêem a arte como elemento de sua constituição. Entretanto, a partir da década de 1970, em algumas cidades brasileiras, a arte contemporânea vem paulatinamente ganhando terreno nos projetos de renovação urbana, principalmente em centros históricos e regiões degradadas. O primeiro exemplo nesse contexto foi o Jardim de Esculturas criado com a renovação da Praça da Sé, coração da cidade de São Paulo, em 1978, com trabalhos de artistas brasileiros de primeiro time. O outro exemplo, no mesmo ano, foi o Jardim de

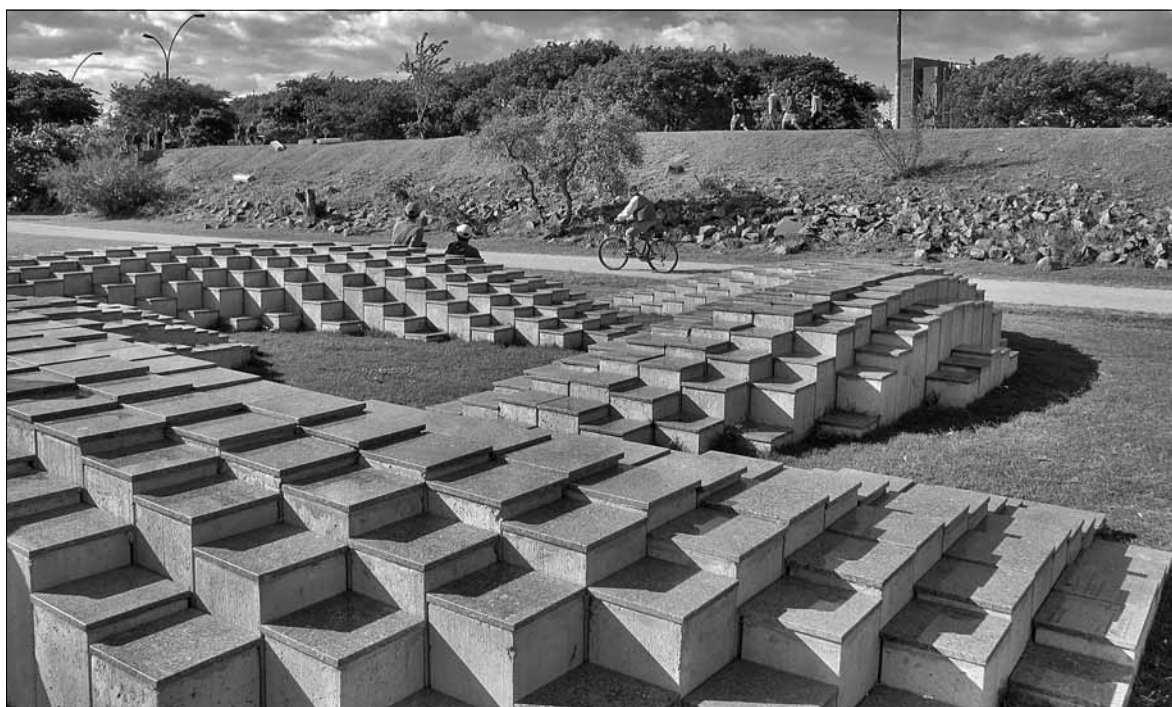


Garatuja, 1978-79. **Marcelo Nitsche**. Estação do Metrô, Praça da Sé, São Paulo.
Foto: José Francisco Alves

Esculturas do Parque da Catacumba, na cidade do Rio de Janeiro, em espaço anteriormente ocupado por uma favela, também com obras de artistas importantes, incluindo estrangeiros, como Alexander Calder.

Na década de 1990, os jardins de escultura — que nada mais são do que o mero deslocamento da obra de ateliê para o espaço ao ar livre — foram sendo substituídos por obras de arte projetadas especificamente para locais pré-determinados, levando em conta as características físicas e simbólicas destes espaços. No Rio de Janeiro, em 1996, um projeto de renovação do Centro da cidade resultou na instalação de esculturas *site specific*, de artistas como José Resende, Ivens Machado e Waltercio Caldas. No Rio Grande do Sul, após a capital do estado, Porto Alegre, ter recebido — tardiamente — o seu primeiro jardim de esculturas, por meio da 1ª Bienal do Mercosul (1997), a quinta edição dessa mostra, em 2005, teve um módulo com o comissionamento de quatro obras permanentes, as quais foram apresentadas à cidade.

Uma das características da Bienal do Mercosul é não possuir um espaço próprio expositivo, de forma a precisar utilizar locais museológicos já existentes e edificações adaptadas temporariamente para estes fins. Ao longo dos anos, esta Bienal realizou trabalhos temporários e permanentes ao ar livre, constituindo-se numa *tradição* só interrompida com o advento da 6ª edição do evento, em 2007. Mas foi justamente por esse tipo de atuação que nasceu uma relação especial da Bienal do Mercosul com a cidade que a sedia, Porto Alegre. Como já foi dito, a 1ª Bienal resultou no primeiro e único jardim de esculturas da capital gaúcha, além de ter sido também realizado para o evento um vetor de obras de arte temporárias e ações artísticas ao ar livre; na 2ª e 3ª Bienais ocorreu a instalação de trabalhos em espaços externos aos museológicos que necessitavam da localização ao ar livre para existirem como obras de arte. Isso igualmente ocorreu na 4ª Bienal, sendo que a cidade ganhou uma escultura pública de Saint Clair Cemin, artista nascido no interior do Rio Grande do Sul e homenageado do evento.



escultura em concreto e granito vermelho, 2005. **Mauro Fuke**. (5ª Bienal do Mercosul). Foto: José Francisco Alves

Na 5ª Bienal, enfim, a curadoria convidou Carmela Gross, José Resende, Mauro Fuke e Waltercio Caldas, artistas com experiência na realização de trabalhos para o espaço urbano, a projetarem trabalhos permanentes, em condições ideais de prazo e orçamento, acontecimento raro num país como Brasil. O desafio para os artistas foi comum: projetar uma obra para um local determinado, a orla do Lago Guaíba, cuja área foi formada por um aterro recente, de parte significativa do lago, a qual se encontra próxima ao Centro da cidade. Com o surgimento dessa orla artificial, a cidade recebeu um parque público e edifícios governamentais. Junto ao lago, o local é marcado por um dique contra enchentes, e os artistas tiveram de utilizar o espaço entre esta barragem e a água para instalarem suas esculturas. Este área, considerada “nobre” em qualquer cidade que preze o turismo e a qualidade de vida, jamais recebeu um projeto urbanístico ou paisagístico significativo, por isso, as esculturas foram idealizadas de forma a tentar acrescentar certo valor simbólico ao *local*, colaborando em transformá-lo num *lugar*.



escultura em granito, madeira e ferro, 1992. **Patrício Farias**. (concurso Espaço Urbano Espaço Arte). Foto: José Francisco Alves

Ainda sobre Porto Alegre, a prefeitura dessa cidade criou em 1991 o programa de arte pública Espaço Urbano Espaço Arte, uma iniciativa sem par no Brasil. Tratava-se da realização de concursos públicos (que passaram a ser realizados quase de forma anual), abertos a artistas que quisessem executar obras de arte em parques, jardins e áreas municipais. Tais obras não tinham nenhum escopo comemorativo; era a obra do *próprio artista* para uma escala pública, ao ar livre. Este programa cumpriu ainda o papel de incentivar várias das incessantes iniciativas de ereção de monumentos públicos a realizarem o expediente do concurso, o que resultou em um bom número de obras comemorativas significativas, realizadas em linguagem contemporânea e não *tradicional* [estatuária acadêmica]. Como de praxe no Brasil, a própria administração que criou o programa o abandonou, em 2002.

Com base em toda essa experiência da capital gaúcha, o Atelier Livre da Prefeitura — uma escola de arte não universitária criada em 1961 (vinculada atualmente à Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria Municipal da Cultura) —, realizou o seu tradicional simpósio de artes plásticas com o tema “Experiências Atuais em Arte Pública”. Para

tanto, foram convidados artistas e teóricos da Espanha e do Brasil para exporem e discutirem com o público suas experiências e conhecimentos ligados ao tema. Tão importante quanto a realização do simpósio é a presente publicação das conferências, como forma de propiciar um resultado permanente, um subsídio — raro — para as discussões do campo da Arte Pública.



Aspecto de uma das conferências do **Simpósio de Artes Plásticas > Experiências Atuais em Arte Pública**, 1997, Santander Cultural, Porto Alegre (conferenciasta da imagem: José Cirillo). Foto: Fernando Gomes/Santander Cultural

O conceituado autor espanhol Javier Maderuelo apresenta o projeto que coordenou, *Arte e Natureza*, levado a cabo na província de Huesca, norte da Espanha, a partir de 1990, o qual comissionou obras *Land Art* em área rural desta região como forma de estabelecer um novo *status* cultural da paisagem. Posteriormente o projeto passou a ser administrado pelo Centro de Arte e Natureza [Centro de Arte y Naturaleza-CDAN], a qual pertence a Coleção-Itinerário Arte e Natureza, com peças na paisagem, em lugares rurais de Huesca, de autoria de artistas como Richard Long, Ulrich Rückriem, Siah Armajani, Fernando Casás y David Nash. Como forma de discutir a questão da arte e da natureza, o CDAN promove exposições em seus espaços museológicos e cursos de longa duração, com a edição de uma notável série de publicações, com os temas dos cursos.

José Resende, um dos artistas mais importantes do Brasil e autor da escultura *Olhos Atentos*, comissionada pela 5ª Bienal do Mercosul, procura relatar sua experiência com a Arte Pública e discute o que seria realmente este campo, a ponto de concluir que não acha “pertinente a discussão sobre o tema”. Fernando Pedro, autor do livro *Arte Pública — diálogos com a comunidade* (2005), apresenta as experiências que trabalhou para o próprio livro, as quais dizem respeito às ações artísticas em comunidades do interior do estado de Minas Gerais.

Um assunto que tem surgido em algumas cidades brasileiras desde que Recife iniciou com esta “moda”, lá pelos idos da década de 1980, é a existência de uma legislação que obriga edificações particulares a incluírem uma obra de arte permanente, em espaço de

visibilidade pública. Para se discutir exemplos desse tipo de iniciativa, Aparecido José Cirillo apresenta o resultado de uma pesquisa realizada no âmbito da Universidade Federal do Espírito Santo sobre os dez primeiros anos desta Lei, na cidade de Vitória, e faz uma dura crítica ao resultado desta legislação. Ana Luz Pettini, ao apresentar o mesmo tipo de Lei que foi criada para Porto Alegre, em período de regulamentação, discorre sobre a tradição que a capital gaúcha tem com o comissionamento da arte pública contemporânea, como uma marca cultural da cidade nos últimos vinte anos. César Floriano comenta a Lei de Florianópolis, a qual, graças a uma Comissão Municipal de Arte Pública que funciona junto ao órgão do Planejamento Urbano da capital de Santa Catarina, Florianópolis, tem sido uma esperança para que tais legislações possam resultar em uma verdadeira política pública de arte no meio urbano.

Vera Chaves Barcellos, artista gaúcha de larga experiência no Brasil e no exterior, traz à tona, numa atitude de *resgate cultural*, a realização em 1971 do curso ministrado pelo artista Júlio Plaza, em Porto Alegre, e seus desdobramentos na geração que se iniciava à época, naquele período, a qual, nos anos seguintes, passou a se utilizar de ações artísticas que incluíram os espaços de circulação de público para sua execução. O espanhol Jorge Díez conta a experiência do evento que é diretor, *Madrid Abierto*, que desde 2004 ocorre na capital da Espanha. A mostra se constitui na apresentação de trabalhos realizados de forma temporária, em espaços públicos da cidade, por artistas, individualmente ou em grupo, os quais são selecionados por uma convocatória dirigida a todas as nacionalidades.

Com estas múltiplas visões, esperamos propiciar uma rara fonte no Brasil para ser utilizada como subsídio para o desenvolvimento teórico do tema da Arte Pública, bem como para que as experiências aqui explanadas possam ser aproveitadas de alguma forma pelos futuros gestores das políticas públicas em arte ao ar livre.

Bibliografia

- ALVES, José Francisco. *A Escultura Pública de Porto Alegre — história, contexto e significado*. Porto Alegre: Artfolio, 2004, 264 p. ISBN 85-99012-01-0.
- _____. *Transformações do Espaço Público*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2006, 120 p., ISBN 85-99501-07-0.
- _____. O Espaço da arte pública. *Bien'art*, São Paulo, fev. 2007, p. 55.
- BUREN, Daniel. *Can art get down from its pedestal and the raise to street level?* In: *Contemporary Sculpture – Projects in Münster 1997*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1997, 540 p. [p. 482-507] ISBN-13: 9783775706674.
- HEIN, Hilde. *What is public art?: time, place, and meaning*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. University of Wisconsin Press, vol. 54, nº 1, winter, 1996, p. 1-7. ISSN 0021-8529.
- MILES, Malcolm. *Art, space and the city – public art and urban features*. London: Routledge, 1997, 266 p. ISBN 0-415-13943-0
- SENIE, Harriet. *Contemporary Public Sculptures – Tradition, Transformation and Controversy*. New York: Oxford University Press, 1992, 276 p. ISBN 0-19507318-5.



Arte Pública Contemporânea: experiências de Porto Alegre

Ana Luz Pettini

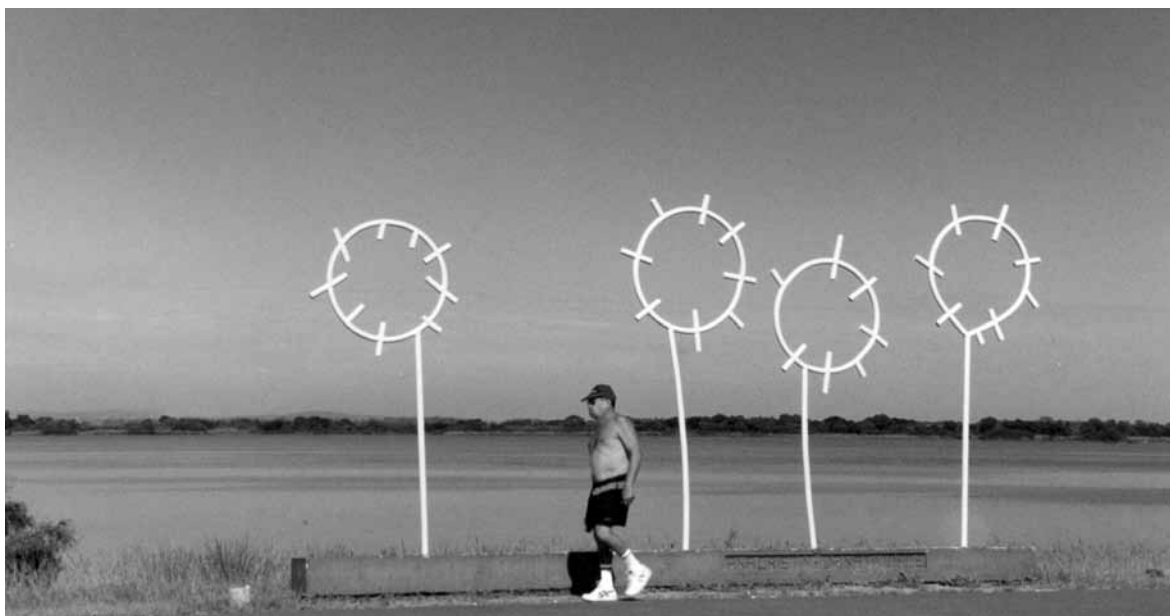
A cidade de Porto Alegre tem uma história na Arte Pública. São conquistas, acertos e desacertos, e este breve relato abrange o período dos últimos vinte anos, pontuando fatos e ações que considero relevantes para as conquistas da cidade na Arte Pública. Entenda-se por arte pública as manifestações artísticas legitimadas que se encontram no espaço urbano da cidade, integradas a paisagem da cidade, impondo ao cidadão uma visibilidade involuntária em seu percurso cotidiano.

Em 1978, foi inaugurado o Centro Municipal de Cultura, e durante uma década, foi realizada ali a Feira do Pequeno Bronze, anualmente até 1989. No ano de 1990 esta feira foi substituída pela Mostra de Escultura, onde os escultores se inscreviam, havia uma comissão de seleção e alguns de artistas eram também convidados a participar, numa realização da Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria Municipal da Cultura. Esta mostra surgiu com o objetivo de expor as obras com as inquietações espaciais contemporâneas que envolviam a crescente produção tridimensional. Porém, foram realizadas apenas duas edições desta mostra. Entendo que esta mostra foi fundamental para a concepção e a instituição do concurso Espaço Urbano Espaço Arte.

No final de 1991, a Coordenação de Artes Plásticas cria o primeiro edital do concurso Espaço Urbano Espaço Arte, lançando em janeiro de 1992. Este primeiro concurso visava a seleção de quatro obras a serem instaladas na cidade, durante as comemorações dos 220 anos de Porto Alegre, no final do mês de março. Como objetivo intrínseco, o concurso tinha o mote de democratizar a cultura e aproximar as artes plásticas da população em geral, ampliando assim a área de sua abrangência ao colocar obras de arte contemporâneas em locais públicos, como praças e parques.

Para a primeira edição do Espaço Urbano Espaço Arte foram selecionados os artistas Jailton Moreira, com a obra *Cavalo e Cavaleiro*; Ana Natividade, com a obra *Girassóis à Beira do Guaíba*; Fernando Limberger, com uma escultura sem título; e Patrício Farias, igualmente com uma obra sem título. O prêmio pago pelo concurso foi dividido entre os quatro artistas, os quais, com o valor recebido, deveriam executar e instalar suas obras.

Nessa primeira edição, o concurso ainda não determinava os locais onde as obras seriam instaladas, cabendo ao artista a escolha. A Prefeitura, por sua vez, viabilizava a colocação nos locais escolhidos e também assessorava e supervisionava a instalação das obras. Três das obras tridimensionais foram instaladas ao longo do Parque Marinha do



escultura em ferro pintado de amarelo, 1992. **Ana Natividade**. (concurso Espaço Urbano Espaço Arte). Foto: José F. Alves

Brasil e outra foi colocada perto ao recém inaugurado Shopping Praia de Belas, também nas proximidades do parque.

Na segunda edição do Espaço Urbano Espaço Arte, realizado em 1993, a prefeitura apresentou alguns possíveis locais onde poderiam ser instaladas as obras, mas ainda o artista poderia indicar outros locais, onde pretendia instalar sua obra. Foram selecionados mais quatro trabalhos, instaladas em vários pontos da cidade. No Centro, a obra *Segundo Portal da Nova Era*, de Luis Affonso; na zona sul, a obra de Maria Tomaselli, *Para Namorar ao Por do Sol*; na zona norte, a obra *Topomorfose*, de Heloisa Crocco; e *Três Serpentes se Disfarçam Menina*, de Caé Braga, no Parque Marinha do Brasil.

Como na edição anterior, os artistas, com o valor recebido, deveriam providenciar execução e a colocação das suas obras. Neste mesmo período, havia uma intenção de criar no Parque Marinha do Brasil, que é um dos mais extensos parques da cidade, um Parque de Esculturas, um museu ao ar livre como em outras grandes cidades do mundo.

Na terceira edição foi alterado o edital, e apenas uma obra seria selecionada, pois foi constatada a economia de alguns artistas, na execução da sua obra, comprometendo assim a durabilidade e a permanência da obra. Como apenas dois projetos foram inscritos, a comissão de seleção e premiação convidou o artista Xico Stockinger, que instalou em 1994, no Parque Moinhos de Vento, a obra *Paisagem Lunar*.

Na edição seguinte, a quarta do concurso, a Secretaria Municipal da Cultura e a Secretaria Municipal do Meio Ambiente apresentavam no edital alguns dos possíveis locais onde a obra seria instalada. Também começou a ser solicitado a Anotação de Responsabilidade Técnica/ART para a obra de arte, por um engenheiro ou arquiteto, bem como o projeto das fundações. Foi igualmente estabelecido percentuais máximos para serem investidos na execução e instalação da obra de arte. A escultura selecionada em 1996 foi da artista Tina Felice, intitulada *O Túnel do Túnel*, que foi instalada localizada na Esplanada Correio do Povo, na entrada do Túnel da Conceição, local de grande circulação de ônibus e automóveis. O artista, com o valor recebido, ainda era o responsável pelos custos de execução e instalação da obra.

No ano seguinte, o edital estabeleceu as indicações do local, bem como o dimensionamento da área a ser ocupada pela obra de arte, sendo indicado um local que havia passado pela urbanização, de onde havia sido retirada uma vila popular junto às margens do Guaíba, em local próximo a atual sede da Fundação Iberê Camargo. A obra selecionada foi *Estrela Guia*, do escultor Gustavo Nakle.

Foi realizada uma pesquisa de opinião sobre as edições anteriores, com a intenção de verificar se os objetivos que nortearam o concurso foram atingidos e qual repercussão junto ao público em geral vinha tendo as obras de arte. Esta pesquisa relevou que significativo percentual dos entrevistados reconhecia e localizava a maioria das obras, e considerava que o projeto contribuía com o embelezamento da cidade. Acredito que esta pesquisa foi fundamental para as alterações na edição posterior.



Estrela Guia II, 2002-2007. Gustavo Nakle. (concurso Espaço Urbano Espaço Arte). Foto: José Francisco Alves

Em 1999, a obra *Estrela Guia*, com cerca de 1500 quilos de bronze, foi roubada inteira. Posteriormente, o artista conseguiu que a Coordenação de Artes Plásticas da SMC pagasse o valor integral do prêmio para a execução de uma nova obra. A obra que foi refeita, *Estrela Guia II*, inaugurada em 2002, era muito diferente da que ganhou o concurso, e foi instalada próxima ao local da anterior, em rótula da avenida de grande circulação, principal acesso à zona sul da cidade. Pelo material e aparência desta nova obra, a Secretaria da Cultura e o próprio artista receberam todos os tipos de críticas. Em 2007, Gustavo Nakle obteve autorização da Coordenação de Artes Plásticas para realizar um novo acabamento da peça, o que revalorizou a escultura e fez com que as reclamações acabassem.

Na edição de 1999, foi onde penso que o concurso Espaço Urbano Espaço Arte atingiu sua maturidade. Os aspectos de conservação e manutenção da obra foram considerados

de suma importância, e foi feita uma parceria com a iniciativa privada para a doação de todo o material cerâmico para a execução da peça. Pela primeira vez, a idéia foi selecionar um trabalho bidimensional, um painel cerâmico, para os muros de contenção do Viaduto Ildo Meneghetti. Tudo isso, antes do lançamento do edital do concurso, pois nas edições anteriores o artista podia obter patrocínio, mas era ele mesmo que tinha que captar estes apoios. O artista vencedor do concurso, Mauro Fuke, pela primeira vez ficou com o valor integral do prêmio, pago em duas parcelas.

E a partir desta edição, a Prefeitura passou a assumir a execução da obra. Infelizmente, a obra de Mauro Fuke foi retirada em abril de 2007, pois estava se descolando das paredes, colocando em risco os pedestres. Foi constatado que a parede não foi adequadamente preparada para receber a cerâmica. Mesmo assim, a Prefeitura vai refazer a obra, em 2008.



Iluminuras, 2000. **Mauro Fuke**. Foto: Edison Vara/divulgação do concurso Espaço Urbano Espaço Arte-SMC, 2000.

O último concurso do Espaço Urbana Espaço Arte foi realizado em 2002. A obra selecionada foi da artista Zoé Degani, cujo painel a ser instalado no Viaduto Imperatriz Leopoldina até hoje ainda não foi executado, pois antes de lançar o edital não houve pela Secretaria da Cultura a busca de apoio junto aos fornecedores de material cerâmico e, por falta de recursos, a mesma Prefeitura não teve recursos para bancar sozinha o trabalho.

É importante salientar que, com a instituição do Concurso Espaço Urbano Espaço Arte, as políticas públicas da Prefeitura de Porto Alegre para a instalação de monumentos e variadas homenagens permanentes em locais públicos, se alteraram. As solicitações de colocação de obras de arte, em sua maioria, passaram a ser atendidas por meio de concursos públicos, o que dá continuidade às questões iniciais do projeto, como a qualidade e a contemporaneidade, a valorização das artes plásticas e a instituição de uma política pública com ação continuada entre as secretarias envolvidas.

Algumas esculturas que estão espaços públicos da cidade que foram resultado desta política, selecionadas por meio de concursos e com pagamentos de prêmios. Menciono

alguns, como o conjunto escultórico do *Memorial a Chico Mendes*, de Mario Cladera, no Parque Chico Mendes; o *Memorial aos Mortos e Desaparecidos do Regime Militar*, de Luis Gonzaga; e o *Memorial aos Policiais Mortos em Serviço*, de Claudia Stern.

Importante também é a atuação da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, que desde primeira edição da Bienal vem contribuindo com obras de artistas de renome, o que vem qualificando cada vez mais os espaços abertos da cidade. Na primeira edição, em 1997, foram instaladas em caráter permanente dez obras tridimensionais no parque Marinha do Brasil, de autoria de artistas do Brasil, Argentina e Bolívia (Francisco Stockinger, Carlos Fajardo, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Enio Iommi, Julio Perez Sanz, Francine Secretan, Ted Carrasco e Hernán Dompé). A quarta Bienal, em 2003, deixou a obra *Supercuia*, de Saint Clair Cemin, que, após encerrar o período de exposição, foi instalada nas proximidades do Guaíba. Na quinta bienal, as esculturas de Carmela Gross, José Resende, Mauro Fuke e Waltercio Caldas foram instaladas nas proximidades da Usina do Gasômetro, reforçando a paixão de ver o pôr-do-sol junto à margem do Lago. Estas obras, que foram criadas especialmente para se integrarem na paisagem, e com a finalidade de serem utilizadas pela população, além da experiência estética que propiciam.



Cascata, 2005. Carmela Gross. 5ª Bienal do Mercosul. Foto: José Francisco Alves

Os recursos para a manutenção, preservação e restauração não existem, o que fez com que na elaboração de novos concursos já sejam restringidos os materiais, preferindo os de fácil manutenção, que não convidem ao roubo, como os metais, e, no caso de iniciativas privadas, os proponentes devem ficar responsáveis pela conservação e manutenção da obra.

Foi bastante importante para a cidade este avanço de investimento de recursos públicos destinados em projetos como o Espaço Urbano Espaço Arte, mas ainda temos muito a aprimorar, pois precisamos, além de conservar e manter as obras, continuar a oportunizar aos artistas e a população este diálogo. Acredito que com a instituição oficial

de uma comissão inter-secretarias (digo oficial pois ela já trabalha para resolver as questões que surgem referentes as obras no espaço público), com o objetivo de ficar responsável para a orientação a novos concursos, bem como a indicação e orientação das obras para restauração, a situação das obras de arte da cidade de Porto Alegre tenderá a melhorar.

A missão mais recente nesta área também caberá à Coordenação de Artes Plásticas a sua viabilização, é a Lei nº 10.036, de 8 de agosto de 2006, que obriga em Porto Alegre a colocação de uma obra de arte permanente, em local visível à população, em edifícios particulares e públicos com área superior a 2.000 metros quadrados. A Coordenação de Artes Plásticas, desde a aprovação dessa Lei, está trabalhando para a sua regulamentação e para que, dentro do possível, não se repitam alguns problemas que vem ocorrendo com legislações similares no Brasil, de modo a fazer com que a cidade ganhe efetivamente um patrimônio cultural significativo.



Olhos Atentos, 2005. José Resende. 5ª Bienal do Mercosul. Foto: José Francisco Alves



Lei de incentivo à criação de um acervo semi-público em Vitória

Aparecido José Cirillo

**com colaboração de Ciliani Celante Eloi, no levantamento de dados*

A produção das artes visuais no Brasil ainda está atrelada a uma prática cultural típica da antiga Academia Imperial de Artes, posteriormente reafirmada pela Escola Nacional de Belas Artes: o mecenato do poder público. Não que o Estado deva ser desobrigado de suas funções de garantir acesso e condições para que a sociedade possa produzir, veicular e vivenciar experiências estético-culturais, porém não se pode mais ficar refém dessa única fonte de fomento. Assim, na constituição de acervos compreende-se que é fundamental a ação do Estado, porém é extremamente salutar que a vida privada também contribua para a ampliação do legado cultural, mas também que ele, o setor privado, se coloque efetivamente como promotor da produção dos artistas, para que juntos, os poderes público e privado possam constituir um verdadeiro tesouro artístico-cultural, em constante atualização.

É com este espírito que, em algumas cidades no Brasil, o setor público tem tentado consolidar leis municipais que procuram constituir um acervo que, embora privado, possa ser de domínio mais coletivo e apresente um pouco da produção artística do seu Estado ou apenas do Município. Uma estratégia pública de ação sobre o setor privado buscando definir-lhe um papel (ou uma obrigação) na composição da história artístico-cultural da sociedade.

Em Vitória, capital do Espírito Santo, a Lei Municipal 3.644/90, com validade apenas para o município, foi baseada em outra semelhante, promulgada em Recife, Pernambuco (Lei 4239) e vincula a liberação da licença de *habite-se* de edificações de médio e grande porte à existência de uma obra em suas dependências internas ou externas. O criador da lei, o vereador Namy Chequer, é autor de várias leis de apoio à cultura capixaba, como a “Lei da meia entrada para estudantes”; a “Lei do show de espera”, que consiste na apresentação de bandas capixabas antecedendo espetáculos de artistas de outros estados e finalmente a “Lei Municipal nº 3.644”, popularmente conhecida como Lei Namy Chequer. A iniciativa foi sugerida pela presidente do sindicato dos artistas no Espírito Santo em princípios de 1990, Ivanilde Brunow, que lhe chamou a atenção para leis similares no Brasil, em especial a de Recife. Em atenção ao pedido, Namy elaborou o projeto de lei, ao qual a Associação dos Artistas Plásticos em Vitória acompanhou em toda a sua tramitação.

Assim, criada no início do ano de 1990, a Lei nº 3644/90 que determina a afixação de obras de arte em edifícios entra em vigor em fevereiro daquele ano. Sua estrutura básica de aplicação parte de uma parceria entre o Sindicon (Sindicato dos Construtores), o Sindicato dos Artistas Capixabas e a Prefeitura Municipal de Vitória (através das Secretarias de Obras e de Cultura). Neste acordo, a liberação do *habite-se* dos edifícios públicos e privados com mais de 2000 (dois mil) metros quadrados construídos, vê-se atrelada à colocação de uma obra-de-arte nas suas dependências, seja no jardim externo ou no hall de entrada.

Vale, antes de continuar esta reflexão lembrar que essa lei ainda é uma estratégia pública que tenta fomentar indiretamente a produção da arte; e é importante que se entenda isto para que possa ser compreendido o que aconteceu com a aplicação da referida lei após 17 anos de sua promulgação em Vitória.

A Lei Nami Chequer se difere de sua inspiração, a de Recife, não só pela área construída (o dobro da estabelecida lá), mas principalmente pelas características da aquisição da obra: na cidade Pernambucana é permitido a concorrência de trabalhos de amadores em geral. Em Vitória, a Secretaria Municipal de Cultura propôs dar a prioridade a trabalhos de artistas profissionais e de produção contínua, assim a obra deveria ser adquirida de artistas sindicalizados, numa operação direta entre as construtoras e o artista a partir de uma lista fornecida pelo Sindicato dos Artistas Plásticos. No texto do artigo 5º da Lei pode-se ver claramente esta **restrição**: “*Somente deverão executar os serviços referidos no artigo anterior os artistas previamente inscritos no Sindicato da Categoria*”.

Já se evidencia nessa reserva de mercado uma limitação conceitual da lei que irá refletir sobremaneira na qualidade das obras após os primeiros anos.

Essa restrição da categoria artística teve o objetivo, segundo Nami Chequer, de “*dar mais estabilidade ao mercado de trabalho dos artistas plásticos e permitir que a sociedade conheça de forma mais sistematizada os melhores trabalhos de seus melhores artistas*”. De modo geral, os objetivos dessa Lei são:

- ampliar o mercado de arte do município de Vitória;
- promover o fortalecimento da estrutura de classe entre os artistas (sindicato);
- criar um acervo livre de pinturas, esculturas e objetos no Município de Vitória que pudessem refletir um perfil da arte capixaba— seguindo uma tendência de vários outros grande centros;
- aprimorar e estimular a transformação de Vitória em um significativo pólo cultural com diversas obras em locais públicos ou privados de acesso semi-público.

O autor da lei aponta outros objetivos para a sua criação, como criar novos espaços e visibilidades, valorizar os imóveis, criar uma configuração de mercado e incorporar a obra à arquitetura.

Desde sua aprovação aos dias atuais, a Lei Municipal nº 3644/90 passou por várias emendas, e em sua versão atual constam 6 artigos. Os dois primeiros estabelecem a sua abrangência:

Art.1º - Em todo edifício que vier a ser construído no Município de Vitória, deverão constar obras de arte originais de valor artístico, as quais farão parte integrante deles, de artistas capixabas ou residentes no estado do Espírito Santo há no mínimo cinco anos.

Art.2º - Os efeitos do artigo anterior incidirão sobre os prédios com área superior a 2.000m² (dois mil metros quadrados) e bem assim, os de grande concentração pública, tais como Praças, Casas de Espetáculos, Hospitais, Casas de Saúde, Escolas, Estações de Passageiros, Estabelecimentos Bancários, Hotéis, Clubes Esportivos Sociais ou Recreativos que tenham área superior a 1.000m² (mil metros quadrados).

Uma análise inicial destes dois primeiros artigos permite verificar que, embora a prática cotidiana tenha estabelecido que somente uma obra era necessário por edificação, a redação do artigo primeiro diz “...obras de arte originais...”, porém uma ambigüidade de interpretação é gerada na redação do artigo quarto: “...quando não constar **a obra** exigida nesta lei...” a interpretação da lei permite compreender que para o *habite-se* deve constar uma obra. Também percebe-se que a amplitude da aplicabilidade inicial é logo recortada no artigo segundo, que já exclui considerável parte das edificações comerciais, por exemplo, como a própria sede das construtoras, inferiores no geral a 2.000 m², não deixando clara sua aplicação para áreas como shopping centers ou centros comerciais, que têm se excluído desta obrigação. Fica claro, também, em seu artigo terceiro, a desobrigação das edificações unifamiliares.

O seu artigo quarto regulamenta o funcionamento propriamente dito, indicando os procedimentos necessários para seu cumprimento; ele cria também a Comissão que verificará “o valor artístico da obra”:

Art.4º - Não será concedido o competente *habite-se*, quando na mesma não constar a obra de arte exigida nesta Lei, cuja maquete, fotografia ou planta deverá ser aprovada por comissão constituída com a finalidade de avaliar o real valor artístico da obra, no prazo máximo de 30 (trinta) dias.

§1º - a comissão referida no “caput” deste artigo será composta por 3 (três) membros, sendo um indicado pela Associação ou Sindicato dos Artistas Plásticos, um pela Prefeitura Municipal de Vitória e um pelo Sindicato da Construção Civil.

§ 2º - Para que a comissão aprove a concessão do *habite-se*, deverá estar aposto, o visto do autor do projeto de arquitetura, do proprietário da construção e ainda a assinatura do autor da obra de arte, e por fim deverá estar anexado o comprovante de pagamento ao autor da obra de arte.

Acreditava-se que a partir de um estudo estabelecido entre Secretaria de Cultura e a construtora sobre a planta baixa do edifício seria possível estabelecer as diretrizes da operação na conformidade entre a dimensão da obra escolhida e a área física construída, bem como as condições para sua adequada colocação e conservação. Porém esta era uma particularidade da direção do Sindicato dos Artistas e da Secretaria de Cultura naquele momento histórico.

A lei, em seu mecanismo de funcionamento e papel social, nos moldes em que foi idealizada, não se constituiu como prática posterior, embora fosse expectativa da comunidade artística na sua época de criação.

Em depoimento ao Jornal a Gazeta, a artista plástica Joyce Brandão declarou que a Lei foi recebida como proposta de uma maior aproximação do público com a arte, sendo que ela é “[...] *uma maneira de se educar para a arte*”. Na mesma reportagem, Chico Neto compartilhava desta expectativa de Brandão e afirma que “(...) *trabalhos artísticos em prédios de grande concentração pública estão cumprindo uma função restauradora. Afinal, é aí que, diariamente, milhares de pessoas estarão circulando e, por um momento que seja, convivendo com a manifestação artística*”. Também Ivanilde Brunow presidente do Sindicato dos Artistas Plásticos do Espírito Santo até o ano de 1993, diz que “*a lei representa um compromisso com o habitat (...) é algo que fomenta a produção artística*”.

Porém, ainda em 1992 alguns atores desse processo mostram-se preocupados com os procedimentos das construtoras no cumprimento da lei. Em um artigo datado de abril de 1992 no Jornal A Gazeta, intitulado *Artistas Questionam a Lei*” já se discute um desvirtuamento da proposta por parte das empreiteiras e construtores. Eles não se interessavam em ver as obras, e simplesmente assinavam os cheques – com valor bem abaixo daquele praticado no mercado de arte da cidade e, caso o artista reclamasse, a compra era cancelada.

Iniciava-se a percepção da necessidade de uma melhor regulamentação da lei e uma melhor fiscalização do seu funcionamento.

Entretanto, essa lei em vigor a 17 (dezessete) anos, somente começou a ser estudada a partir de seu décimo ano: surgiram estudos sobre seu impacto, eficácia e mesmo viabilidade. Esses estudos têm feito uma necessária avaliação do seu papel como um dos indicadores da produção de artes plásticas no município de Vitória, embora sejam desconsiderados, tanto pelos sindicatos dos artistas e dos construtores, quanto pela Prefeitura Municipal.

O desinteresse pelo funcionamento da Lei Nami Chequer, e mesmo a conveniência com seus desvios por parte da Secretaria Municipal de Cultura ficou evidente quando do primeiro estudo em maio de 2000. Naquela oportunidade, durante as pesquisas nos arquivos da Secretaria dos documentos, dos dossiês entregues à comissão e arquivados naquele setor, Fontoura e Cirillo (2000) se virão diante do desaparecimento dos arquivos que permitiriam o levantamento e a avaliação da aplicação da lei em dez anos de ação. Os arquivos, consultados inicialmente e, portanto, verificada sua existência, foram omitidos pela Secretaria de Cultura, que alegou não tê-los – apesar de os ter disponibilizado nos dias anteriores; tal procedimento inviabilizou o estudo a partir dos registros das obras de arte adquiridas via a Comissão Especial, da qual a Secretaria de Cultura era fiel depositária dos processos analisados. Assim, os estudos iniciais somente foram possíveis pela análise de recortes de jornais – quando a obra ou a construção eram objeto de interesse da imprensa. Também se pode buscar, em um trabalho arqueológico junto à Secretaria de Obras e ao Batalhão do Corpo de Bombeiros de Vitória (órgãos que estão relacionados à emissão da licença de *habite-se*), dados que permitiram o levantamento de 1997 a 2000. Estudos posteriores a 2000, realizados por Celante (2004) investigaram o período 1997 a 2003; não sendo possível a investigação de períodos anteriores, segundo a Secretaria Municipal de Cultura, pelo fato dos dados terem se perdido em um incêndio no início dos anos de 2001. Percebeu-se que o incêndio – que realmente ocorreu, passou a validar o desaparecimento, ou o desvio, anterior dos arquivos da lei.

É interessante verificar que os estudos de Fontoura e Cirillo, em 2000, e os de Celante, em 2004, foram realizados independentemente, sem que o segundo soubesse dos resultados do primeiro. Ao cruzar os dados das duas pesquisas em trabalho recente de Celante e Cirillo (2007) confirmaram-se não só a validade dos arquivos consultados, mas os números de obras e artistas, assim como a verificação de distorções da aplicação da lei tanto por parte das construtoras e incorporadoras, quanto por parte do sindicato e da Secretaria de Cultura.

Breves desconsiderações de duas décadas de lei:

Ao longo destas quase duas décadas de sua criação (1990 a 2007), o que tem sido observado, num breve passeio pela cidade, principalmente pelas áreas de maior expansão imobiliária (como Jardim Camburi, Jardim da Penha e Praia do Canto) é uma certa ineficácia da lei no que tange realmente o estímulo à produção de arte no seu conceito mais pleno. Retoma-se aqui a observação inicial de que esta lei é uma iniciativa do poder público de intervir no setor privado de modo a, por meio da obrigatoriedade, provocar-lhe o interesse pelo fomento das artes no município de Vitória. Estes 17 anos não foram suficientes para que essa pretensa cultura de fomento privado à arte se constituísse, não porque a lei, ou este tipo de lei, não te-

nha aplicabilidade, mas principalmente pelos desvios verificados em Vitória nesses anos que sucederam sua promulgação.

Critérios desconhecidos, alheios ao texto da lei, estão sendo adotados por parte das construtoras e sindicato para seu cumprimento. Desta forma, o que se tem em boa parte dos prédios são objetos que muitas vezes não correspondem aos critérios mínimos do que é considerado arte na contemporaneidade, muito menos refletem a também as tendências acadêmicas de cunho neoclássico ou modernista produzida no município, e nem mesmo representa a diversidade de artistas capixabas com produção contínua e, menos ainda, a multiculturalidade das manifestações estéticas no Estado.

Uma análise dos dados resultantes das duas pesquisas realizadas desde 2000 pode ilustrar um pouco este cenário:

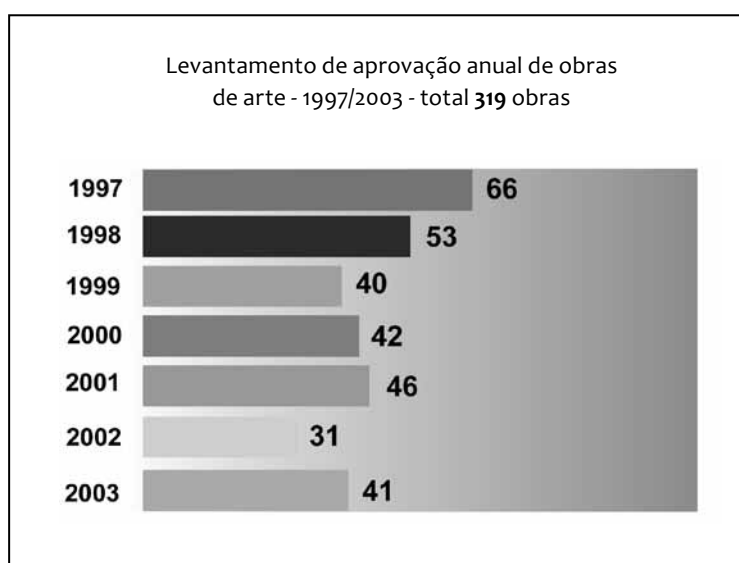


Gráfico 1: dados sobre os trabalhos da comissão especial no período de 1997 a 2003

Ano	Total de Habite-se fornecido pela PMV/SEDEC	Total acima de 2000m ² Dados: SEDEC/DAF/EC	Total de processos de aprovação de obras de arte Dados: SEMC
1997	183	66	66
1998	207	67	53
1999	285	45	40
2000	425	52	42
2001	519	50	46
2002	523	50	31
2003	512	41	41
total	2.654	371	319

Tabela 1 – Número de edificações que receberam a licença de habite-se e sua relação com a Lei Namy Chequer – 1997/2003

Pode-se perceber nestes dados da tabela 1 que, mesmo consideradas apenas as obras acima de 2.000 m², há um descompasso entre o número de obras e o número de processos aprovados pela Comissão Especial da Secretaria Municipal de Cultura. Se os processos se iniciam na SEMC e após a aprovação da obra de arte são encaminhados para o SEDEC, retornando novamente a SEMC, onde são arquivados. Portanto, os números de habite-se acima de 2000m² da SEDEC deveriam ser sempre iguais aos números de aprovação de obras de arte. Mas comparando os dados fornecidos por ambos setores compreendendo os anos de 1997 à 2003, podemos observar que existe uma diferença de números na maioria dos anos. Acredita-se que Isso se dá devido a falta de dados do cadastro de aprovação de obras de arte, causado em parte pelo incêndio na Secretaria Municipal de cultura, o que seria válido para os dados mais antigos, porém verificou-se que o mesmo ocorre com os processos mais recentes.

Esta observação levou a algumas considerações e constatações, entre elas a suspeita de que as obras podem estar sendo deslocadas de uma edificação para outra para fins do processo para o *habite-se*. Esta hipótese foi levantada na pesquisa de 2000, quando um empreiteiro mencionou a manobra por parte das Construtoras. A confirmação deste dado, pela delicadeza da questão tem sido tratada na pesquisa de 2007, ainda em andamento.

As 319 obras estão distribuídas na cidade seguindo o próprio desenvolvimento urbano. Podemos perceber uma grande demanda de obras de arte para os bairros da Praia do Canto, Jardim Camburi e Jardim da Penha, áreas de acelerada expansão econômica e habitacional durante a década de 90. Teoricamente, juntos, estes bairros abrigariam um acervo aproximado de 206 obras de arte distribuídas em edifícios comerciais, condomínios residenciais e escolas.

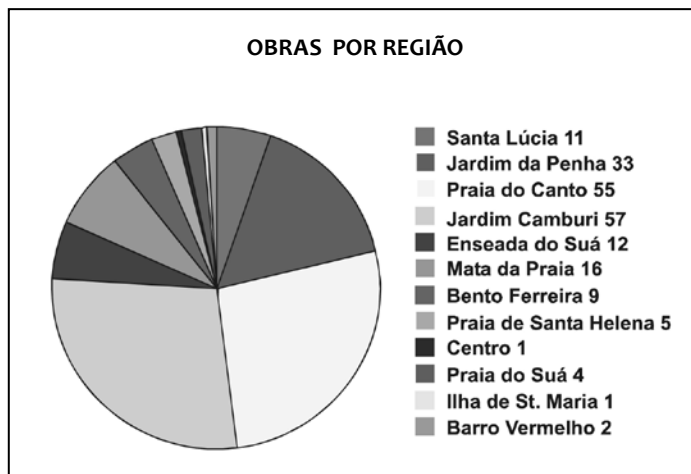


Gráfico 2 – Distribuição das obras por região em Vitória

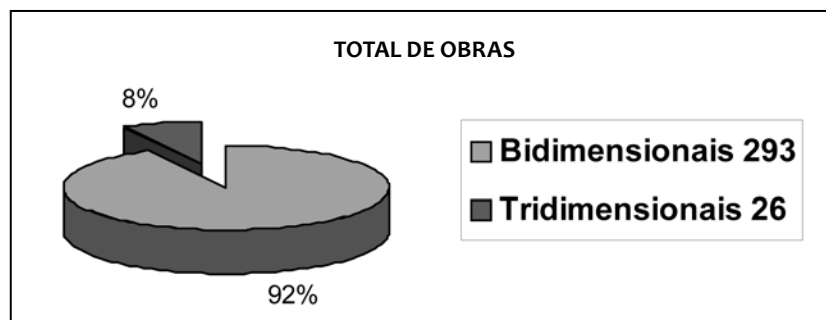


Gráfico 3 – Distribuição das obras por linguagem bi ou tridimensional

Porém, os dados mais impressionantes são aqueles que cruzam os diferentes artistas que comercializaram obras pela Lei Namy Chequer e a quantidade de obras. Neste cruzamento, mas não se pretende verificar quem vende mais ou quem vende menos, mas quem são os artistas beneficiados com a lei, o que permite ter uma visão panorâmica do impacto da lei na veiculação da produção capixaba conforme preconizava a lei.

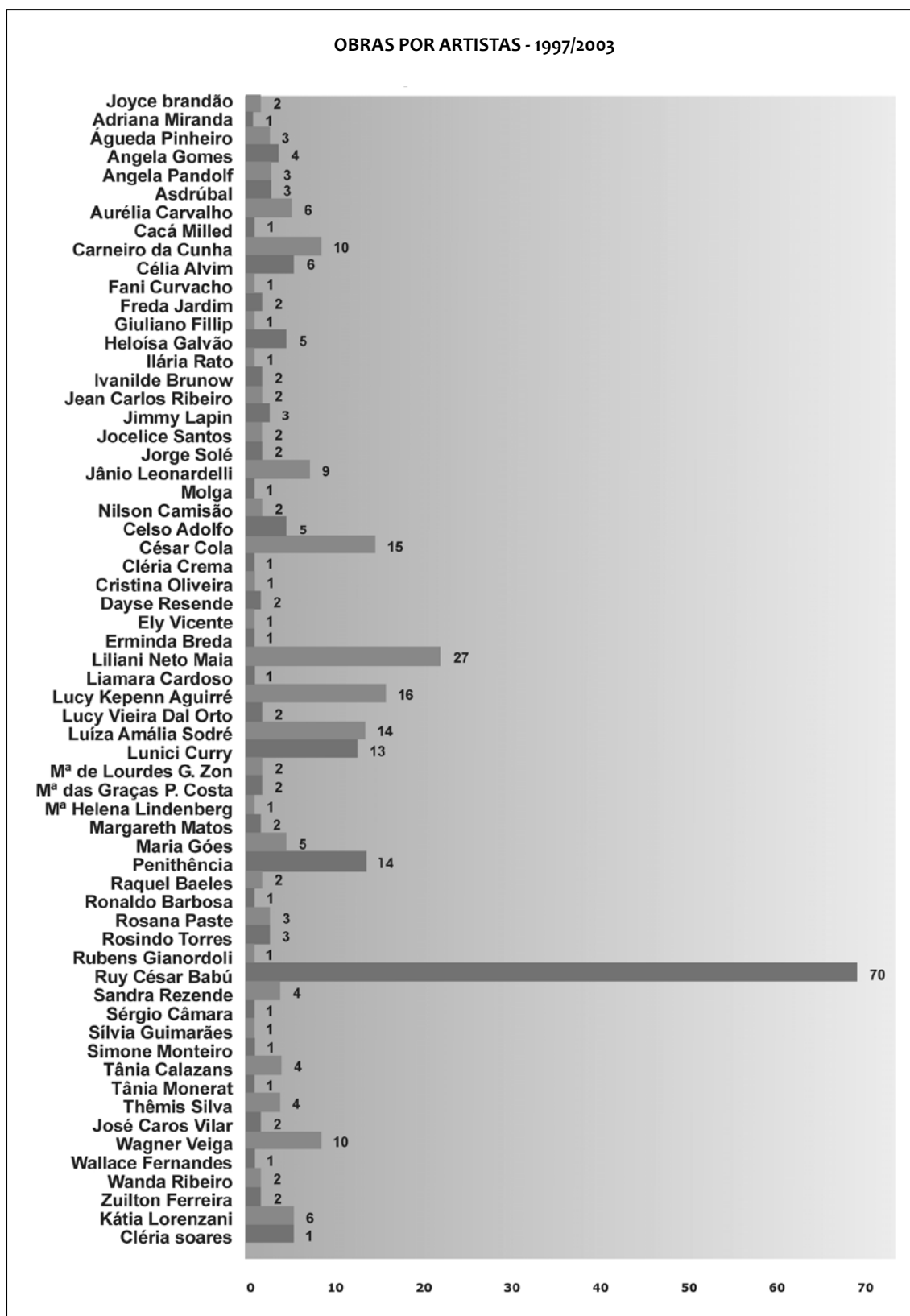


Gráfico 3 – Relação obra/artistas desde 1997. Verifica-se um descompasso na distribuição

O número total de obras de arte aprovadas por artista durante os anos de 1997/2003 permite verificar que, os autores contratados durante esse período, exatamente sessenta e dois artistas, apenas aproximadamente 36% são sindicalizados – o que evidencia que a lei, no que se refere ao fato dos artistas serem sindicalizados, tão tem se firmado.

Outro ponto que merece destaque é a participação de Ruy César Babu, apresentando 70 obras, como mostra o gráfico. Este não frequenta o círculo de produção das artes em Vitória, não tendo nenhuma expressividade na produção capixaba. Essa diferença tão grande entre um pintor amador e os demais artistas do município levou a indagações em 2000 sobre como esse número de obras poderia ser tão expressivo (entre 1997 e 2000 este número já era de 54 obras). Ainda na primeira pesquisa se verificou que o mesmo era o funcionário do Setor da PMV responsável pelo encaminhamento dos empreiteiros aos artistas sindicalizados, e que poucos construtores chegavam a sair da PMV sem já ter uma obra em vistas escolhidas em portfólio do referido funcionário. O processo já denunciado em 2000, redenunciado em 2004, não teve nenhuma medida administrativa tomada no sentido de verificar tal procedimento. Também é interessante notar a pouca ou nenhuma contribuição de alguns artistas reconhecidamente atuantes na produção artística capixaba, dentre os quais podemos destacar: Attilio Colnago, Raphael Samú e Freda Jardim, entre outros. Algumas das participações mais significativas da produção local foram realizadas nos primeiros anos da lei. Atualmente a maioria absoluta das obras de arte é de artistas sem maior significação no cenário capixaba, e mesmo quando se tem algum nome mais expressivo, a obra não corresponde ao projeto poético conhecido do artista, o que parece apontar para o fato de que o valor colocado pelas construtoras tem sido determinante desse processo.

Nestes anos de existência a Lei Namy Chequer tem sido responsável por:

- uma crescente banalização da produção local;
- criação de uma espécie de cartel que se constitui em torno de um pequeno grupo de artista não representativos da arte capixaba;
- empobrecimento das relações do mercado de arte;
- um total desserviço à cultura e à produção artística, uma vez que a lei é cumprida porque é norma, porém é aviltante os desdobramentos da obra no seu local final.

As construtoras a vêem como um entrave e perda de tempo, já que as obras não permanecem por mais de seis meses nos locais onde são colocadas. Em depoimento um construtor definiu como ridículas algumas das obras adquiridas, mas continua cumprindo a lei com o menor custo por o condomínio. Felizmente outros percebem a importância da proposta e tentam garantir uma qualidade ao que é adquirido para cumprimento da lei. Estas ações, principalmente no início garantiram um pequeno acervo com maior qualidade plástica, mas está longe de traçar um panorama da arte capixaba. A lei Namy Chequer precisa de uma urgente revisão, a qual deve incluir um eficaz sistema de fiscalização, além das questões da aquisição da obra.

Em recente contato com a SEMC, especialmente a partir do conhecimento desta conferência, fomos informados do interesse em rever a Lei e sua aplicação, estabelecendo critérios e sanções para a ação das empreiteiras e construtoras. Esperamos que nessa nova revisão se amplie o debate em torno das falhas do processo, tornando público seus desvios e o compromisso das partes envolvidas em superá-los em busca da constituição de uma efetiva prática cultural de valorização da arte capixaba.



Construindo uma política de Arte Pública para a cidade de Florianópolis

Cesar Floriano

A cidade é o lugar da troca material e simbólica, palco das expressões sociais; é o testemunho da história e, ao mesmo tempo, o símbolo que melhor a representa. Como construção cultural e histórica, produto artificial e coletivo, deve ser entendida como lugar privilegiado da arte, tornando-se ela mesma uma obra de arte. Enquanto morada do corpo social, aciona de forma permanente um olhar estético e é, por meio desta sensibilidade, construída na vivência dos espaços públicos e da arquitetura, que podemos descobrir suas paisagens; tanto a paisagem visual definida por seu patrimônio arquitetônico e natural, quanto à paisagem cultural, fruto das trocas sociais.

Pensar a cultura urbana dentro do contexto contemporâneo, anunciador do fim da cidade como obra de arte, é repensar o próprio conceito de cidade e de Arte Pública. As cidades contemporâneas, complexas por suas diferentes estruturas e funções, têm-se tornado um conjunto de fragmentos de não-lugares, espaços de anonimato e de ausência. Cada dia mais vigiadas por sistemas de controle sofisticados, seus espaços públicos se transformam em “panópticos”, vazios de significados. Sua estrutura estética compõe-se fundamentalmente em um conjunto de “colagens”, onde as imagens e citações de propaganda configuram sua paisagem visual.

A cidade como Arte Pública encontra-se esvaziada de novos monumentos e sua arquitetura, pautada em apelos comerciais, reduz sua função estética a puro suporte de grandes painéis de propaganda, configurando uma estética urbana composta de fragmentos luminosos e apelos estritamente visuais. Assim, para construir a cidade como obra de arte, é necessário pensar o espaço público como morada social, corpo coletivo e lugar de acolhimento da multiplicidade de expressões culturais. É investir no planejamento dos espaços de uso coletivo e dotá-los de caráter, preservando suas paisagens visuais e culturais, inserindo de forma corajosa novos referentes urbanos. A Arte Pública é, sem sombra de dúvida, o elemento mais específico através da qual se induz o caráter e a significação do entorno urbanos. Os edifícios, os grupos escultóricos, os monumentos, as intervenções artísticas e todo o campo expandido das artes visuais contribuem de forma significativa para a formação da identidade e do caráter dos lugares e a estratégia de inserir obras de arte no espaço público tem se apresentado, nos

últimos anos, como uma das principais ações para humanizar as cidades. Além da sua importância social como formadora de uma educação e construtora de uma informação estética, ela configura a paisagem cultural, dotando os lugares de significado e atuando como marco referencial, constituindo no seu conjunto um acervo e um patrimônio artístico.

A cidade de Florianópolis, embora rica em monumentos naturais, possui enquanto capital do estado de Santa Catarina, poucas obras de arte representativas e seus espaços públicos estão vazios de referências arquitetônicas e artísticas contemporâneas. Com a lei de incentivo a inserção de obras de arte nas edificações criada em 1989, este quadro passou a sofrer uma leve modificação. A Lei nº 3225 que dá o direito de acréscimo de 2% no índice de aproveitamento na taxa de ocupação possibilitou a inserção de aproximadamente 300 obras de arte nas edificações, algumas contribuindo de maneira significativa ao acervo de arte pública da cidade. Nestas duas décadas da existência da lei, destacamos três momentos significativos: período Clientelista, período Revisionista, período Estratégico. A partir de 1997 a lei foi modificada, permanecendo os acréscimos do índice de 2% como forma de incentivo e acrescentando o caráter de obrigatoriedade de inserção de uma obra de arte para todas as edificações com mais de 1000m². Esta mesma revisão de 97 institui uma Comissão de Análises e Julgamento das Inserções Artísticas nas Edificações, vinculada ao Instituto de Planejamento Urbano – IPUF. No entanto, apesar da comissão estar composta por representantes de diversas entidades das áreas culturais, este instrumento legal não teve força para qualificar os espaços públicos da cidade nem tampouco modificar a visão clientelista criada entre determinado grupo de artistas e empresários.

Este Período Clientelista está marcado por um aspecto meramente quantitativo, onde obras com temática recorrente em torno de aspectos da cultura local eram tematizados nos mosaicos e esculturas decorativas. A prática dominante era a “de encomenda”, onde as obras faziam referência ao nome do edifício ou enfeitavam os jardins, sem nenhum compromisso com a paisagem urbana. A consequência desta prática resultou em obras de péssima qualidade, tanto do ponto de vista formal, quanto na sua pregnância social.

O Período Revisionista, iniciado em 2003, partiu da necessidade de reavaliar a prática estabelecida em duas direções: rever a estrutura viciada estabelecida entre os empresários e artistas e avaliar a efetiva contribuição das obras para a contribuição do acervo de Arte Pública. Desta forma, foi construído o 1º Seminário de Arte Pública Cidade de Florianópolis, onde a temática central era o tema da Gestão. Neste seminário definiram-se algumas estratégias de ação e o grupo gestor passou a formar a Comissão Municipal de Arte Pública (CMAP). A principal marca deste período constituiu uma nova prática de atuação da Comissão, assumindo o conceito de Arte Pública como acervo do patrimônio cultural, redirecionando as metas do grupo. A perspectiva de construir um acervo significativo de Arte Pública na cidade fez com que a CMAP estabelecesse um diálogo mais direto com os artistas e ao mesmo tempo impôs critérios mais restritivos. A tarefa pedagógica da Comissão foi de consolidar o conceito de Arte Pública e reforçar a importância da obra interagir com o edifício e o espaço público. Os trabalhos temáticos sob encomenda que marcaram a primeira etapa deram lugar a novas proposições que valorizaram o trabalho do artista, sua autonomia e pesquisa poética. O reflexo desta ação foi o engajamento de novos artistas no processo, cujas obras passaram a apresentar linguagens mais experimentais e conectadas com o entorno.

O terceiro Período, configurado como Estratégico, tem como meta expandir uma política de Arte Pública diante do novo plano diretor em construção. Consolidados os conceitos, criada as condições favoráveis entre os artistas, a meta foi deslocar as obras das edificações e inseri-las nos espaços públicos. O 2º Seminário, realizado em dezembro de 2006, teve como tema Arte Pública e Plano Diretor Participativo. Neste encontro, as estratégias de “invadir” a cidade foram definidas como prioridade. A artista plástica Giovanna Zimmermann consegue implantar sua primeira obra em uma praça, totalmente financiada pelo setor empresarial a partir da aplicação da lei dos 2%. Neste seminário, as proposições estratégicas foram desenhadas na busca de expandir o conceito de arte pública até então praticado. Definiu-se uma política de gestão mais agressiva, buscando criar uma gerência específica dentro do IPUF para gerar um fundo e possibilitar o agenciamento de obras em formatos menos convencionais ou de caráter não permanentes.

A Ilha de Santa Catarina, rica por suas praias, vias panorâmicas e todo um complexo ecossistema tem e deve utilizar a arte pública como forma de revelar a potência de suas paisagens. Neste sentido, as obras aqui apresentadas, embora representativas dos três períodos citados, são o início de uma longa caminhada, que representam o esforço de traçar uma política cultural que resgate o papel da arte como construtora da paisagem urbana, e da própria cidade como obra de arte.

IMAGENS (fornecidas por Cesar Floriano)



painel em fachada de edifício, Florianópolis. Janga (João Otávio Neves Filho)



escultura em praça, Praça na Rua Vereador Filomeno, Florianópolis. Giovana Zimmermann



obra de arte em parede de acesso de edifício, Bairro Itacorubi, Florianópolis. Paulo Damé



***Arqueologia da Memória:
a arte em diálogo com as comunidades***

Fernando Pedro da Silva

O conceito de arte pública é bastante amplo, abrangendo a realização de *performances*, instalação de monumentos em praças, intervenções, revitalização de espaços degradados e apropriação ecológica. Na atualidade, o artista que se propõe a realizar um trabalho urbano está cada vez mais enfocando o público e interagindo com ele para produzir. Desta forma, os eventos e atividades artísticas estão gerando e propiciando diálogo com as comunidades, conscientização coletiva, (re)conhecimento e denúncia de problemas políticos-sociais.

A arte pública apresenta, sobretudo, a complexidade do ambiente — *urbe et orbi* — suas diferenças e a conseqüente capacidade de interpretação de cada um, determinando múltiplas possibilidades de leitura. Nessas condições, a arte estabelece mudanças no cenário, estimula o debate comunitário, interage com a arquitetura do entorno e corrobora para um novo olhar sobre o lugar.¹

O projeto *Arqueologia da Memória*, norteado pelas questões que envolvem a arte realizada em espaço público, considera e visa o diálogo com a comunidade de São Sebastião das Águas Claras (região também chamada Macacos) – distrito de Nova Lima.² A proposta tem por objetivo a construção de um Centro de Memória, o resgate das tradições populares, a organização sistemática de documentos remanescentes da vivência da população local, a ampliação do espaço de sociabilidade e a conservação do patrimônio histórico e artístico. O projeto vem sendo desenvolvido por uma equipe interdisciplinar – historiadores, arquitetos, museólogos, artistas, restauradores e moradores do arraial – e conta com a participação efetiva do poder público e religioso e da iniciativa privada.³ Muito mais que a construção de uma edificação arquitetônica para abrigar o Centro de Memória, o projeto busca despertar o sentimento de orgulho da comunidade de Macacos, destacando o valor de suas manifestações religiosas, culturais e sociais.

A proposta *Arqueologia da Memória* vem na esteira de outras iniciativas de intervenções artísticas realizadas junto aos moradores de São Sebastião das Águas Claras, que foram iniciadas por Ivã Volpi e Leo Santana, quando, em 1986, escolheram o arraial para viver e tra-

balhar. Protestando contra a devastação ambiental – ocasionada pela exploração do minério na Serra do Curral e pela ação predatória de motoqueiros que cortam trilhas nas montanhas ao redor do arraial - Ivã Volpi e Leo Santana organizaram, com a comunidade local, vários carnavais ecológicos e lançaram manifestos reivindicando proteção das áreas verdes.

Em 1993, Ivã Volpi e as crianças do arraial de Macacos realizaram a proposta *Costurando a Trilha das Perdidas*, uma instalação de bambus que fazia um zigue-zague sobre as fendas deixadas pelas motos na Serra do Curral [Fig. 1]. Em 1994 o artista Leo Santana realizou a *Alquimínica*, uma intervenção que denunciava a destruição dos rios pelas mineradoras. As esculturas, feitas de concreto celular e minério de ferro, foram instaladas no ribeirão dos Macacos e representavam fragmentos de figuras humanas se afogando e gritando por socorro [Fig. 2]. As intervenções de Ivã Volpi e Leo Santana configuram trabalho exemplar na perspectiva de uma arte pública articulada, contribuindo decisivamente para a discussão das questões ambientais e comunitárias.

A tradicional Festa de São Sebastião, celebrada anualmente desde a fundação do arraial, também recebeu intervenções artísticas de novos e antigos moradores. Ivã Volpi e a população local, desde 1992, têm agraciado o santo padroeiro do distrito com bandeiras processionais. A cada ano, o artista cria um novo estandarte e o confecciona junto com a comunidade [Fig. 4]. Esse material, formado atualmente por cerca de 15 bandeiras, está armazenado no atelier de Ivã Volpi e constará do acervo do Centro de Memória.

As características das propostas do programa *Arte/Cidade* se aplicam em parte à iniciativa *Arqueologia da Memória*, que é adequada à primeira etapa do projeto idealizado por Nelson Brissac Peixoto, quando se delimita um *sítio*, no caso a Capela de São Sebastião e seu entorno, como foco para o desenvolvimento do projeto. Reitero que o *sítio* é um ponto de referência, e considero que a ação está muito além da edificação arquitetônica, uma vez que proponho um trabalho de resgate da identidade cultural e religiosa do local, a revalorização da memória, das relações sociais e tradições. Nesse caso substituo a consideração de seleção do *sítio*, ou amplio seus horizontes, por meio de uma investigação junto às comunidades que freqüentam e constroem a história do lugar, realizando entrevistas e pesquisas de opinião. O projeto vem sendo organizado em etapas, procurando fazer retornar à sociedade valores que facilitem o seu cotidiano e atendam às suas necessidades, proposta iniciada com a restauração da Capela de São Sebastião.

Para a construção do Centro de Memória optou-se por buscar o diálogo harmônico entre o contemporâneo e o estilo barroco da capela. O arquiteto João Diniz elaborou um desenho transparente, cuja preocupação era não interferir na sobriedade do edifício religioso, permitindo que, ao entrar na obra, o público pudesse experimentar novas possibilidades de leitura a partir do (re)conhecimento do passado [Fig. 4 e 5].

Para a realização do projeto, envolvemos a administração da cidade e, principalmente, a instituição religiosa – que funciona como centro de congregação dos valores tradicionais e específicos do local, como as manifestações sociais, culturais e festivas. Essa ação não se coaduna com as características específicas dos megaprojetos, mas certamente se esclarece como uma proposta alternativa, que segundo definição de Peixoto, é uma intervenção potencializadora de situações urbanas, em relação direta com as comunidades. Distingue-se das obras ditadas pelo desenho preestabelecido da cidade e pelos interesses

econômicos e sociais dominantes. Visa reconstruir com essa comunidade os valores tradicionais, colocando-os em diálogo com a contemporaneidade, possibilitando-lhes a reconquista de sua dignidade e a possibilidade de sobrevivência às novas relações sociais que se manifestam diariamente.

Dessa forma, a proposta *Arqueologia da Memória* extrapola a construção arquitetônica, uma vez que se organiza por elementos invisíveis, formando uma obra viva e em constante processo de construção. Ao trabalhar com a memória, abordando questões das relações sociais, políticas, religiosas e afetivas, busco valorizar as particularidades, os elementos únicos que se tornam universais graças à sua revalorização e também à sua especificidade.

Ao fazer a escolha do local para a realização do projeto, fui motivado pela realidade na qual se encontrava a comunidade religiosa de São Sebastião das Águas Claras, uma vez que o arraial vem sofrendo inúmeras mudanças, seja pelo turismo desorganizado, pela chegada de novos moradores ou pela ampliação do comércio. Tudo isso foi gradativamente ameaçando o seu patrimônio, suas tradições e crenças. Foi em torno da barroca capela de São Sebastião que o arraial nasceu e, é a partir dela e daqueles que nela congregam, que realizo a viagem arqueológica em busca da memória, objetivando transitar entre o presente e o passado.

Ao eleger a Capela de São Sebastião e o seu entorno como foco da intervenção, estou propondo uma nova cartografia para Macacos, observando a relação dos habitantes com o monumento e com a urbe. Os resultados foram obtidos por meio da pesquisa oral e documental. Foram e são fundamentais, em todas as etapas do processo, as referências oriundas dos depoimentos pessoais - informações carregadas de histórias e desejos futuros da comunidade. Essa ação está em perfeita sintonia com a proposta do método psicogeográfico, que constrói novos roteiros para a cidade a partir dos referenciais da memória e do imaginário social.⁴

Descrevo a seguir as etapas metodológicas adotadas para a elaboração e desenvolvimento do projeto *Arqueologia da Memória*.

Tendo como objetivo possibilitar a participação efetiva da população, buscou-se compreender o imaginário social das pessoas que vivem em São Sebastião das Águas Claras: os moradores mais antigos, os sitiantes e comerciantes que se estabeleceram recentemente e os turistas (considerados comunidade flutuante). Nossa equipe realizou inúmeras reuniões e palestras com as lideranças locais. Foi lançado um folder para divulgação dos trabalhos que seriam desenvolvidos e um segundo folder/formulário para colher a opinião dos vários setores da comunidade sobre a proposta de implantação do Centro de Memória. Os resultados da pesquisa de opinião foram discutidos em reuniões coletivas, onde escutamos a voz de alguns líderes da comunidade por meio de entrevistas individuais. O trabalho da equipe colaborou para a celebração da Festa de São Sebastião em sua data original, 20 de janeiro, e para o restabelecimento da Missa Dominical.

Pelas características do projeto desenvolvido em São Sebastião, encontrei, na metodologia apresentada e praticada pela estudiosa Tânia Barros Maciel, elementos que me auxiliaram e serviram como referência. A autora citada aborda questões metodológicas da ecologia social, voltadas para uma proposta interdisciplinar que desenvolve junto a uma comunidade. Tal proposta vai ao encontro da Teoria da Decisão.⁵

Procurei os líderes locais e expus o projeto de restauração da Capela, patrimônio artístico que se encontrava em péssimo estado de conservação. A partir desse primeiro contato, pude confirmar que a comunidade ansiava por ver restaurado o brilho de sua tradição cultural, desejava resgatar a beleza das festas religiosas do passado e reconquistar sua identidade. Procurei manter a população informada sobre o andamento do processo através de folder, reuniões, palestras, enquetes, entrevistas e por meio dos veículos de comunicação, como a imprensa escrita e televisiva.⁶

A restauração foi o primeiro passo a ser implementado, sendo realizada em ateliê montado na própria Capela. O processo de restauração pôde ser acompanhado pelos moradores e visitantes. Foi possível ainda o envolvimento de pessoas da comunidade nos trabalhos técnicos de restauração, ação que propiciou o conhecimento e a conscientização sobre o valor do acervo, preparando-os para uma continuidade nos cuidados da preservação de seu patrimônio artístico.

Organizamos, em seguida, uma enquete sobre o plano de ação e a primeira sugestão de desenho do Centro de Memória para implantação da obra *Arqueologia da Memória*, editada em folder e distribuída em ampla escala para a comunidade local, turistas, e também para o circuito artístico. A peça gráfica era composta de textos, imagens, ficha para votação e espaço para sugestões. Os resultados da pesquisa de opinião pública apontaram que mais de 90% dos participantes desejavam que a intervenção artística fosse realizada, principalmente pelo caráter de resgate e preservação da memória local defendida pela proposta.

Nas reuniões discutimos várias possibilidades para a implantação do projeto. O desenho inicial, apresentado pelo arquiteto João Diniz, teve seu programa aprovado, pois a sala multimeios, o espaço de exposições e a infra-estrutura para atendimento ao público resolveriam as demandas da coletividade; porém, o reduzido espaço físico existente no entorno da Capela inviabilizava a execução do projeto arquitetônico proposto inicialmente.

A segunda proposta discutida foi a de manutenção da edificação presente nos fundos da Capela, realizando-se apenas uma reforma no barracão para torná-lo mais adequado às necessidades de seus usuários. Porém, o laudo técnico emitido por especialistas da área de conservação e restauração constatou que a proximidade da construção, além de sua total falta de estilo, inviabilizava a sua manutenção. A presença dessa construção obstrui a vista dos fundos da Capela, impede a circulação do ar e inviabiliza a ação dos raios solares, o que acarreta danos ao acervo artístico recém-restaurado, que vem sofrendo permanentemente a ação de fungos. Considero que a manutenção do barracão, da forma que se encontra, agride o conjunto arquitetônico, pela ausência de estilo e pelo tipo de materiais utilizados em sua construção. Defendo, assim, em caso de manutenção de uma construção nos limites de proximidade da Capela, que se realize uma nova obra cujo projeto tenha características e tecnologia contemporâneas, que marque o momento de sua construção e evidencie a intervenção, estabelecendo o diálogo entre o antigo e o novo.

Como terceira proposta sugeriu-se a busca de um outro espaço, fora dos limites da Capela, para a construção do Centro de Memória e instalações para o funcionamento das atividades religiosas. Essa possibilidade foi descartada pela comunidade, que considera que as atividades religiosas devam ser mantidas em um mesmo espaço. Durante o processo, busquei ainda a alternativa de negociação de uma expansão da área da Capela

para o terreno vizinho. Tal iniciativa foi inviabilizada, por essa área pertencer a particulares e já se encontrar em utilização.

Considerando o diálogo estabelecido com a comunidade e o poder público ao longo do processo de desenvolvimento do projeto, optamos pela edificação de uma obra que valorizasse esteticamente a capela e seu entorno. Portanto, solicitei ao arquiteto João Diniz um novo projeto, mantendo o mesmo programa da proposta inicial. Dessa forma, propusemos executar a nova construção, que atenderá à demanda da comunidade, sem interferir de forma negativa no sítio histórico existente, apresentando-a de forma subterrânea. Essa nova possibilidade contribui para a eliminação das interferências estéticas determinadas pela presença do barracão no entorno da Capela e favorece a conservação da mesma, que passará a receber uma maior incidência de luz solar e ampla circulação de ar. A nova arquitetura, ainda que invisível, se transformará no Centro de Memória da comunidade local. Será um espaço voltado para a valorização da cultura, possibilitando a preservação da história de vida do arraial e de seus moradores. O auditório multimídia, destinado aos encontros sociais, possibilitará o estímulo ao debate, dinamizando as ações religiosas e viabilizando a educação e formação de novas gerações.

O projeto *Arqueologia da Memória* visa investigar o campo do intangível, das relações dos significados sociais e culturais presentes na memória e no imaginário coletivo. A memória está presente nas reivindicações e sonhos da comunidade local, constituída de antigos e novos moradores – devotos, artistas, ecologistas, comerciantes, sitiantes, entre outros. De acordo com Vera Pallamin:

Em meio aos espaços públicos, as práticas artísticas são apresentações dos imaginários sociais. Evocam e produzem memória, podendo, potencialmente, ser um caminho contrário ao aniquilamento de referências individuais e coletivas, à amnésia cidadina promovida por um presente produtivista. É nestes que, influenciando a qualificação de espaços públicos, a arte urbana pode ser também um agente de memória política.⁷

Concluindo, essa obra participativa e democrática tem contribuído para a troca de experiências e para a identificação dos muitos componentes dos espaços urbanos. Está colaborando, também, na ampliação do repertório do ambiente local por meio da participação de todos e do respeito aos valores culturais de cada comunidade. O espaço da *Arqueologia da Memória*, sendo o ponto de confluência de elementos do passado com elementos emergentes, deve preservar os valores populares e, esses devem ser, permanentemente, pesquisados e registrados, pois constituem a baliza para a compreensão da memória cultural – elemento fundamental para a dinâmica do repertório de arte pública da cidade. A força da revitalização do espaço de encontro – combinando a arquitetura do passado com a arquitetura contemporânea – conjugado com o respeito aos valores populares, faz com que haja uma melhoria na qualidade de vida de todos os atores da história. A reconquista do espaço urbano pelos moradores pode se dar a partir da interatividade com a arte, com o patrimônio artístico, com a cultura, e assim continuar construindo novas memórias contextuais, levando-os ao exercício da cidadania. Esta obra é uma conquista permanente de seus frequentadores, uma proposta em constante processo na qual o encontro do público com a obra dita as diretrizes e estabelece os diferenciais da cultura local, possibilitando seu diálogo com a diversidade.

Notas

- (1) Focalizo o estudo segundo os parâmetros da história das artes visuais; mas, visando aprofundar as questões propostas, busco estudos complementares e confluente nos campos da história cultural (Marshal Ber-man), história social (Vera Pallamin), história da arte, arquitetura e do urbanismo (Giulio Carlo Argan, Tom Finkelpearl, Aracy Amaral e Cristina Freire), patrimônio e turismo (Stela Maris Murta e Celina Albano), filosofia da cultura (Umberto Eco, Walter Benjamin e Nelson Brissac Peixoto), psicologia e comunicação social (Regina Helena Campos e Tânia Barros Maciel), e educação (Paulo Freire).
- (2) O arraial de **Macacos** está localizado no interior de Minas, próximo a Belo Horizonte. É distrito do município de Nova Lima que possui uma natureza exuberante e é considerada Área de Proteção Ambiental da Região Sul de Belo Horizonte (APA-Sul).
- (3) O projeto está sendo desenvolvido com a participação dos arquitetos João Diniz e Clarissa Bastos, dos engenheiros Flávio Sena e Leonardo Barreto, da historiadora Marília Andrés Ribeiro, da museóloga Cláudia Cardoso, das restauradoras Carolina Proença e Moema Queiroz, da psicóloga Denise Santos, dos artistas Maria do Carmo de Freitas Veneroso, Ivã Volpi e Leo Santana.
- (4) FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo, SESC/Anablume, 1997.
- (5) MACIEL, Tânia Barros. Paradigmas e desafios da ecologia social: aplicações das teorias e das práticas de um projeto de desenvolvimento local. In: CAMPOS, Regina Helena de Freitas. *Paradigmas em psicologia social*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- (6) Foram realizadas reuniões com os diversos segmentos da comunidade nos dias: 1º. maio 2002, 10 ago. 2002, 14 set. 2002, 25 set. 2002 e 21 jul. 2003, e também com a Comissão de Patrimônio da Prefeitura de Nova Lima, em 25 set. 2002.
- (7) PALLAMIN, Vera. op. Cit., 2000. p. 57.

IMAGENS (fornecidas por Fernando Pedro)



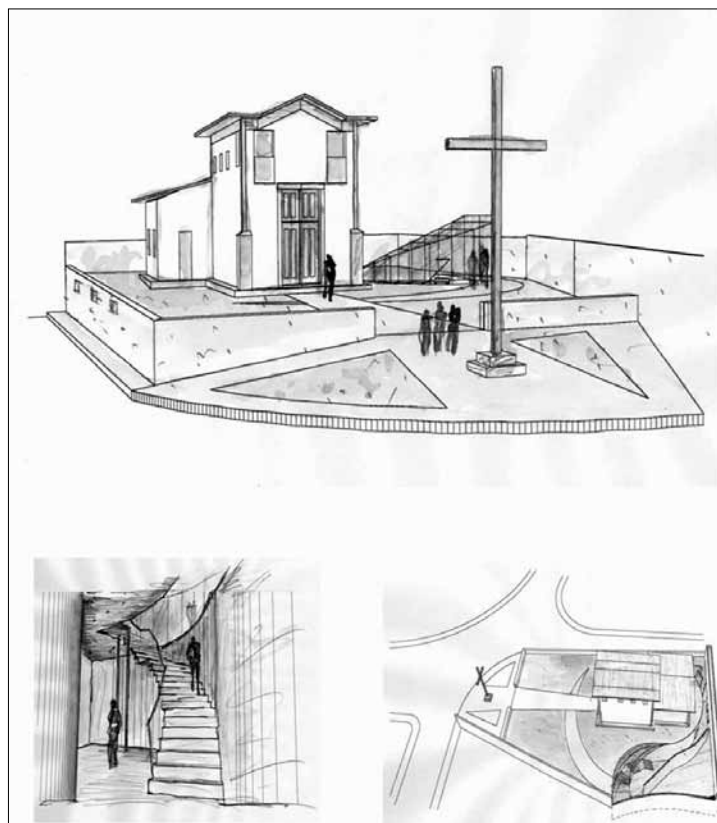
[FIG. 1] Ivã Volpi. *Costurando as Trilhas das Perdidas*, Serra do Curral, 1993



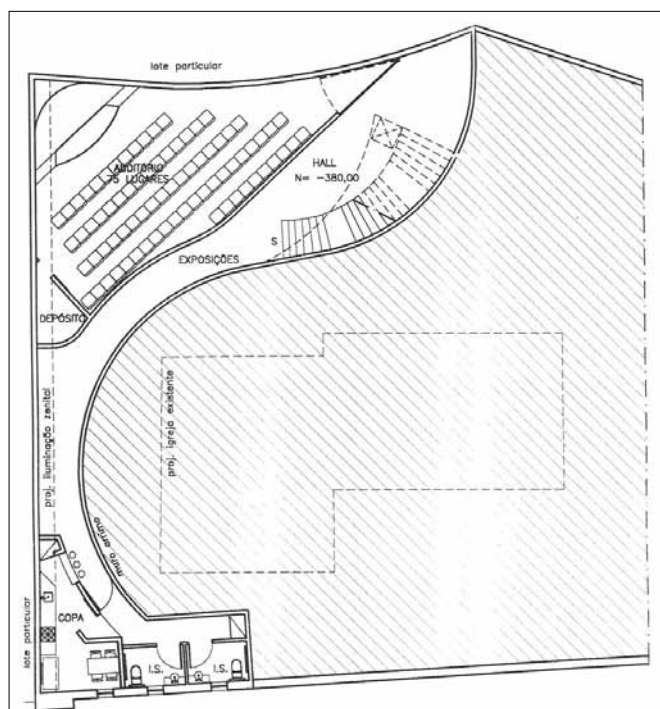
[FIG. 2] Leo Santana. *Alquimeria*, Ribeirão dos Macacos, 1994



[FIG. 3] Ivã Volpi. *Bandeiras de São Sebastião*, arraial de Macacos, 2002



[FIG. 4] João Diniz. Croqui do Centro de Memória, São Sebastião das Águas Claras (Macacos)



[FIG. 5] João Diniz. Croqui do Centro de Memória, São Sebastião das Águas Claras (Macacos)



El “Proyecto Arte y Naturaleza” en Huesca

Javier Maderuelo

Las experiencias artísticas en el medio rural que presento en esta ponencia se están desarrollando en la provincia de Huesca, al norte de España. Se trata de una región relativamente grande, poco industrializada, que sufre una lenta despoblación, con el abandono definitivo de pequeños núcleos rurales. Sin embargo, posee grandes valores paisajísticos que radican en la variedad de territorios, donde se encuentran desde zonas áridas y planas hasta las cumbres más altas de la Península Ibérica, con ambientes semidesérticos, fértiles territorios de cultivo, plantíos de frutales, bosques de montaña y recónditos valles con ríos torrenciales, lo que permite prever un potencial turístico que se ha desarrollado sólo en torno a los deportes de invierno, como el esquí. Sin embargo el disfrute del arte y del paisaje y, más concretamente, de un tipo de arte unido al paisaje, se perfilan como otras posibilidades de atracción turística y de enriquecimiento cultural en torno al redescubrimiento de los valores de la naturaleza, tema que es importante en una Europa altamente industrializada.

Las relaciones entre arte y naturaleza quedan condicionadas por la cualidad de segunda naturaleza que posee el arte en cuanto producto humano, y como tal el arte asume el papel de herramienta en el conocimiento y la manipulación de la naturaleza original. La absurda necesidad que tiene el hombre de demostrarse a sí mismo su capacidad para dominar, transformar y deteriorar el medio físico ha contribuido a desarrollar formas artísticas en las que la naturaleza se convierte en el sujeto del arte.

La identificación del arte con la vida, tal y como lo planteó Marcel Duchamp, ha dado origen a una transmutación en la que la naturaleza y el arte pasan del ámbito de lo ideal al de lo conceptual, generándose en éste nuevas relaciones y paradojas que se manifiestan en las diversas corrientes y tendencias artísticas de las últimas décadas. Entre estas tendencias el *Land-art* ha desarrollado nuevas formas de creación en las que la naturaleza y el medio físico son contemplados como sujeto, como **proceso** o como destino del hecho artístico, estableciéndose así un nuevo nivel de relación entre arte y naturaleza distinto a los tradicionales que se plantearon con la mimesis o con el idealismo romántico.

El arte debió comenzar como naturaleza, no como imitación de la naturaleza, no como representación formal de ella, sino con la conciencia de la percepción de las relaciones entre hombre y mundo. El restablecimiento de una dialéctica coherente y crítica entre naturaleza y cultura es una necesidad en cualquier visión progresista de futuro, superando, por supuesto, los reduccionismos de los movimientos ecologistas.

El *Proyecto Arte y Naturaleza* surgió al hilo de estas reflexiones y necesidades intentando plantear las posibles relaciones entre cultura y naturaleza desde la perspectiva del arte, pero sin olvidar el papel de otras disciplinas, como la filosofía o la ciencia, que también pueden y deben ayudar en la tarea de ubicar al hombre en el medio en el que vive y ensanchar su sensibilidad ante fenómenos que, aun pareciendo antagónicos, tienen un largo trayecto que recorrer en común.

Las primeras experiencias datan del año 1990. Cuando la Diputación de Huesca invitó, durante tres veranos consecutivos, a tres artistas a trabajar por un periodo de dos semanas en la creación de una obra escultórica contemporánea para ser ubicada en el núcleo de la población rural en la que convivieron. Para aquella experiencia se eligieron dos poblaciones con un casco histórico muy característico que poseen importantes restos de iglesias, palacios, murallas y construcciones de alto valor arqueológico, estas localidades son Alquezar y Roda de Isábena.

Los artistas respondieron muy favorablemente y los paisanos les ayudaron en la construcción de unas obras que les han ayudado a comprender el valor de los restos históricos que poseen y a mejorar la imagen de sus poblaciones y la dignidad de la vida rural. En la actualidad, de las nueve obras que se levantaron, creadas por Gabriel, Carlos Ochoa, Javier Elorriaga (1990), Manolo Paz, Javier Sauras, Chirstine Boshier (1991), Jorge Barbi, Miquel Planas y Ricardo Calero (1992), ocho permanecen en perfecto estado de conservación y alrededor de ellas se ha mejorado las condiciones ambientales, empedrando los suelos, enluciendo los muros, escalonando las pendientes y construyendo barandillas.

El resultado fue valorado como muy positivo y tras el tercer año se editó un libro muy ilustrado mostrando estas experiencias, sin embargo, los técnicos de cultura de la Diputación de Huesca, Carlos Esco y Teresa Luesma, entendieron estas actuaciones como el prólogo de un proyecto más ambicioso que tuviera una incidencia que traspasara el ámbito local de cada una de las poblaciones en las que se actúe.

La idea partía de la necesidad de dejar en el territorio una huella cultural de la época en la que habitamos, de la misma manera que los pobladores de la Edad Media nos habían legado un conjunto de construcciones que se extienden por una región de esta provincia denominada Serrablo, que se conoce con el apelativo “románico serrablés”. Toda vez que en los siglos x y xi llegaron a estas tierras constructores de la Lombardía para enseñar a levantar estas pequeñas iglesias medievales, hoy deberíamos llamar a los artistas más significativos del presente para levantar los hitos que representen los anhelos de nuestra época. Desde estos presupuestos surge el encargo del *Proyecto Arte y Naturaleza* que pretende la construcción de diez grandes obras de artistas de reconocido prestigio internacional dispersas por el territorio de Huesca de manera que formen un conjunto estilísticamente coherente que permita recorrer la provincia conociendo sus paisajes, su historia y sus pobladores.

PROPUESTA

La idea del *Proyecto* consiste en articular una serie de acciones cuyo fin es estudiar y potenciar las relaciones entre Arte y Naturaleza utilizando como marco la Provincia de Huesca. Las acciones que se propusieron se articulan alrededor de un proyecto central que consiste en la creación e instalación de un conjunto de obras de arte para ser ubicadas en lugares escogidos del medio no urbanizado. Se trata de obras que deberán establecer algún tipo de relación con el lugar en el que se implanten a través de factores como su localización, su escala, su presencia física, su forma o sus intenciones y significados, por ello los artistas deben tener en cuenta las condiciones del lugar, sus cualidades paisajísticas, el estado de conservación de la naturaleza, etc., pudiendo aprovechar las particularidades naturales del lugar, tales como la presencia o ausencia de agua, la vegetación, las particularidades de la climatología u otras propiedades atmosféricas y ambientales.

Para ello se ha seleccionado un grupo de artistas entre los más experimentados en este tipo de trabajos del ámbito internacional, encargándoles el proyecto y realización de una obra que mantenga relaciones específicas con el lugar elegido, con el fin de crear un *parque* de esculturas o, si se quiere, un *museo sin muros* en el que contemplar obras que por su tamaño y condiciones serían difíciles de reunir en otros lugares o regiones geográficas.

Con estas acciones se pretende formar una *colección* de grandes obras de arte ancladas física y emocionalmente al lugar. Toda colección tiene vocación de museo, en este caso el itinerario por las obras no sería a través de pasillos y salas sino de paisajes, así pues las obras están adscritas a una institución museística, el CDAN (Centro de Arte y Naturaleza).

Se trata de recoger las experiencias del *land art*, del *arte público* y de otros comportamientos artísticos heterogéneos que han utilizado el territorio o la naturaleza como pretexto para la creación artística.

Un intento de este calibre requiere no sólo un entusiasmo y un esfuerzo económico, sino un compromiso claro que es necesario hacer y aceptar desde el primer momento ya que no se trata de instalar una serie de obras y abandonarlas después a su suerte.

La atención que requiere este tipo de obras es, fundamentalmente, de dos tipos: material e intelectual. La atención material comporta la adecuación constante del medio en el que se implantan las obras, el cuidado, conservación y vigilancia de ellas, el mantenimiento de las infraestructuras para atender a los visitantes, etc., detalles que serán específicos y diferentes para cada obra y lugar y que deberán ser concretados y valorados en cada caso, por lo que no es pertinente más que hacerlo constar aquí para que no caiga en el olvido.

En cuanto a las necesidades intelectuales sí merece la pena iniciar su descripción aquí. La manera en que un número de obras de artistas y estilos diferentes pueden llegar a ser consideradas un conjunto viene condicionada por la coherencia teórica y práctica con que esas obras se encuentren arropadas. No abandonar las obras a su suerte, desde este punto de vista, quiere decir apoyar y arropar con diferentes actos y acciones el acontecimiento que supone la existencia de las propias obras.

Pero es que, además, es necesario, si las obras se erigen, sacar un rendimiento a la inversión. En estos momentos económicamente difíciles para la cultura es necesario rentabilizar la inversión económica y los esfuerzos intelectuales y físicos que cualquier proyecto de este tipo supone, para ello proponemos una serie de actuaciones complementarias y paralelas cuyo objetivo es trascender la mera presencia, muda y estática, de las obras y hacer de ellas un pretexto para estudiar y difundir los problemas estéticos e historiográficos que ellas generan, además de servir de banco de experimentación y de escuela de experiencias para los artistas.

El conjunto de las propuestas se articula en seis puntos. El primero desarrolla el núcleo del proyecto, es decir, la erección de las obras; el segundo, la convocatoria de reuniones de estudio sobre proyectos en los que puedan participar un mayor número de artistas, extendiendo así la influencia de las obras; el tercero, la celebración de cursos universitarios para estudiar las relaciones entre Arte y Naturaleza, dando carácter universitario al Proyecto; el cuarto, la creación de una línea editorial que extienda la influencia de las obras, las reuniones de estudio y los cursos; el quinto, la creación de un centro de documentación que pueda atraer y reunir a los especialistas y artistas; y el sexto la dotación de una beca para estudios de doctorado sobre el tema Arte y Naturaleza.

Hasta el momento se han implantado seis obras de gran escala del alemán Ulrich Rückriem, el inglés Richard Long, el norteamericano de origen iraní Siah Aramajani, el hispano-brasileño Fernando Casás, el inglés David Nash y el portugués Alberto Carneiro, estando en la actualidad en proceso de construcción una pieza del danés Per Kirkeby.

Este tipo de *encargos* requiere un proceso de gestación artística que difiere esencialmente de la creación de aquellas obras que se generan en el interior del estudio sin un destino concreto, como las estatuas o los *bibelots*, de esas obras que surgen como producto de la libre imaginación del artista sin más condicionantes que las limitaciones materiales. Para poder realizar estas obras cuyo destino es el medio natural, los artistas han tenido que conocer y estudiar el territorio, recorriendo toda la provincia hasta localizar los parajes más adecuados, elegir los emplazamientos más idóneos; después elaborar un proyecto que deberá ser valorado técnica y económicamente, gestionar los permisos, licencias y derechos necesarios, administrar los recursos y medios de producción y, por último, ejecutar las obras pertinentes bajo la dirección del artista y de los técnicos competentes que, en cada caso, han sido necesarios.

Pero no es suficiente realizar las obras. Es necesario, además difundirlas y estudiarlas. Por ello, estamos realizando exposiciones monográficas, editando guías y catálogos de todos los artistas que están trabajando en proyecto. También se realizan exposiciones de la obra de otros artistas que tienen interés por la proximidad de su temática.

Con el fin de estudiar los fenómenos que se generan en torno a las obras realizadas y expuestas se ha llevado a cabo un ciclo de cursos universitarios durante cinco años consecutivos. Los temas tratados han sido: “Arte y Naturaleza” (1995), “El Paisaje” (1996), “El jardín como arte” (1997), “Desde la ciudad” (1998) y “Arte Público” (1999). Para realizar estos cursos se han invitado a los más destacados profesores de diferentes países y lenguas. De cada uno de estos cursos se han publicado las ponencias en otros tantos libros.

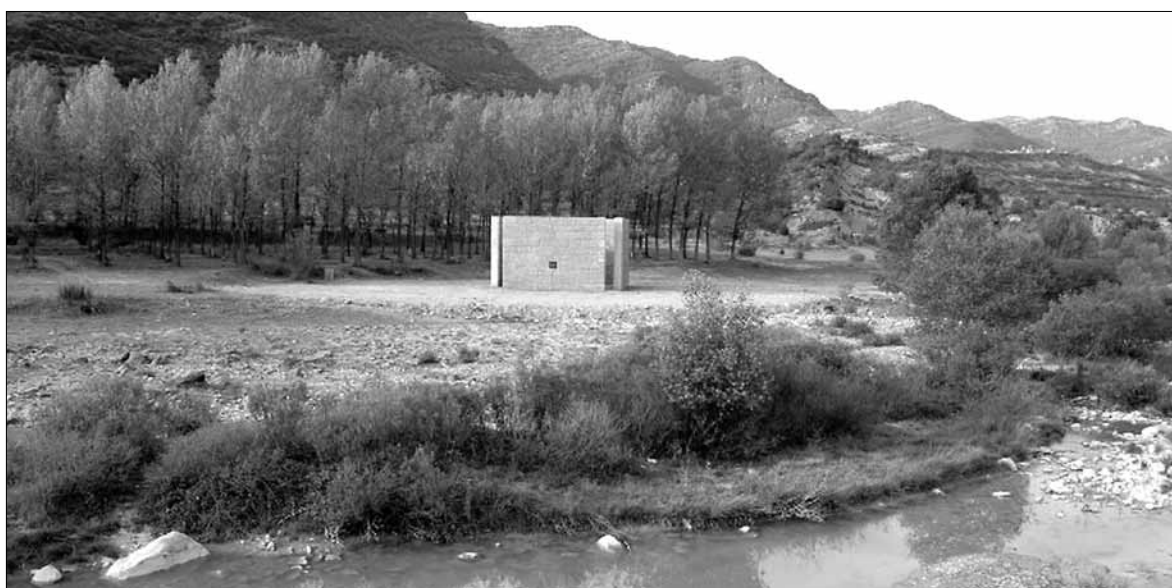
Con el paso del tiempo y, dado el interés que están generando estos trabajos, cursos y publicaciones, el “Proyecto Arte y Naturaleza” ha pasado a depender de una Fundación autónoma, el CDAN, lo que ha permitido dar un nuevo impulso a las actividades y convocar un nuevo ciclo de cursos e iniciar otra línea de publicación de las ponencias. El nuevo ciclo se titula “Pensar el paisaje” y los cursos llevan por título: “Paisaje y pensamiento” (2006), “Paisaje y arte” (2007), “Paisaje y territorio” 2008, “Paisaje e historia” (2009) y “Paisaje y patrimonio” (2010).

De esta manera, un programa de “arte público” ha traído como consecuencia no sólo la creación de obras específicas, sino también la realización de una serie de exposiciones y la edición de sus catálogos, así como la incitación al conocimiento, a través del estudio de temas concretos que se presentan en cursos universitarios y se editan en forma de libros, extendiendo de esta manera la difusión de estos temas a un público muy amplio.

IMAGENS (fornecidas por Javier Maderuelo e CDAN)



ULRICH RÜCKRIEM. *Século xx*, 20 estelas de granito rosa (400 x 100 x 100 cm cada), 1995



ALBERTO CARNEIRO. *As árvores florescem em Huesca*, árvore de bronze, pedra negra de Calatorao e pedra de Ayerbe. 500 x 700 x 700 cm, 2006



SIAH ARMAJANI. *Mesa de picnic para Huesca*, madeira de iroco, 2000



DAVID NASH. *Three Sun Vessels for Huesca*, 2005



FERNANDO CASÁS. *Árvores como arqueologia*, oito monolitos de granito negro (427-507 cm e 95-115 cm de diâmetro) e duas oliveiras centenárias, 2003. Ermita de la Corona. Piracés. Hoya de Huesca. Huesca



ALBERTO CARNEIRO, exposição no Centro de Arte e Natureza



A CIRCLE IN HUESCA

PIRINEO ARAGONÉS

UN TRAYECTO A PIE DE 272 KILÓMETROS EN 5 DÍAS
DESDE HUESCA EN ESPAÑA HASTA ILLARTEIN EN FRANCIA
ATRAVESANDO LOS PIRINEOS

1994



RICHARD LONG, exposição no Centro de Arte e Natureza



O que seria uma Arte Privada?

José Resende

Discutir **Arte Pública** implica por em questão o pleonasma que o uso destas palavras associadas geram. Pois, se existe uma Arte Pública, cabe a pergunta: o que seria uma **Arte Privada** ?

Uma aquarela do Klee que se encontra encerrada em uma gaveta no Museu de Berna na Suíça, cujo acesso só é possível através da solicitação de uma visita previamente agendada com dia e horário definidos, não pode ser considerada **menos pública** do que a Mona Lisa ou a Demoiselles d'Avignon. Evidentemente a chance de conhecer a tal aquarela é desprezível em comparação a quase inevitável informação do que seja Mona Lisa ou as Demoiselles de Picasso. Portanto, ser público é um atributo, uma condição que independe da quantidade para se tornar verdadeira. Não há o menor sentido na proposição que algo seja mais ou menos público do que outra coisa. Ou é público ou não é. A **propriedade privada** de uma obra de arte não retira dela seu caráter de **bem público**.

Evidentemente, o maior acesso a uma obra de arte favorece a condição, não da obra se tornar mais pública, mas de, enquanto pública, contribuir para uma consciência mais plena dela como um bem público. Ao abordar a questão por este prisma, é óbvio admitirmos que o acesso mais amplo à Arte, mas aí pode-se dizer também à cultura, ao conhecimento, substitui a idéia vaga do espectador de uma obra de arte como público, pela idéia de cidadão, que pode e deve reivindicar o acesso a esse bem comum, seja ele arte ou qualquer outro saber. Ou seja, da consciência de ver na produção de arte, da ciência, do conhecimento, um **bem comum**, ou seja, de todos, portanto para usufruto de qualquer um.

Dizer que uma manifestação é mais pública ou menos pública que outra, é confundir a noção de **Coisa Pública** com o público, a audiência de um espetáculo ou de uma exposição de arte. Quantidade esta sim mensurável, que pode indicar a eficiência ou rentabilidade de um determinado investimento, seja ele em que área for da produção cultural. Mas jamais o resultado dessa quantificação pode ser tomado como índice de qualidade dessa produção. Há de se fazer aqui uma distinção entre uma obra de arte e a sua condição de produto, pois confundir os critérios válidos para avaliar estas duas condições distintas é que também não devem ser confundidos. A meu ver a diferença entre as duas coisas é facilmente verificável: o que se espera de um poema, de um conto ou uma novela é que sua leitura nos surpreenda,

que não permita jamais se fechar em um único e determinado significado, ao contrário, tanto maior é sua qualidade quanto mais esse significado se desdobra e se renova a cada leitura. Para avaliarmos uma bula de remédio, usamos o critério oposto, ela deve ser a mais precisa e sintética possível, não permitindo dúvidas quanto aquilo que deseja explicar.

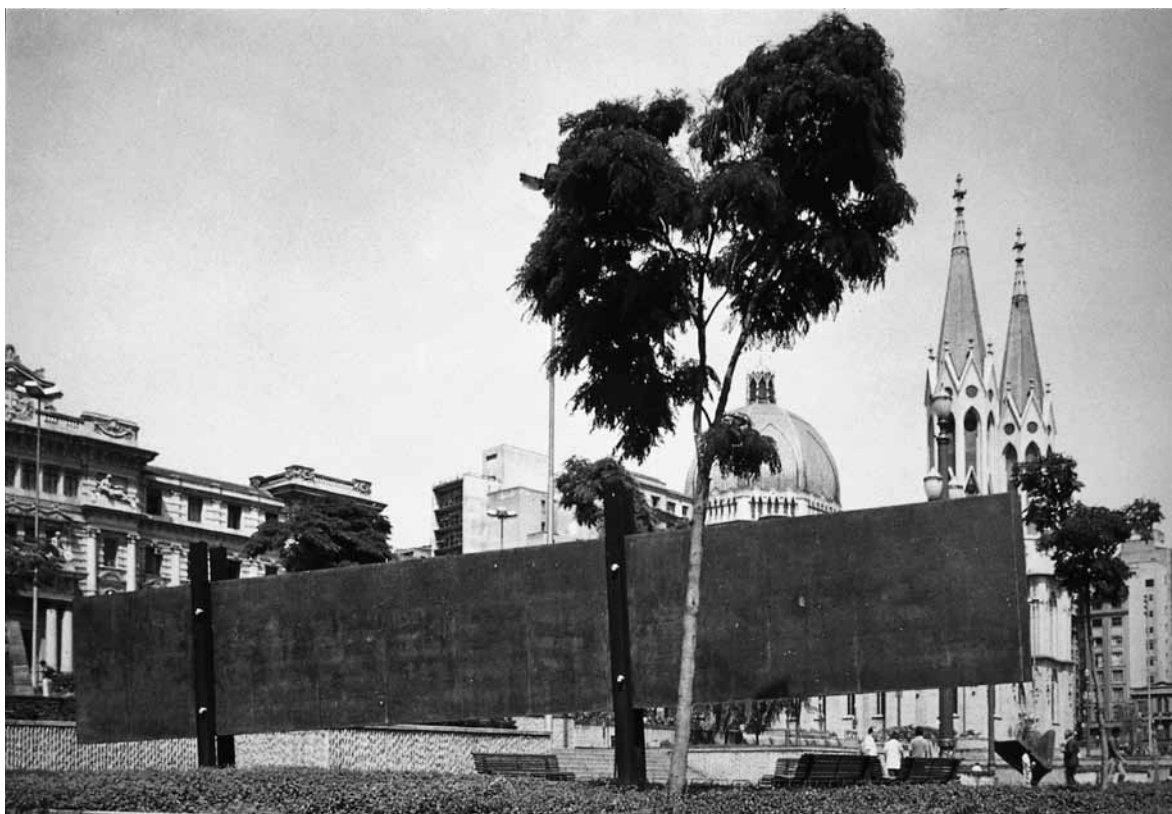
A quantificação da audiência de um espetáculo, da vendagem de um CD ou de um livro, valem para o *showbiss* assim como é instrumento para a propaganda avaliar sua eficiência na veiculação de qualquer produto. O que diferencia as duas indagações é que buscar o índice de eficiência seja para o *showbiss* ou para a propaganda passa pelo poder de **identidade**, de aceitação, a que o público responde ao produto em questão. Para a obra de arte não se coloca o problema de identidade, a sua busca é a transformação, surpreender, quase que evitar a identidade na tentativa de desdobrá-la. Não há paradoxo algum em reconhecer que a **manifestação cultural** seja considerada **produto cultural**, o paradoxo se implanta se estas duas instâncias se confundem, principalmente se os critérios de avaliação de uma são usados na compreensão da outra.

As confusões que daí se desdobram são enormes: por exemplo, ser quase de senso comum hoje que qualquer manifestação que circula na internet seria por esta razão mais “pública”, inclusive considerada por isso menos elitista e mais democrática. Sem dúvida sua audiência será maior daquela manifestação que permanece restrita ao espaço expositivo de um museu, mas nada garante que por isso sua significação seja maior. Certamente não será a grande popularidade de uma mostra da suíte das gravuras eróticas de Picasso que por si só pode ampliar o significado de sua obra.

No âmbito das artes plásticas Arte Pública tem denominado uma espécie de modalidade para a escultura, semelhante às categorias acadêmicas para a pintura, como a pintura de paisagens, de retratos, naturezas mortas, ou mural. Existem inúmeras publicações sobre este tema e na Google mais 2.400.000 tópicos para este verbete. Não se trata portanto de uma aberração local, está globalmente disseminada.

Concluindo, não acho pertinente uma discussão sobre o tema Arte Pública, pois, como disse anteriormente, considero qualquer trabalho de arte público, incluindo todos os que eu produzi. O depoimento que pode ser dado, são comentários relativos àqueles trabalhos que, expostos em espaços urbanos, são (ou estiveram) mais acessíveis e dessa forma passam (ou passaram) por uma relação mais efetiva de serem incorporados como **bens públicos**.

Esta experiência no país é bastante rara. Conto nos dedos as chances que tive, sendo que a primeira estará fazendo em 2008 trinta anos. Foi um trabalho que finalmente o ano passado eu consegui que deixasse o ridículo canteirinho que construíram em torno dele, para ficar implantado diretamente no piso de uma área de circulação da Praça da Sé em São Paulo, viabilizando que as pessoas chegassem até ele. Trata-se de uma grande placa fundida em concreto com pigmento preto, projetado para frente do Fórum que naquela época funcionava ali, como um quadro-negro para ser pichado. Olavo Setúbal, Prefeito da Cidade na época proibiu sua instalação naquele lugar e durante estes quarenta anos batalhei para tirá-la do tal canteirozinho. Toda vez que me perguntam sobre minha “**experiência**” em “**arte pública**”, acho oportuno começar relatando esta primeira oportunidade que me deram.



José Resende. Obra em concreto pigmentado de preto e aço corten, 1979 (400 x 1400 x 30 cm). Jardim de Esculturas da Praça da Sé, São Paulo-SP. Cia. do Metropolitano de São Paulo Foto: Antônio Sage (cortesia de José Resende).

Por outro lado, concordo com a observação que Ronaldo Brito fez sobre meus trabalhos “como extensões lúdicas da arquitetura”, dado “como (estes trabalhos) aparecem no mundo, rápida e casualmente”, “poeticamente deduzidos, da própria experiência sem hierarquia do espaço urbano contemporâneo”. De fato minha formação como arquiteto não poderia deixar de influir na minha forma de conceber o trabalho, o que me parece visível pelo repertório de materiais empregados tão comuns na construção civil (chapas, tubos, placas de vidro ou granito), o raciocínio de projeto que os articula e a relação de escala que buscam estabelecer com o corpo, com a estatura do espectador. Sua lógica construtiva, nada alusiva, pretende tornar concreto seu estar no mundo, ganhando sentidos por si mesmo. Estas características a meu ver deveriam favorecer o sucesso do trabalho em uma experiência de exposição pública. Entretanto as tentativas são contraditórias e só demonstram que a experiência de tornar público um trabalho contemporâneo de arte é de verificação muito lenta.

Há, sem dúvida, resultados felizes, sendo que o mais enfático é o conseguido pela Galeria Paulo Fernandes, colocando um trabalho no centro da cidade do Rio de Janeiro, cujo título era “Vênus”, mas que lá virou a “Negona”. É curioso observar que o índice de adesão ao trabalho, acredito que indício também de uma característica bem brasileira, é o afeto. O repertório de histórias que envolve o convívio com o trabalho naquele lugar já por mais de dez anos é enorme, tendo recebido solicitação da própria Prefeitura do Rio para sua permanência definitiva no local em que está.

No mesmo centro da cidade do Rio de Janeiro foi instalado um outro trabalho, “O Passante”, no Largo da Carioca, local de circulação massiva, saída do Metro, envolto por centenas de camelôs. Sem dúvida uma escolha feliz, feita por uma Comissão que o indicou



Vênus. Aço corten, c. 1991 (c. 350 x 600 x 150 cm). Jardim de Esculturas do Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador-BA. Foto: cortesia de Paulo Sérgio Duarte. Outra versão dessa escultura se encontra atualmente no Centro da cidade do Rio de Janeiro, junto à Galeria Paulo Fernandes. A peça carioca foi a que ganhou o apelido de “negona”.



José Resende. Aço corten e granito, 2000. Parque da Luz, São Paulo-SP. Foto: José Francisco Alves



Vênus. aço corten, c. 1991 (c. 350 x 600 x 150 cm). Versão da obra no Jardim de Esculturas do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Cidade Univeritária/USP, São Paulo-SP. Foto: José Francisco Alves



José Resende. *O Passante*. Aço corten, 1995 (1200 x 90 x 400 cm). Largo da Carioca, Rio de Janeiro-RJ. Foto: José Francisco Alves

para aquele local por se tratar de uma peça muito esguia, doze metros de altura, disposta na direção do fluxo de pessoas, não constituindo barreira à circulação dos transeuntes. Até hoje não foi contestado, mas é muito mais difícil constatar a adesão que tenha conquistado se comparado à “Negona”.

Em São Paulo onde vivo, a experiência mais feliz foi com uma instalação temporária, erguendo três pares de vagões de estrada de ferro com cabos de aço, inclinados à quarenta e cinco graus em relação ao chão. Isto acontecia na frente de uma curva da Radial Leste, onde se descortina um amplo pátio de manobras de trens. Naquela área de tráfego intenso e de grande densidade de construções, a abertura desse pátio de manobras oferece um horizonte largo, pouco comum no centro da cidade. Embora o trabalho tenha permanecido instalado por apenas três ou quatro meses, é notável a memória que se tem dele. Pude constatar isso de forma errática, naturalmente, mas é comum a lembrança dele, manifestada por motoristas de táxi ou carteiros, por exemplo, lamentando sua retirada quando me identifico como autor.

O convite para a execução do trabalho junto ao Guaíba se deu de forma muito mais bem formulada pelos curadores da Bienal do Mercosul, ao solicitarem uma peça que, além de naturalmente ser relacionada ao meu trabalho, deveria responder também como um equipamento urbano integrado à cidade de Porto Alegre. Ou seja, ao invés de autoritariamente impor a presença de um trabalho de arte simplesmente instalado em um espaço público, oferecê-lo também ao uso como equipamento urbano ao transeunte. Ali, parte da adesão ao trabalho fica indicada pelas fotos de pessoas que da peça observam o por do sol no Guaíba, que, no caso, tornou-se um parceiro sedutor.

Mas nem tudo é um mar de rosas. Em São Paulo, por exemplo, tenho uma grande peça em frente ao Hotel Residence, em plena Alameda Santos, área nobre dos Jardins, executada em mármore, placas de aço cor-ten e ferragens de cobre, de aproximadamente uns quinze metros de comprimento, utilizada como suporte de uma sebe de arbustos e trepadeiras que a cobre completamente há vários anos. É, sem dúvida, uma sebe muito cara, que provavelmente poderia ser resolvida de forma muito menos dispendiosa. Entretanto a idéia deste trabalho tão extenso é que o mármore com o tempo ganhasse uma coloração pela impregnação da ferrugem do aço e do azinhavre das peças de cobre, e assim a colorissem como se fosse uma extensa aquarela de 15 metros. Quem sabe, sob a vegetação arqueologicamente em um futuro longínquo, esta intenção se cumpra e a peça, já bem colorida, com surpresa seja descoberta sob os escombros da cidade.



Olhos Atentos, 2005. José Resende. 5ª Bienal do Mercosul. Foto: José Francisco Alves



Olhos Atentos, 2005. José Resende. 5ª Bienal do Mercosul. Foto: José Francisco Alves



Madrid Abierto

Jorge Díez

Madrid Abierto (www.madridabierto.com) es un programa de intervenciones artísticas que trata de activar el espacio público reflexionando desde el arte contemporáneo sobre nuestro entorno político, social y cultural. Y lo hace partiendo de una convocatoria internacional abierta de proyectos (234 en 2004, 439 en 2005, 595 en 2006 y 658 en 2007), centrándose en la producción de las propuestas seleccionadas, que se desarrollan de forma temporal o efímera durante el mes de febrero con algún tipo de referencia o presencia en torno al eje del Paseo del Prado-Recoletos-Castellana. Un eje viario que de sur a norte atraviesa la ciudad aglutinando en su primer tramo el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo del Prado y el Museo Thyssen-Bornemisza, continuando con diversas instituciones políticas y culturales como la Bolsa, el Palacio de Comunicaciones (actual sede del Ayuntamiento de Madrid), el Banco de España, el Cuartel General del Ejército, la Casa de América, el Círculo de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional o el monumento a Colón, y en su último tramo se encuentran las sedes de las principales entidades bancarias, el estadio de fútbol del Real Madrid, y un importante núcleo comercial y financiero. Se trata de un recorrido por la historia y el presente del poder y su representación simbolizada en monumentos y edificios.

El proyecto se ubica, por tanto, en este importante eje de la ciudad de Madrid (3.128.600 habitantes empadronados en 2006), aunque desde el principio se mantiene el objetivo a medio plazo de ampliarlo o, al menos, tratar de conectarlo con las ciudades más importantes de la Comunidad de Madrid, una región uniprovincial que totaliza 6.008.183 habitantes. Madrid cuenta con la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO, que nació en 1982 y se encuentra entre las más importantes del mundo, teniendo como rasgos distintivos la gran asistencia de público y el amplio conjunto de actividades relacionadas con los diferentes campos artísticos. Dentro de las numerosas actividades que ARCO ha ido generando, en el año 2000 presentó los *Open Spaces* patrocinados por la Fundación Altadis, una fundación dependiente de la empresa hispano-francesa del mismo nombre heredera del antiguo monopolio público del tabaco.



Greenan+Sperandio, *Soy Madrid*. Madrid Abierto 2005

Aunque el propio término arte público está en cuestión, a nivel general y no especializado se sigue identificando en gran parte con la escultura en espacios públicos. A ello respondía en gran parte el planteamiento de estos fallidos *Open Spaces* en ARCO, que fueron criticados muy negativamente por un sector de artistas y especialistas. De la reflexión propiciada por la directora de ARCO y los responsables de Altadis surgió después de numerosas consultas y de un largo período de reuniones de trabajo el proyecto Madrid Abierto para la realización de intervenciones artísticas fuera de la Feria, en el espacio público de la ciudad de Madrid.

El sector de las artes visuales en España ha vivido una profunda transformación en los últimos veinte años, tanto en lo que tiene que ver con el mercado artístico y la iniciativa privada a través de colecciones, fundaciones, centros de arte y premios como con la actividad pública. Se han creado numerosos centros culturales, museos y centros de exposiciones, en una competencia a veces disparatada entre las distintas administraciones públicas. Sin embargo las carencias en educación, formación, producción y presencia internacional siguen siendo muy importantes.

A partir de su origen en los *Open Spaces* de la Fundación Altadis en ARCO, siempre hemos entendido el proyecto como un proceso vivo y en transformación a partir de la experiencia de cada edición. Las iniciales reuniones de trabajo a partir de marzo de 2002 chocaban una y otra vez con la diferencia de escala física y económica entre una exposición dentro de la feria y las posibles intervenciones en el espacio público de la ciudad de Madrid, además de la dificultad objetiva de conciliar el propio concepto de arte público con el de una feria comercial y con la oposición de algunas de las más importantes galerías a cualquier actividad fuera del recinto ferial, que en su opinión podría distraer a los coleccionistas y potenciales compradores en ARCO.

Ante esta situación propuse diseñar y dirigir externamente un proyecto que se centrara en la producción de intervenciones artísticas con una dotación máxima por intervención de seis mil euros (actualmente la dotación es de doce mil euros por proyecto seleccionado). La primera edición se realizó entre el 5 y el 22 de febrero de 2004 y tuvo una repercusión muy importante y positiva en todos los medios de comunicación, aunque también tuvo ciertas críticas en determinados suplementos culturales que la entendieron como un evento más de ARCO sin la necesaria madurez desde el punto de vista artístico. La evaluación de los patrocinadores fue positiva y se acordó su continuidad. Cuatro ediciones después los mismos suplementos mencionados saludaban el programa Madrid Abierto como el de mayor calidad realizado hasta la fecha y, por ejemplo, El Cultural de El Mundo ha resaltado que “indaga en su papel, en su cometido, en su función, en su necesidad, en su validez estética, en sus dominios plásticos, en sus aprovechamientos políticos, es decir ciudadanos”.

Actualmente el proyecto se gestiona por la Asociación Cultural Madrid Abierto, constituida con la única finalidad de desarrollar el proyecto, ya que en las tres primeras ediciones no existía una institución o entidad definida al frente del proyecto, sino una agregación de instituciones liderada por los tres principales patrocinadores y un reducido número de personas, entre tres y cinco, que realizábamos las tareas de dirección y coordinación del proyecto, y que son las que constituimos la asociación. No existe ni una estructura de personal fijo ni una sede física permanente para la realización del proyecto. Ello hace que los costes de funcionamiento sean reducidos y proporciona una gran flexibilidad, pero al tiempo limita el crecimiento del propio programa e incrementa su fragilidad.



José Dávila, *Mirador nómada*. Madrid Abierto 2005



Chus García Fraile, *Post-it*. Madrid Abierto 2006

El público general al que se dirige Madrid Abierto son los ciudadanos y visitantes de Madrid y el específico todos los interesados en las prácticas artísticas contemporáneas, además de los profesionales del mundo del arte, muchos de los cuales se concentran en la ciudad con ocasión de ARCO. Aunque es hora ya de abandonar ciertos clichés como el de sacar el arte a la calle o acercar el arte a todos los ciudadanos, es evidente la vocación del arte público de interpelar directamente a las personas, así como de proponer nuevas formas de construcción crítica y de uso del espacio público. También es evidente, por otro lado, la dificultad rayana en la imposibilidad de activar con carácter masivo la participación y el conocimiento amplio de las propuestas generadas, sobre todo sin dedicar cuantiosos recursos a publicidad.

El núcleo de Madrid Abierto, como ya he mencionado, es la producción de intervenciones artísticas en el espacio público de la ciudad. Un espacio expandido, que progresivamente ha ido ampliando el eje Prado-Recoletos-Castellana hacia otras zonas de la ciudad. Junto al desbordamiento del eje físico inicial, desde el comienzo diversos proyectos de Madrid Abierto se han desarrollado en un espacio público expandido, que ha incluido soportes publicitarios como los mupis, la red de monitores y pantallas del Metro, distintos medios de comunicación como la prensa y la radio, Internet o la telefonía móvil. Compartiendo todos ellos la idea de que las intervenciones de arte público son una oportunidad para la emisión de mensajes no habituales en el espacio público. Se trata también de atender a las nuevas formas de cultura asociadas a lo urbano.

En la elección de los proyectos producidos por Madrid Abierto optamos por partir de una convocatoria pública internacional, combinada con varias invitaciones a artistas por parte de los comisarios de cada edición, siempre en un número inferior a la mitad del total de artistas seleccionados en la convocatoria abierta.

La colaboración surgida en las tres primeras ediciones con el programa *La ciudad invisible* de Radio 3-Radio Nacional de España y con Canal Metro nos hizo plantearnos la posibilidad de incorporar dos convocatorias específicas para piezas de arte sonoro y obras audiovisuales dentro de Madrid Abierto. En las dos primeras ediciones el programa de cultura contemporánea *Metrópolis* de La 2 de TVE produjo y emitió sendos monográficos sobre Madrid Abierto. También a partir de la tercera edición ampliamos nuestro proyecto con la realización de un ciclo de mesas de debate en La Casa Encendida.

El presupuesto total de gastos, que en la primera edición fue de ciento veintiséis mil euros, es actualmente de doscientos setenta mil euros, financiados mayoritariamente por los tres principales patrocinadores (Fundación Altadis, Ayuntamiento y Comunidad de Madrid) y el resto por otros colaboradores como ARCO, Casa de América, Fundación Telefónica, las direcciones generales de Cooperación y Bellas Artes del Ministerio de Cultura o La Casa Encendida, más pequeñas colaboraciones puntuales de algunas embajadas de los países de los artistas participantes, empresas de producción o galerías en proyectos muy concretos. Hay que resaltar la colaboración no evaluada económicamente de determinadas sedes que acogen proyectos, como el Círculo de Bellas Artes, el Centro Cultural de la Villa o la ya citada Casa Encendida. Aproximadamente el 65% del presupuesto se dedica a la producción de los proyectos, incluidos viajes y honorarios de los artistas; el 15% a gastos de personal, incluyendo miembros del jurado de selección y comisarios; el 15% a

publicaciones, material de difusión y punto de información; y del 5% restante para gastos varios apenas la mitad corresponde a publicidad, que se limita a medios especializados a través de Internet.

En el conjunto de las ediciones realizadas hasta la fecha se han producido 55 intervenciones artísticas, se han emitido 20 piezas sonoras y se han mostrado 20 obras audiovisuales. Se han realizado tres ciclos de mesas de debate sobre arte público. Además se ha editado un periódico informativo anual con una tirada de 50.000 ejemplares distribuido en los puntos de información, así como por las entidades colaboradoras y en la feria ARCO. Se ha documentado fotográficamente y en vídeo cada una de las ediciones y toda la información está disponible en la web www.madridabierto.com.

Después de un recorrido visual por distintos proyectos realizados para ilustrar todos los aspectos señalados, me voy a centrar brevemente en la descripción del proyecto *Locutorio Colón*, de Tadanori Yamaguchi, Maki y Kei Portilla-Kawamura, y Ali Ganjavian. La Plaza de Colón y los Jardines del Descubrimiento fueron el lugar elegido por el grupo para su intervención, centrada en la comunicación y en las relaciones actuales entre el Viejo y el Nuevo Mundo. En el contexto contemporáneo se cruzan permanentemente lo local y lo global, las redes comunitarias y las internacionales, lo micro y lo macro. En la ciudad de Madrid se han conformado en los últimos años comunidades integradas por inmigrantes de muy distintas países, que han crecido a un fuerte ritmo, siendo las más numerosas las procedentes de Latinoamérica. Los autores del proyecto se fijaron en el locutorio telefónico como elemento de cohesión social de estas comunidades emergentes, que articula distintas redes de relaciones locales y globales. Su intervención se concretó en la instalación de un locutorio de uso gratuito para latinoamericanos en la Plaza de Colón. Diseñaron las cabinas telefónicas a partir de módulos para facilitar el transporte-montaje-desmontaje, tanto para la operación constructiva en la propia plaza como para su eventual uso posterior en otras ciudades. Los paneles de madera prensada redujeron el coste y facilitaron el cierre diurno de la instalación, convertida en un cubo estanco a prueba de vandalismo.

Todos los aspectos colaterales a la pieza y a su uso comunicativo cobraron una gran importancia en el proyecto, desde la difusión a través de flyers en los distintos barrios de inmigrantes o el boca a boca hasta la organización de los turnos de uso o la recogida de información de los usuarios de los locutorios. Además de la interacción con los viandantes o los usuarios habituales del espacio, los skateboarders. Así como el eventual uso publicitario y gráfico de las cabinas mediante la pegada de carteles, anuncios y graffitis o la organización espontánea de actividades surgidas alrededor del locutorio.

La producción de este proyecto, incluidos los honorarios y viajes de los artistas, contó con el máximo de 12.000 euros asignado a cada una de las intervenciones seleccionadas. La instalación telefónica y el coste de las llamadas, que se realizaron entre el 1 y el 26 de febrero desde las 20 a las 24 horas, fue asumido por la Fundación Telefónica, cuyo patrocinio se extendió a la publicación de una monografía sobre los resultados del proyecto y que se presentó en el marco de las mesas de debate de Madrid Abierto 2007.



Maki Portilla-Kawamura, Key Portilla-Kawamura, Tadanori Yamaguchi e Ali Ganjavian. *Locutorio Colón*. Madrid Abierto 2006

Este *Locutorio Colón* ejemplifica, en mi opinión, la función que pretendemos desempeñar como herramienta para la producción y difusión de proyectos, con la posibilidad en muchos casos de experimentar propuestas susceptibles de posterior desarrollo. Y lo queremos hacer, como ya he señalado, a partir de una convocatoria abierta de proyectos, lo cual en estos momentos no sólo hace complejo y difícil el proceso de selección, dado el elevado número de participantes, sino que produce un claro desajuste y la posible frustración propia y ajena como consecuencia del reducido número de proyectos que finalmente se pueden producir. En cualquier caso, y aunque la escala del referente, la ciudad de Madrid, puede favorecer un cierto desenfoque a la hora de evaluar el éxito del empeño en cuanto a la audiencia y al grado de incidencia en el contexto social y artístico, creo que merece la pena tratar de generar plataformas específicas para intervenciones artísticas en el espacio público.



**Wolfgang Weileder
House-Madrid
Madrid Abierto 2004**



Dier + Noaz
Estado de excepción
Madrid Abierto 2008.



Elena Bajo y Warren
Neidich: *Silent* Madrid
Abierto 2004



El Perro
Virtual Demolition Mobile.
Madrid Abierto 2004



***Arte pública:
um conceito expandido***

Vera Chaves Barcellos

“(O Globo, Rio de Janeiro) Dia 5 de julho de 1971.

Porto Alegre. Na rua, mil e quinhentos balões de gás, de várias cores, levados por estudantes universitários. No rosto de quem passa, um ar de espanto: “Que será isso ? Eram os alunos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul que, orientados pelo artista paulista Julio Plaza, apresentavam um trabalho intitulado “projeto para a solução da paisagem urbana que o homem organiza na área industrial”. Além de desenvolverem “um trabalho de pesquisa”, os alunos participavam de um concurso interno da Faculdade para a escolha de uma equipe que concorrerá à XI Bienal de São Paulo no próximo mês de setembro.”

“Para Julio Plaza o trabalho valeu. Apesar de terem levado quatro horas para encher os balões, que apenas em dois minutos foram consumidos, saiu alguma coisa: “a informação foi dada em termos de expansão, de sensação, de tato. Esperávamos fazer uma esfera para as pessoas entrarem dentro mas na verdade não saiu isso, saiu uma coisa diferente, mas igualmente importante.”

Na mesma ocasião Julio Plaza* realizava no Instituto de Artes da mesma universidade um Curso Prático-Teórico de Criatividade, para os alunos da instituição.

Os alunos do curso deveriam construir obras efêmeras através de materiais menos nobres e não considerados artísticos, e também constatar as relações entre indivíduos e meio ambiente.

A proposta era uma busca em libertar a arte do então considerado artístico, procurando integrar ações artísticas ao cotidiano. Essas ações normalmente eram registradas através de fotografias.

Plaza contestava os materiais tradicionais e arte como objeto acabado: as categorias como pintura, desenho, escultura etc. e também a divisão da arte em categorias estanques como teatro, música, cinema, escultura, gravura, o que seria como ter um ponto de vista fixo. Ele, portanto, acreditava na interdisciplinaridade.

A tendência desse curso era de aproximar arte e vida, não estabelecendo divisões e barreiras entre uma e outra.

As idéias já estavam no ar há algum tempo no âmbito internacional e no dizer do crítico Ernest Fischer “a experiência artística já não seria um privilégio e sim o dom normal do homem livre e ativo.”

Essas idéias eram partilhadas por vários artistas desde os anos 60, a exemplo de Joseph Beuys, segundo o qual todo o homem era capaz de criar.

O curso em questão procurou, portanto, estimular a criatividade individual e coletiva dos alunos. Esses deveriam estabelecer relações entre a arte e comunicação, significação, informação semântica e estética. Foi adotado um método de trabalho com temas e proposições diversificados, cujos resultados foram registrados fotograficamente e também graficamente, passando as fotografias ou projetos gráficos a funcionar tanto como documento quanto produto final do curso.

Foi objeto das proposições dos alunos, a documentação de situações que procuram no dia a dia urbano “ler” as informações contidas em ações simples ou situações que normalmente não são percebidas. O curso propõe uma reeducação na leitura dessas situações e incorporá-las ao mundo da arte.

Além das constatações dessas situações dadas pelo cotidiano, também, foram propostas ações — criadas e executadas pelos alunos, como intervenções inesperadas e inusitadas em um contexto urbano, utilizando uma diversidade de materiais caracterizados principalmente pela efemeridade.

Essas ações destacam a não permanência, a passagem do tempo que deteriora as ações humanas, as coisas mutáveis, as transformações, o perecível, coisas que só funcionam em um lugar, intransportáveis, que valem somente naquele momento vivido da mesma experiência.

Nada de materiais nobres tais como mármore ou metais ou mesmo madeira, nada nessas atividades e ações pretende a longa duração num paralelo com a vida que se escoia, em constante movimento e mutação.

Os alunos foram estimulados a levar essas experiências ao espaço urbano. A maioria dessas ações tiveram lugar em espaços públicos da cidade, nas ruas e parques.

Os materiais mais usados no curso foram papéis diversos, papelão, plásticos, canudos de cartão e também fósforos já que muitos dos objetos depois de construídos eram destruídos pelo fogo.

A fotografia documentava as construções com materiais efêmeros e sua posterior destruição, não só pelo fogo, mas também no caso de estruturas precárias, que após sua construção eram derrubadas.

O público que assistia essas ações se perguntava certamente o que estaria acontecendo, não entendendo essas ações, já que bastante inusitadas.

A grande questão pairava no ar: onde está a arte?

“O que vale é processo e não o produto final”, é o que ensinou esse curso. Em vez de estimular o produto artístico como objeto acabado, estático, atemporal, as idéias de Julio Plaza conduziam os alunos em direção a uma forma artística não-objetual, processual, temporal e portanto efêmera.

Plaza pensava que deveria ser destacado dentro dessa então nova concepção de arte o processo criador mais do que o produto final, veiculado posteriormente apenas como memória, através da documentação fotográfica. Essa, para ele, seria mais do que a obra pois mostraria a ação do fazer, isto é, o processo.

Julio, também nesse momento, declara:

“Desejamos uma expansão da arte, uma ampliação de seu campo de ação e sobretudo alcançar uma audiência maior através de áreas de comunicação.”

A experiência dadaísta e suas ações efêmeras e irreverentes e suas iconoclastas performances e produção de obras com materiais menos nobres são referência histórica para esses movimentos que animaram o mundo da arte nos anos 60-70.

O despojamento dos materiais foi certamente uma das características da Arte Povera surgida nos anos 60.

Podemos afirmar que depois disso a arte nunca foi mais a mesma.

A partir daí o artista deveria se tornar alguém que antes de criar objetos artísticos pudesse interferir na nossa percepção da realidade, um criador de situações mais do que objetos acabados, um provocador de reflexões e, portanto, transformador das formas com que olhamos e percebemos o mundo ao nosso redor.

Julio Plaza ressaltava que o artista deve ter uma percepção diferente do mundo, por exemplo, da visão de um jornalista. Para o artista pode lhe interessar o fato de uma mulher atravessar a rua, mas isso não interessa a um jornalista. O artista encontra interesse em situações que podem passar despercebidas ao homem comum. Isso implica numa educação do olhar.

Dois anos antes, em 1969, o suíço Harald Szeemann organizara uma exposição no Kunst Halle de Berna, que se chamou “Como atitudes tornam-se formas”, exposição realizada também no mesmo ano no I.C.A. de Londres. Essa mostra foi um marco histórico pelo fato de levar para o espaço museológico formas artísticas que empregavam materiais menos nobres e não artísticos e também onde grande parte das obras expostas era constituída por fotografias que documentavam ações realizadas anteriormente, isto é informações sobre ações e intervenções efêmeras.

Também foram realizadas ações fora do recinto expositivo, como a obra de Daniel Buren. Participaram da mostra a maioria dos artistas que nos anos seguintes se consolidaram como os mais importantes da contemporaneidade.

Entre eles, além de Buren, Joseph Beuys, Carl Andre, Bruce Naumann, Mario Merz, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Jan Dibbets, Janis Kounellis, Richard Long, Richard Serra, Phill Glass, Hanne Darboven, Eva Hesse, Richard Tuttle, Franz Erhard Walther, Hans Haacke, James Lee Byars, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Robert Morris, Walter de Maria. Isto só para citar alguns.

Segundo o curador Harald Szeemann, são as obras, os conceitos, os processos, as situações e a informação (evitando propositadamente citar os termos objeto e experimentação), tais são as formas nas quais são refletidas as atitudes artísticas.

Não são obras nascidas de um preconceito estético, mas da experiência vivida de uma *démarche* (modo de andar) artística.

É ela que igualmente dita a escolha dos materiais e a forma da obra que se vê como prolongamento de um gesto, o qual pode ser um gesto íntimo e privado ou também público e expansivo. Julio Plaza trouxe a Porto Alegre, bastante cedo, portanto, essas idéias florescentes de então. Mas vale dizer que já existia uma inquietação que foi terreno fértil para as experiências do curso de Julio Plaza. Entre os alunos que participaram do curso estavam os jovens Clóvis Dariano, Mara Alvares e Carlos Pasquetti, que já na época empregavam a fotografia como meio de trabalho.

O grupo do Instituto de Artes já contava, entre vários outros estudantes, com os inquietos Carlos Athanasio, Elton Manganelli e Carlos Asp os quais já realizavam algumas obras com materiais menos nobres.

Nessa época, alguns alunos do professor de história da arte Carlos Mancuso foram por este estimulados a realizar filmes super 8. Clóvis Dariano tinha sua própria filmadora e na época foram realizados alguns experimentos cinematográficos, bastante inusitados e com certo clima *dada* que envolveram outros do grupo, como Carlos Pasquetti e Mara Alvares.

Gostaria de fazer referência a uma ação isolada, mas nem por isso menos interessante, que sucedeu em Porto Alegre em meados dos anos 60. O artista Avatar Moraes, numa ação performática, utilizou um porco vivo, que foi lambuzado com graxa e solto em pleno centro de Porto Alegre na esquina da Rua Senhor dos Passos (próxima ao Instituto de Artes) e que desceu a Rua da Praia a toda velocidade. Em consequência da graxa, aos policiais da Brigada Militar [Polícia Militar no estado do Rio Grande do Sul] foi extremamente difícil agarrar e caçar o animal, criando uma situação hilariante e extremamente inusitada num ambiente urbano, e evidentemente reprimido por ações da ditadura militar vigente na época.

Essa ação isolada mostra que algo já estava desde então no ar e havia uma certa expectativa de que algo diferenciado devesse acontecer.

Provavelmente foi a primeira *performance* em espaço público realizada em Porto Alegre por um artista.

Os resultados do curso de Julio Plaza se fizeram sentir nos anos posteriores na produção de vários artistas como Pasquetti, Dariano, Mara Alvares, Carlos Asp.

Em 1972, a artista Romanita Disconzi realizou uma intervenção no Parque Farroupilha, pendurando em algumas árvores, signos impressos em estandartes de plástico transparente. Ela pretendia documentar as ações do público em relação ao trabalho durante três dias. Mas no segundo dia, todo o material já havia desaparecido. Ela continuou fotografando conforme previsto apenas o local e a ausência dos estandartes roubados.

No final de 1976, os artistas Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Carlos Asp, o salvadorenho Jesus Escobar, Romanita Disconzi, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, participantes de um grupo que vinha se reunindo para falar sobre as políticas culturais vigentes no estado, lançam um manifesto e realizam uma exposição ao mesmo tempo que uma série de ações intituladas *Atividade Continuadas*, que durante três dias animaram as dependências da sede provisória do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, situada na av. Senador Salgado Filho, em Porto Alegre. Essas atividades geraram debates acalorados com a participação massiva de representantes todos os setores culturais da cidade. A mostra incluía trabalhos diversos, como fotografias, obras gráficas, livros de artista, objetos e instalações. Foram também realizadas projeções de filmes e seqüências de diapositivos.

O mesmo grupo, em janeiro de 1977 foi convidado para fazer uma exposição que inaugurava um centro cultural na cidade de Alegrete, no interior do estado do RS.

Além da exposição, foi realizada uma experiência criativa na rua, com as crianças da cidade, com cordões e papéis coloridos. A visitação à mostra foi enorme, e também uma experiência inusitada para a cidade a ação desenvolvida na rua. Desde então até hoje, ao que sabemos, cada ano é realizada uma ação coletiva de criatividade com as crianças da cidade.

Ernest Fischer diz em “A necessidade da Arte” que “a função da arte não é passar pelas portas abertas, mas abrir portas fechadas. Quando o artista descobre novas realidades, porém, ele não consegue apenas para si mesmo, ele realiza um trabalho que interessa a todos os que querem conhecer o mundo em que vivem, que desejam saber de onde vem e para onde vão. O artista produz para a comunidade.”

Foram mencionadas aqui apenas algumas experiências criativas, na sua maioria levadas ao espaço urbano por ação de artistas no contexto do Rio Grande do Sul, nos anos 70.

Fico na dúvida se nos dias de hoje não deveríamos ampliar o nosso conceito de arte pública e de que essa não seria apenas a arte feita em espaços públicos, tais como esculturas ou murais.

Eu optaria por um conceito mais expandido de arte pública — o que provavelmente incluiria toda a manifestação que ultrapassa a exibição de egos e olhares voltados para o próprio umbigo, mas manifestações artísticas que envolvam o espectador e o público em geral e os conduzam a novas formas de participação ou de percepção do mundo, e que sejam mostradas ou vivenciadas em locais de grande fluxo de público em geral, não apenas em espaços restritos a aquele pequeno grupo de iniciados.

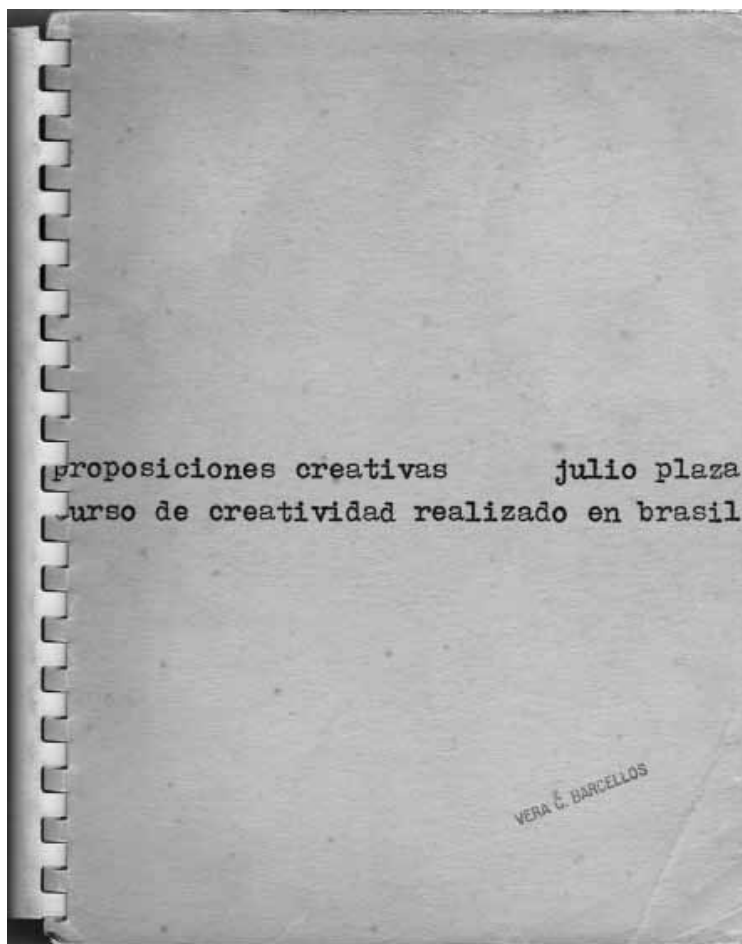
***Julio Plaza González** (Madri, Espanha, 1938 — São Paulo-SP, 2003). Artista intermídia, escritor, gravador e professor. Inicia sua formação artística na década de 1950, com estudos livres em Madri. Posteriormente frequenta a École de Beaux-Arts [Escola de Belas Artes], em Paris. Vem ao Brasil em 1967, integrando a representação espanhola que participa da 9ª Bienal Internacional de São Paulo. Ingressa na Escola Superior de Desenho Industrial- ESDI, no Rio de Janeiro, com bolsa de estudos concedida pelo Itamaraty. Leciona linguagem visual e artes plásticas, como artista residente, no Departamento de Humanidades da Universidad de Puerto Rico, entre 1969 e 1973. Em seguida, muda-se para São Paulo, onde se torna professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo-ECA/USP e da Fundação Armando Álvares Penteado-FAAP. Em 1975, publica com Augusto de Campos (1931) os livros *Caixa Preta* e *Poemóviles*. Funda, em 1978, o Centro de Artes Visuais Aster, com Donato Ferrari (1933), Walter Zanini (1925) e Regina Silveira (1939), com quem foi casado. Em 1985, conclui doutorado em semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC/SP. Na década de 1990, leciona no Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp. É autor de publicações teóricas sobre arte, como *Videografia em Videotexto*, 1986, e *Os Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*, com Monica Tavares, 1998. Ministra curso sobre interações entre imagem e texto, no Itaú Cultural, em 2001.

Fonte: *Enciclopédia de Artes Visuais / Itaú Cultural*

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm]



Carlos Pasquetti, *Seis voltas = onze minutos*. 1971
(documentação em xerografia, Fundação Vera Chaves Barcellos)



Material do curso de Julio Plaza,
Proposiciones creativas. 1971
 (documentação em xerografia, Fundação
 Vera Chaves Barcellos)



Material do curso de Julio Plaza,
Proposiciones creativas. 1971
 Proposta: “por meio de corante, mudar a
 cor das águas do arroio Dilívio”.
 (documentação em xerografia, Fundação
 Vera Chaves Barcellos)

Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 5 de julho de 1971. Repercussão do curso de Julio Plaza, *Proposiciones creativas*, realizado em Porto Alegre, 1971 (documentação em xerografia, Fundação Vera Chaves Barcellos)



Construção/desconstrução.
Trabalho público coletivo, Parque Farroupilha; resultado do curso de Julio Plaza, *Proposiciones creativas*. 1971 (documentação em xerografia, Fundação Vera Chaves Barcellos)

SOBRE OS AUTORES

Ana Luz Pettini (Porto Alegre, 1955) alpettini@gmail.com

Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com ênfase em desenho, gravura e escultura, e licenciada pela mesma UFRGS. Orientadora da oficina de Escultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, desde 1986. Organizou vários Festivais de Arte Cidade de Porto Alegre e Simpósios de Artes Plásticas. Idealizou e realizou o projeto de intercâmbio entre o Museu de Arte de Girona, Espanha, e o Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Foi responsável, de 2003 a 2004, junto a Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, pelo projeto Espaço Urbano Espaço Arte. Como escultora, tem participado de exposições coletivas e individuais desde 1978. Integrante da Diretoria da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, como representante da Prefeitura de Porto Alegre, desde 2005. Coordenadora de Artes Plásticas da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, desde setembro de 2005.

Aparecido José Cirilo

É pesquisador vinculado ao GEPPC/LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação); Professor do Programa de Mestrado em Artes da UFES e artista plástico, tendo participado de várias exposições, como a 3ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo. Desenvolve pesquisas na área de Artes Visuais e Ensino da Arte com linhas de pesquisa em “memória e cultura” e “processo de criação”. É editor da *Revista Farol* (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da revista *Manuscrita* (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008. Atualmente é Pró-reitor de Extensão da UFES.

Cesar Floriano dos Santos

Possui graduação em Arquitetura e Arte pela Universidade Católica Santa Úrsula (Rio de Janeiro 1978), especialização em Psicologia da Comunicação pela UFSC, especialização em Estética e Arte Contemporânea pelo Círculo de Belas Artes de Madri, doutorado em Teoria da Arquitetura pela Escola Superior de Arquitetura, Universidad Politécnica de Madrid (1999). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Santa Catarina, onde ministra disciplinas de História da Arte, Arquitetura Contemporânea e Estética, no curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo e no programa de pós-graduação Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade. Tem experiência na área de Arquitetura e Artes, com ênfase no desenho da arquitetura, paisagismo, arte pública e cenografias. Como participante dos grupos de pesquisa NUCOMO e SITUS atua nos seguintes temas: Arte Pública, História da Arquitetura e Paisagem Regional, Arte-Arquitetura e ação Comunitária. Como linha central de pesquisa, desenvolve trabalho sobre a obra de Roberto Burle Marx e a inserção de arte na cidade. Integrante da Comissão Municipal de Arte Pública-CMAP, ligado ao Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis - IPUF, responsável, entre outras tarefas, de aprovar as obras de arte em edificações privadas (Lei nº3225).

Fernando Pedro da Silva (Belo Horizonte-MG) com.arte@comartevirtual.com.br

Historiador pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG e Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG. Produtor cultural e editor, dirige a C/Arte Projetos Culturais. Coordenou o projeto *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte* e atualmente coordena o projeto *Circuito Atelier* e as coleções Livros de Arte, Arte postais e Didática, da Editora C/Arte. Como presidente do Instituto Arte das Américas, coordenou os três Fóruns Arte das Américas e o Fórum Arte e Ensino no Brasil, assim como foi o editor das edições da revista do mesmo Instituto. Como pesquisador, tem participado de vários congressos nacionais e internacionais, nas áreas de história e crítica de arte. Foi professor substituto no Departamento de História da FAFICH e na Escola de Belas Artes da UFMG. Ministrou a oficina História da Arte Brasileira, no XXII Festival de Inverno da UFMG, e vários cursos, como História da Arte Brasileira, na COMUNA S. A, e Ensino de Arte e Circuito Atelier, na Fundação Cultural de Uberaba. Coordenou também o Curso de História da Arte Brasileira, realizado pela C/Arte Educativa. Como curador, organizou exposições em Belo Horizonte, Ouro Preto, Juiz de Fora, Uberaba, Rio de Janeiro e São Paulo, entre elas: *A Arte do Objeto e Arlindo Daibert-Objetos*. Tem publicado vários artigos sobre arte e arquitetura, em jornais, livros e revistas. É autor de *Arte Pública – diálogos com as comunidades*, Editora C/Arte, Belo Horizonte, 2005.

Javier Maderuelo

Doctor en Arquitectura y Profesor Titular del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Alcalá de Henares, España. Doutor em História de Arte pela Universidade de Zaragoza. Doutor em Arquitectura pela Universidade de Valladolid. Ha participado como profesor en numerosos cursos monográficos y seminarios. Es colaborador de la Fundación Juan March desde 1983. Ejerce como crítico y ensayista, escribiendo sobre arte, música y arquitectura. Ha sido crítico de arte en el diario *El Independiente* y en la revista *Cyan*, siendo actualmente del diario *El País* (desde 1993). Desde 1995 dirige el programa Arte y Naturaleza, de la diputación de Huesca, así como los cursos y publicaciones que se editan bajo ese título. Ha redactado textos de más de cincuenta catálogos de exposiciones y es autor, entre otros de los libros *El Espacio Raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, *Arte Público*, *La Pérdida del Pedestal* y *El Paisaje como Arte*. Es miembro del Real Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid España.

Jorge Díez (Madri, Espanha, 1954)

Licenciado en Filosofía y Letras (Sección de Filosofía) por la Universidad Complutense de Madrid. Funcionario del Cuerpo de Gestión de la Administración Civil del Estado. Actualmente es codirector del MBA en Empresas e Instituciones Culturales del Grupo Santillana/Universidad de Salamanca y director del programa internacional de arte público Madrid Abierto. Recientemente ha curado junto con José Roca el proyecto de intervenciones artísticas Cart[ajena], organizado por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior (SEACEX) en el marco del IV Congreso de la Lengua Española en Cartagena de Indias (Colombia). Ha sido director general de Promoción Cultural de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (2004-05), jefe del Servicio de Cultura y director de la Sala Amadís del Instituto de la Juventud (Injuve) (1997-2004), y asesor ejecutivo en los gabinetes de los ministros de Cultura Jordi Solé Tura y Carmen Alborch (1992-1996). Entre otras actuaciones recientes relacionadas con el arte público ha sido ponente en el curso *Contextos y proyectos de arte público. Modelos efímeros de intervención*, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO) (2007), en las jornadas de debate *Cuestionando el arte público: proyectos, procesos y programas*, Idensitat, Centro de Arte Santa Mónica (Barcelona) (2006) y en la 4ª Conferencia Internacional sobre Arte Público de Taiwan (2004), también ha sido miembro del jurado de la Bienal de Venecia/Bogotá (Colombia) y de Idensitat Calaf/Manresa 05, y director de las mesas de debate *Nuevas formas de producción artística* en la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid ARCO'02.

José Francisco Alves (Sananduva-RS, 1964) JoseFAlves@portoweb.com.br

Doutorando e Mestre em Teoria, História e Crítica de Arte (UFRGS), Especialista em Gestão do Patrimônio Cultural (ULBRA), Graduado em Escultura (UFRGS), Tem realizado curadorias e organizado eventos de arte e cultura há vinte anos, destacando-se a coordenação técnica do 1º Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas (1989) e a curadoria da Exposição Internacional de Esculturas ao Ar Livre - Sesc Escultura'96, em Porto Alegre. Em 2004, publicou o livro *A Escultura Pública de Porto Alegre - História, Contexto e Significado* (Artfolio). Como curador-assistente da 5ª Bienal do Mercosul foi o curador do Vetor de esculturas públicas permanentes, com obras de José Resende, Waltercio Caldas, Carmela Gross e Mauro Fuke. No mesmo evento, realizou a curadoria de cinco exposições de Amílcar de Castro, configurando-se na maior e mais completa mostra sobre esse artista. Em razão destas curadorias, publicou *Amílcar de Castro – Uma Retrospectiva* (2005) e *Transformações do Espaço Urbano* (2006), ambos pela Fundação Bienal do Mercosul. José Francisco Alves é professor concursado do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, onde ministra aulas de escultura e Organização Profissional do Artista Plástico. Seu mais recente livro chama-se *A Arte Pública de Amílcar de Castro*, em produção pela editora C/Arte, Belo Horizonte-MG, 2008.

José Resende (São Paulo, 1945)

Formou-se em arquitetura pela Universidade Mackenzie, em 1967. Estudou gravura na Fundação Armando Álvares Penteado e teve aulas com Wesley Duke Lee. Em 1981, concluiu mestrado no Departamento de História da FFLCH-USP. Em 1984, foi contemplado pela bolsa da John Guggenheim Memorial Foundation, de Nova Iorque, EUA. Atuou como professor em instituições como a ECA-USP, a FAAP e a Mackenzie, todas em São Paulo. Em 1970, fundou, juntamente com Carlos Fajardo, Frederico Nasser e Luis Baravelli, o *Centro de Experimentação Artística Escola Brasil*, onde lecionou até 1974. Ainda na década de 1970, editou com outros artistas e críticos a revista de artes *Malasartes*. Em 1980, foi um dos editores do jornal *A Parte do Fogo*. Como artista tem participado de inúmeras exposições coletivas e individuais, no Brasil e no Exterior, dentre as quais, a Bienal de São Paulo (1967, 1983, 1989, 1998), *Brasil 500, Mostra do Descobrimento* (1999), Bienalle de Paris (1980, menção especial), *Arte Brasileira do Século XX* (1987, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Bienal de Veneza (1988), *ArteCidade* (1994 e 2002), Bienal do Mercosul (2001, 2005), *Documenta* (1992), *Latin American Artists of XX Century* (1993, the Museum of Modern Art of N. York). Em 2003, a editora Cosac & Naify lançou um livro sobre sua obra.

Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938) info@fvcb.com

Na década de 1960, depois de estudos na Inglaterra e Holanda, dedicou-se à gravura. Na década seguinte, começou a utilizar a fotografia e, com uma bolsa de estudos do British Council, aprofundou seus conhecimentos em fotografia e técnicas gráficas, no Croydon College, em Londres. Em 1976, representou o Brasil na Bienal de Veneza, com o trabalho *Testartes*. Participou de quatro Bienais de São Paulo e várias exposições coletivas e individuais na América Latina, Alemanha, Espanha, Bélgica, Coreia, França, Holanda, Inglaterra, Japão, Estados Unidos e Austrália. Foi uma das criadoras do Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O, em 1977, em Porto Alegre. Fundou em 1999, junto com os artistas Carlos Pasquetti e Patricio Farías, a Galeria Obra Aberta, que funcionou até 2002, também em Porto Alegre. Em 2004, institui no sul do Brasil, uma fundação cultural que leva seu nome, dedicada à difusão da arte contemporânea [<http://www.fvcb.com/>]. Em 2007, foi realizada pelo Santander Cultural, em Porto Alegre, uma exposição retrospectiva de sua carreira, sob curadoria de Fernando Cocchiarale, Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, para a qual foi lançado o livro, de mesmo nome da mostra, *O Grão da Imagem : Uma Viagem pela Poética de Vera Chaves Barcellos*. Desde 1986, vive e trabalha entre seus ateliês e residências, em Barcelona, Espanha e Viamão-RS, Brasil.