



**CON  
VOC  
ARTE**

---



# Índice

---

Pág–006

**Editorial**

Pág–011

**Dossier Temático – Arte Pública**

Pág–012

**Introdução**

– José Pedro Regatão

Pág–014

**As Origens Históricas da Arte Pública**

– José Guilherme Abreu

Pág–028

**Poéticas da Arte Pública Relacional: da Forma ao Agenciamento das Relações como motor da Obra**

– Herbert Rolim

Pág–043

**Deambulações pela Arte (como coisa) Pública**

– Mário Caeiro

Pág–066

**Do Monumento Público Tradicional à Arte Pública Contemporânea**

– José Pedro Regatão

Pág–077

**O Vandalismos da Arte Pública**

– Victor Correia

Pág–090

**A Escultura Pública Portuguesa em 1949, fora da Exposição de Belém**

– Joaquim Saial

Pág–107

**Monumento Multiculturalidade – uma experiência participada**

– José Francisco Alves

Pág–121

**Significado de Arte Urbana, Lisboa 2008-2014**

– Pedro Neves

Pág–135

**Escultura e a re-simbolização do espaço público no pós-25 de Abril: A evocação de “Os Perseguidos” em Almada**

– Sérgio Vicente

Pág–154

**Duas Narrativas para o meu País nos Painéis de Almada Negreiros**

– Cristina Tavares

Pág–162

**Olhar em Movimento: As Intervenções Cerâmicas de Catarina e Rita Almada Negreiros no Ascensor da Bica e na Estação Sul/Sueste do Terreiro do Paço**

– Daniela Simões

Pág–176

**A arte de José Dadrino, o “profeta gentileza”, e suas 56 inscrições nas pilastras do viaduto da Avenida Brasil no Rio de Janeiro**

– Ângela Ancora da Luz

Pág–188

**A Olhar para as Paredes**

– Marta Traquino

Pág–199

**Arte Pública e Política**

– Cristina Cruzeiro

Pág–214

**Alguns Factores Determinantes para o Impacto da Arte Urbana em Lisboa**

– Sílvia Câmara

Pág–230

**Caçadores da Noite**

– Mauro Trindade

Pág–241

**Estudos de Historiografia e Crítica de Arte Portuguesa**

Pág–242

**Historiografia da Arte Portuguesa - pioneiros e precursores**

– Margarida Calado

Pág–253

**Três Jornais de Belas-Artes do século XIX em Portugal –**

Eduardo Duarte

Pág–270

**Crítica de Arte na Década do Silêncio**

– Fernando Rosa Dias

Pág–283

**Exposição “Artistas Portuguesas” e o Papel da Mulher na Arte da Pós-Revolução**

– Cláudia Simenta

Pág–303

**Crítica de Exposições e Eventos Culturais**

Pág–305

**Fátima Mendonça - Operando (Com) o Medo**

– Cláudia Simenta

Pág–308

**José de Guimarães no TMG**

– Joana Correia Saraiva

Pág–310

**Viktor Ferrando**

– Mariana Salgueiro

Pág–313

**Salette Tavares**

– Margarida Eloy

Pág–317

**A Galeria Virtual do Post-Screen Festival 2014**

– Diogo Freitas da Costa

Pág–321

**7 Mil Milhões de Outros**

– Carina Fonseca

Pág–325

**Shadow of a Doubt**

– Joana Ottone

Pág–327

**André Príncipe - Antena 2**

– David Gonçalves

Pág–330

**Francisco Tropa**

– Cláudia Ramos

Pág–333

**Carla Cabanas**

– Rita Branco

Pág–335

**Imagerie – Casa de Imagens**

– Catarina Pinto

Pág–337

**Finok**

– Margarida Barros

Pág–340

**Modernidades: Fotografia Brasileira (1940-1964)**

– Lara Neto

Pág–344

**Do Desenho e do Ordemar do Tempo: Catarina Patrício e Emília Nadal na Galeria São Mamede**

– Cláudia Simenta

Pág–349

**Guilherme Parente**

– Raquel Farelo

Pág–352

**Actividades Convocarte**

Pág–355

**Procedimentos e Orientações de publicação em Convocarte**

Pág–361

**Apresentação do próximo número**



# Monumento Multiculturalidade – Uma Experiência Participada

por José Francisco Alves

*Doutoramento em História da Arte, curador independente e membro da ABCA, ICOM e ICOMOS. Curador-Chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (2011-2013) e Professor de Escultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Mantém o site [www.public.art.br](http://www.public.art.br)*

*Abordage du projet Monument Multiculturalisme, projet de la Mairie de Almada (Portugal) avec la participation de l'Université de Lisbonne, inauguré en 2013. Le monument a été érigé après diverses consultations directes de la communauté à laquelle il fut destiné.*

*Des citoyens du Bairro da Caparica, Almada, ont participé à plusieurs sessions de travail comprenant une expérimentation artistique (ateliers) et ont décidé non seulement du contenu du monument comme de ses formes. Ce processus a été analysé à la lumière de la théorie de l'art publique, spécialement en ce qui concerne les auteurs qui abordent la question communautaire et démocratique de ce genre d'art, ainsi qu'en référence à des exemples pratiques de projets similaires antérieurs de l'Université de Barcelone.*

---

Almada, situada na margem esquerda do Rio Tejo, fronteira a Lisboa, passou a chamar a atenção internacional de instituições acadêmicas e artísticas nos últimos anos pela surpreendente e bem-vinda atitude de encarar a arte pública a partir de uma visão estratégica para a cidade. No caso, as ações práticas desenvolvidas por essa municipalidade para o assunto ultrapassou as habituais – e igualmente relevantes – políticas de ereção de monumentos representativos e/ou a instalação de obras de arte em espaços públicos. Apesar de ainda importantes tais comissionamentos, no sentido de qualificação da paisagem, memória histórica ou status cultural, a cidade de Almada quis ir além.

O **Monumento Multiculturalidade**, levado a cabo pela Câmara Municipal de Almada, e Universidade de Lisboa, apresenta-se como importante contribuição no universo das diversas políticas de arte pública europeias e americanas. Isto porque o projeto ingressou num terreno difícil, no qual governos

e instituições evitam “arriscar-se”: obras de arte pública erigidas para determinadas comunidades e com a participação ativa dos seus cidadãos na definição dos *objetivos e formas* dessa arte. Este, de fato, é um tipo de arte desafiador, uma vez que a escala de uma comunidade específica é, para a arte pública, paradoxalmente mais complexa do que a construção de monumentos de grandes proporções, em sítios urbanos de médias e grandes metrópoles.

Temos no exemplo deste notável projeto três características a destacar, em razão de seu contexto enquanto obra de arte e elaboração comunitária: o caráter de **monumento**, o processo **participado** e a autoria **coletiva**.

A obra de arte pública enquanto marco referencial de uma cultura ou comunidade específica foi uma discussão bastante profícua quando a arte em espaços urbanos passou a fazer seriamente parte do discurso teórico, a partir de princípios da década de 1970. A produção que determinou este novo campo instaurou-se a partir da inclusão de obras de arte icônicas em projetos de revitalização urbana. Podemos delimitar este histórico período entre 1969 e 2006, de La Grande Vitesse (cidade de Grand Rapids; artista Alexander Calder) a Cloud Gate (cidade de Chicago; artista Anish Kapoor), ambas esculturas públicas nos Estados Unidos da América.

Neste período, uma produção numerosa e diversificada de obras ao ar livre de cânone moderno e contemporâneo surgiu na América (Estados e Canadá) e Europa. Mesmo timidamente, houve reverberação na América Latina, a exemplo de São Paulo,

com as esculturas em seu mais importante sítio, a Praça da Sé (1978). Na Europa, o paradigma mais difundido foi e continua sendo Barcelona, remodelada a partir dos Jogos Olímpicos de 1992, cuja revitalização e regeneração do espelho urbano desde então passou a incluir a arte pública. Obviamente, este novo *tipo de arte*, determinado pela sua instalação em espaços públicos (majoritariamente abertos), foi acompanhado de uma teorização igualmente sem precedentes. Paulatinamente, a crítica voltou-se à divulgação desta arte, em seguida introduzindo em grau elevado a politização e a polêmica nos discursos. Entre essas referências sobre o assunto, podemos ver alguns exemplos a seguir.

A primeira reflexão crítica sobre esta *nova produção* pode ter sido o artigo de Amy Goldin, na prestigiada revista *Art in America*: “O Gueto Estético: algumas reflexões sobre a Arte Pública” (1974). Conforme a autora, aquilo que era oferecido então como arte pública seria “na maior parte... ampla decoração”. Goldin também dava a partida da grande corrente que começou a definir criticamente a arte pública: “o problema verdadeiro é explicar porque, no momento, virtualmente [arte pública] é uma classificação vazia”.<sup>1</sup> Penso que esta autora percebeu com firmeza - e isso é válido até o presente - “que há tão pouca arte pública genuína em razão justamente de nossa descrença na realidade da própria esfera pública”.

Então, conforme o contexto era propício, os que começaram a teorizar sobre a arte pública politizaram ao máximo os pontos de vista. As considerações mais corren-

tes foram aquelas as quais apontavam que a maior parte da arte pública não representava aspectos ligados às comunidades as quais era dirigida e que as novas obras em espaços urbanos continuavam a ser a mesma arte “privada” das galerias e museus. Com o tempo, surgiram mais artigos bem como livros específicos que ampliaram esses questionamentos.

Uma análise crítica muito citada sobre arte pública até o presente parece ser o contundente artigo “Inoperante: a Máquina da Arte Pública” (1988), de Patricia Phillips. Nele, a autora atacou a mera condição “pública” desta arte ser exclusivamente em função de sua propriedade pública (governo) ou de sua localização (local público), pois “o conceito de ‘público’ é difícil, mutável, talvez um pouco atrofiado, mas o fato é que a dimensão pública é uma construção psicológica em lugar de física ou ambiental”.<sup>2</sup> Mais adiante, Phillips publicou o artigo “Construções Públicas” (1995), em um livro coletivo, no qual voltou a questionar: “De onde vem o público da arte pública de se a vida pública está assim, tão perigosamente esgotada?”<sup>3</sup> Este livro em questão, “Mapeando o terreno: um novo tipo de arte pública” (1995)<sup>4</sup> esteve com três outros entre as coletâneas de textos mais difundidas na década de 1990, as quais buscaram novas e múltiplas abordagens, em especial problematizando os aspectos comunitário e crítico que a arte pública deveria refletir: “Arte no Interesse Público” (1989),<sup>5</sup> “Arte na Esfera Pública” (1992),<sup>6</sup> “Questões críticas em Arte Pública: conteúdo, contexto e controvérsia” (1992).<sup>7</sup>

No livro que organizou, “Arte na Esfera Pública”, J. W. Mitchell em seu texto introdutório refletiu sobre legitimação, violência e público, e ponderou que a arte pública é um meio significativo de *violência simbólica*.<sup>8</sup> Entretanto, o questionamento teórico mais comum e prolongado acabou sendo em torno da própria condição “pública” de uma obra de arte pública. Ou seja, se esta passaria a adquirir tal caráter por sua simples colocação em espaços públicos. Nesse sentido, Harriet Senie ponderou: “Como algo pode ser ambos, público (democrático) e arte (elitista)?” (1992).<sup>9</sup> Uma reflexão similar fez o artista Daniel Buren: “Porque, quando falamos sobre um trabalho ao ar livre [...] a palavra ‘arte’ é juntada ao termo ‘público’? O que está implícito nessa união?”<sup>10</sup> Outro autor de referencia no período foi Malcolm Miles, com “Arte, Espaço e Cidade” (1997), o qual também debruçou-se mais ou menos nas mesmas reflexões.<sup>11</sup>

A par desta infindável discussão teórica em torno da questão da propriedade ou localização da obra como sendo definidora da condição de um trabalho pertencer ou não à *tipologia* arte pública, Javier Maderuelo, em 1990, já observava esta situação sob o prisma do público e não da obra, já que “trata-se de um tipo de arte cujo **destino** é o conjunto de cidadãos não especialista em arte contemporânea e cuja localização é o espaço público aberto” (grifo nosso).<sup>12</sup> E este “destino”, afinal, é o maior desafio desta *tipologia* de arte uma vez que, ainda segundo Maderuelo, “a cidade hoje foi transformada num campo aberto, cenário de variadas manifestações estéticas que se deslocaram dos espaços das galerias e mu-

seus para enfrentar diretamente a um público heterogêneo, de olhar distraído, sem tempo para interessar-se por arte e preocupado em questões mais pragmáticas do cotidiano”.<sup>13</sup> Vejo que a denominação do campo *arte pública*, por esta ótica de Maderuelo, soluciona um pouco esta questão exaustiva sobre o que é ou não um trabalho de arte pública. Neste sentido, seria aquela obra colocada fora dos espaços tradicionais de arte, a qual transforma o espectador, o transeunte, em espectador de arte, pela simples colocação de uma obra de arte em seus caminhos quotidianos.

Entre esse maciço teórico produzido sobre arte pública, do qual pinçamos as referências acima por serem os primeiros questionamentos a enfocarem preocupações concernentes ao nosso **Monumento Multiculturalidade**, a crítica de arte Lucy Lippard<sup>14</sup> produziu talvez o aporte mais significativo sobre a necessidade de participação – decisiva – do público na definição de uma arte erigida em seu nome. Em 1997, ela publicou “A atração do local – sentidos do lugar em uma sociedade multicêntrica”,<sup>15</sup> um *denso* livro que aprofundou questões apresentadas anteriormente em artigo seu no já mencionado “Mapeando o terreno [...]”, sob o título “Olhando em volta: onde estamos, onde poderíamos estar”.<sup>16</sup>

Lippard dedicou-se a teorizar sobre a noção de local, localização e localidade, com o objetivo de problematizar sobre o *lugar* na arte, buscando, inclusive, conceitos da geografia e do meio ambiente. De seus enfoques, questionou o célebre *site-specific* (a *especificidade do local*), ou seja, a ques-

tão proposta por trabalhos permanentes ou temporários elaborados conforme as características dos respectivos locais a que se destinam. Ao mencionar como referência o postulado de Jeff Kelley para a distinção entre *lugar* e *local* – “um local (*site*) representa as propriedades físicas do lugar (*place*) [...] enquanto lugares (*places*) são os reservatórios do conteúdo humano”<sup>17</sup> – Lippard cunhou um novo termo para o que seria um novo tipo de arte pública, em oposição ao *site-specific*: a arte “*place-specific*” (a especificidade do *lugar*). Assim, “a arte *place-specific*” teria “uma ligação orgânica com a sua localização e, principalmente”, não poderia “ser vista como um objeto fora da vida dos habitantes/espectadores”.<sup>18</sup>

Com a instauração ou identificação desta nova *tipologia* de arte (a *place-specificity*), Lucy Lippard elaborou uma apropriada definição de Arte Pública:

Qualquer tipo de arte acessível que se preocupa, desafia, envolve e consulta o público para/ou no qual ela seja feita, respeitando a comunidade e o meio ambiente. As outras coisas – a maioria combustível para as controvérsias e a retórica dos meios de comunicação sobre a arte pública – ainda é arte privada, não importa o quanto seja grande, exposta, intrusa ou sensacionalista. Permanente e efêmera, objeto e performance, de preferência interdisciplinar, democrática, às vezes funcional ou didática, uma arte pública existe nos corações, mentes, ideologias e educação de seus públicos, bem como em suas experiências física e sensual.<sup>19</sup>



Conforme o final dos anos 1990 se aproximava, o complexo teórico sobre arte pública refreou no sentido de discussões menos polêmicas e críticas. Passou-se também a uma fase de maior interesse por autores e investigadores que não atuavam no mundo da arte, oriundos de vários campos, como a história, filosofia, sociologia, urbanismo e psicologia social, entre outros. A perspectiva de que a arte pública não era somente pertencente ao campo artístico coincidiu, por um lado, com a academização da disciplina em universidades; por outro, ao tremendo *boom* de legislações (obrigatoriedade) e incentivos para a colocação de arte ao ar livre, em especial na Europa, EUA, Canadá e Austrália. Nesse quadro, a iniciativa acadêmica mais efetiva e duradoura ocorreu na Universidade de Barcelona, que instituiu à época o *Observatório de Arte Pública* (atual PAUDO).<sup>20</sup> Posteriormente, o Observatório desdobrou-se em cursos de mestrado e doutorado com enfoque em Arte Pública, Patrimônio Cultural, Regeneração Urbana e Espaço Público, a partir de um centro de pesquisa, o CRPOLIS.<sup>21</sup>

A par da necessidade de investigação e divulgação teórica, o PAUDO/CRPOLIS passou a realizar projetos *concretos* (ou seja, nas ruas) com administrações municipais (os entes que afinal de contas *enfrentam* a arte pública), em Espanha e Portugal. Também ampliou a sua influência por meio de projetos conjuntos, em universidades europeias e, incluso, nas américas do Sul e Central. Isso, sem mencionar a realização de simpósios de arte pública em ambos os lados do Atlântico e a edição de publicações, entre as quais a principal é a *On The W@ter*

*front*.<sup>22</sup> Não é sem razão, inclusive, que no âmbito da influência deste largo trabalho da Universidade de Barcelona encontra-se também, efetivamente, o próprio projeto **Monumento Multiculturalidade**. Enquanto o corpo teórico antes exemplificado (majoritariamente americano) seja majoritariamente voltado às questões das relações dos projetos com os seus públicos, e por isso se constituem também em referência para abordarmos o assunto presente, creio que os projetos efetivados por meio da Universidade de Barcelona aportem subsídios mais apropriados ao nosso caso em tela, um projeto conjunto entre universidade e câmara municipal.

Temos em conta que nos Estados Unidos, ou, mais amplamente, no dito “primeiro mundo”, o rol teórico mencionado – além de outros obviamente – em muito tenha influenciado a criação de centenas de projetos municipais de arte pública permanente. O mais conhecido desses casos é Nova Iorque, cujo programa municipal de arte pública há décadas tem alocado trabalhos em comunidades afastadas de Manhattan, muitas estigmatizadas devido aos seus vernizes multiculturais, cujos processos de comissionamento levam em conta a obrigatoriedade de uma demorada negociação entre os artistas e moradores. Porém, é bom que se frise, a politizada – e até mesmo ativista – produção teórica americana (e de sua influência direta: Inglaterra, Canadá e Austrália) é de difícil compreensão e interesse daquilo que ocorre fora de sua órbita. Assim, restam à margem desse universo comentado, criticado, interessantes experiências em Espanha, Portugal, América Latina,



Escultura Casa Barata, Baró de Viver, Distrito de Sant Andreu, Barcelona.  
Imagem em <[fernandofuao.blogspot.com.br](http://fernandofuao.blogspot.com.br)>

e até mesmo em França e Alemanha. O que a experiência do PAUDO / CRPOLIS acrescentou ao campo da arte pública internacional resulta de uma vontade política - institucional - duradoura sobre práticas urbanas e comunitárias, cujos resultados são constantemente reprocessados, analisados e reinterpretados sob a luz de teorias predecessoras às quais se apresentam novos aportes, com uma característica propositalmente interdisciplinar.<sup>23</sup>

Entre as iniciativas da Rede PAUDO conjuntamente a câmaras municipais em Espanha e Portugal destacamos o projeto desenvolvido no bairro Baró de Viver,<sup>24</sup> Distrito de Sant Andreu, nordeste de Barcelona. Foi levado a cabo com efetivo envolvimento comunitário, em meio à regeneração urbana *participada* do local, iniciada por volta de 2004, tais como uma nova *rambla*, praça cívica e estação de Metro. No sentido simbólico, este amplo projeto foi também pensado para melhorar a autoestima do bairro, estigmatizado por sua história ligada às casas populares (“casas baratas”), construídas pelo governo em torno de 1928, quando a região era uma periferia distante de Barcelona. No amplo projeto, emergiram dois trabalhos de arte pública, o Mural da Memória e a escultura Casa Barata, (ambos de 2011). O mural, com 524 m<sup>2</sup>, ocupa o paredão acústico que protege o entorno (Passeio de Santa Coloma) do cruzamento de viadutos e avenidas expressas; trata-se de um painel ilustrativo, como um livro gigante, que conta a história do bairro por meio de memórias, fotografias e interesses compartilhados pelos próprios moradores. A escultura em

homenagem às *Cases Barates* (casas baratas, em castelhano, ou, casas populares, no português brasileiro), por sua vez, nos reporta ao **Monumento Multiculturalidade** por ser uma obra de arte de autoria coletiva, comunitária. Foi instalada na extremidade mais elevada da Rambla Ciudad d'Asunción, na junção com o Passeio Santa Colona, e ergue-se na forma de uma singela casa, realizada em betão, como um verdadeiro *monumento*, sem, no entanto, reivindicar essa condição comemorativa.

Este aspecto, assim, nos remete à primeira das três características que queremos destacar no **Monumento Multiculturalidade**, ou seja, a opção pela ereção de um **monumento**.

A par de toda a controvérsia em torno do papel do monumento na história da arte e da cidade – e Antoni Remesar nos resume que o mesmo pode ser visto como um “conceito maldito, ou bendito, conforme e como o observamos”<sup>25</sup> –, eu creio que não restam dúvidas de que o monumento é a *forma* mais reconhecível pelo “público geral” daquilo que inequivocamente seja o mais típico exemplar de arte pública. Assim, a morte anunciada várias vezes desta categoria já não pode mais ser levada a sério. O flutuar do dia-a-dia da História nos demonstra que a necessidade dos monumentos vai e vem e cada contexto requer novas abordagens. Néstor Canclini observa o presente de uma megálpole de 22 milhões de pessoas (a Cidade do México) na qual ali os “monumentos estão cansados”; não podem mais ser vistos e não podem competir com o que hoje se encontra agregado ao espaço urbano.<sup>26</sup>

Entretanto, de tempos em tempos, podemos perceber que fatos e situações podem fazer o sentido do monumento sentir-se revigorado e a sociedade parece voltar a necessitar deles. Corrobora para isto a visão do historiador Andreas Huyssen de que a “memória”, no mundo inteiro, tornou-se nas últimas décadas “uma obsessão cultural de monumentais proporções”<sup>27</sup> e que a “a noção de monumento como memorial ou evento comemorativo público vem conhecendo um retorno triunfante”.<sup>28</sup> Este ponto de vista Huyssen vinha observando em razão das celebrações da memória do Holocausto, da queda do Muro de Berlim e do fim das ditaduras militares sul-americanas. Essa “obsessão”, ao que tudo indica, mostrou-se fortalecida a partir dos acontecimentos de 11 de setembro de 2001, em assunto que esse próprio autor debruçou-se posteriormente, sob essa mesma ótica.<sup>29</sup> Se formos pensar em “memórias traumáticas” (termo também de Huyssen), quando elas tomam forma para uma sociedade em particular o são de modo geral na condição de monumentos públicos.

Se o *culto moderno aos monumentos*<sup>30</sup> mostra-se atual, em que medida se situa, nessa perspectiva, o **Monumento Multiculturalidade**? Podemos começar pelo próprio contexto imediato, a própria cidade de Almada.<sup>31</sup>

Almada, hoje uma cidade com numeroso conjunto de arte pública, numa proporção elevada de obras de arte ao livre aos padrões europeus, se considerarmos a sua população e área, surpreendentemente teve o seu primeiro monumento instalado ao ar livre recentemente, somente cinco

anos após a redemocratização do país. O grupo estatutário *Os Perseguidos* (de Anjos Teixeira) foi executado em 1969 e inaugurado em praça pública a 24 de junho de 1979, como um monumento a “todos os homens e mulheres vítimas da perseguição fascista”<sup>32</sup> da ditadura do Estado Novo (1933-1974). Antes, a cidade já contava com o gigantesco *Cristo Rei* (à moda do *Cristo Redentor*; Rio de Janeiro), devoção católica inaugurada em 1959, emblematicamente “de costas” à Almada e voltada para Lisboa. Porém, seria forçoso crer que esse destino de peregrinação religiosa seja um “monumento de Almada” pelo simples fato de estar fixado em seu município, uma vez que seu objetivo é *fitar* a capital e ser visto de lá, bem como os visitantes que o procuram ignoram solenemente a cidade. Esse é um fato que revela a antiga sina de Almada durante um largo período de sua história, a ausência de monumentos, como se os monumentos da capital, do outro lado do Tejo, suprissem essa deficiência.

A partir da redemocratização (1974), Almada adquiriu o direito de ter um poder autônomo e passou a ditar os seus destinos. Este fato permitiu que finalmente a cidade passasse a instalar os seus monumentos e obras de arte. Entre outras iniciativas, a arte pública passou a cumprir um papel interessante na autoestima dos moradores e na construção de memória e imaginários coletivos próprios. Se não totalmente representativos - e a arte pública jamais consegue ser representativa para toda uma população, a maior parte dos monumentos dessa cidade vinculou-se aos interesses de grupos que positivamente buscaram o espaço público

para se mostrarem presentes, atuantes na vida da cidade, neste novo período, em especial os que anteriormente eram privados de terem voz na sociedade.

Seguiu-se a partir dos anos 1980 a ereção de monumentos a causas justas, efemérides e homenagens habituais, em contextos locais e universais, aspectos do quotidiano da vida em cidades democráticas. Assim encontramos em Almada monumentos às profissões e homenagens congêneres (Associativismo, Trabalho, Paz, Vida, Liberdade, Solidariedade, etc.). Em muitos desses comissionamentos observamos o expediente do concurso aberto a projetos de artistas, com financiamento predominantemente público. A maioria das obras pertence ao campo da escultura, mas também encontramos painéis cerâmicos e em relevo, além de mobiliário urbano diverso (luminárias, abrigos, objetos lúdicos), com elaboração plástica artística. A linguagem quase absoluta das obras de arte utiliza procedimentos, materiais e cânones contemporâneos, numa exceção às habituais demandas por tradições predecessoras, a exemplo de estatuas ou obeliscos.

Sendo Portugal perfeitamente integrado no espírito da comunidade europeia e mais diretamente ao contexto ibérico, como mencionado antes a Câmara de Almada tem participado de projetos de arte pública no âmbito da Universidade de Barcelona. O exemplo anterior a destacar, nesse sentido, foi “En els marges / nas margens”, iniciativa integrada como troca de experiências entre projetos artísticos comunitários dos bairros Pica-Pau Amarelo (Almada) e Baró de Viver

(Barcelona), em 2011. Para Almada, este foi mais um incentivo para um passo adiante, a realização de um projeto de arte pública permanente, o **Monumento Multiculturalidade**, definido de forma participada pela comunidade do Raposo, junto ao Centro Cívico do bairro Monte de Caparica.

O comissionamento do monumento foi levado a cabo pela Escola de Belas Artes da Universidade de Lisboa, sob coordenação do professor e escultor Sérgio Vicente, em projeto gestado no Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes - CIEBA, o qual foi proposto à Câmara Municipal de Almada, para uma realização conjunta. Por sua vez, o CRPOLIS, da Universidade de Barcelona, acompanhou de perto o projeto, numa forma de consultoria.

A iniciativa foi organizada justamente para avançar na recente experiência da cidade de Almada com a arte pública, desta vez em uma atuação direta no seio de uma comunidade específica, do Monte de Caparica, cuja proposta do monumento inseriu-se no complexo do Centro Cívico de Caparica: parque, biblioteca, piscina pública e nova sede do Clube Recreativo União Raposense, uma espécie de centro comunitário local. Assim, integrado ao novo e moderno complexo comunitário, o monumento encontrou abrigo para as suas necessidades de orçamento, de forma a garantir o seu custeio.

A denominação do monumento foi no sentido de ressaltar a característica multicultural do local, composta, entre outros, por ciganos, imigrantes de África e população de baixa renda. Nesse sentido, por meio de

uma comemoração tradicional (monumento), “não só se dava a oportunidade à comunidade de participar numa acção concreta dirigida ao seu território, como se potenciava um maior diálogo e entrosamento social no seio de uma comunidade bastante complexa e culturalmente diversificada”.<sup>33</sup>

Sob a coordenação de Sérgio Vicente, cerca de quarenta moradores, entre crianças, jovens e adultos, participaram ativamente de nada menos que sete Sessões (ou oficinas) de Trabalho, no Clube Raposense, a partir de convocação aberta a qualquer residente que quizesse participar. O resultado foi surpreendente. Não se escolheu um monumento específico, mas um conjunto de três esculturas a formar a proposta comemorativa. Cada elemento remeteu a uma característica - ou memória - que os cidadãos escolheram representar. Tais elementos “convidam ao uso e à construção de um lugar de encontro e reflexão, consolidando uma visão poética da experiência e memória coletivas: a ‘casa’ do estar e da comunhão, o ‘poço’ do fazer e da relação com o trabalho, e o ‘observatório’ do sentir, das inquietações do desconhecido e do conhecer”.<sup>34</sup>

Sobre o desenrolar das sessões de trabalho, não nos cabe aqui descrever e analisar as discussões no âmbito dos encontros da comunidade para a realização do monumento, visto que já plenamente detalhadas e analisadas em artigos (2012 e 2013).<sup>35</sup> A respeito das três esculturas, estruturas de aço cor-ten, bem verticalizadas, cada uma paira sobre uma forma circular correspondente, em betão, com palavras e cores que expressam sentidos àquela comunidade. A



Cartaz da 4a. Sessão Pública de discussão do projeto Monumento Multiculturalidade.



Uma das Sessões de Trabalho do projeto Monumento Multiculturalidade.  
Imagem cedida por Sérgio Vicente/FBAUL.

primeira trata-se de um grande cilindro vasado sobre um círculo amarelo, com a palavra “sentimos” gravada; a segunda, um poliedro irregular, também vasado, sobre um círculo vermelho: “estamos”; a terceira, uma forma quase minimal (duas hastes) suporta um anel sobre o círculo azul: “fazemos”.

Esses conteúdos e significados que acabaram por tomar formas de arte foram resultado das sessões, nas quais a comunidade, estimulada pelas experimentações artísticas, “pode gerar conteúdos de auto-reconhecimento com o objectivo de ir adquirindo elementos” que ajudaram os participantes a “representar as especificidades de seu território”.<sup>36</sup> Processo este não muito fácil a ser desenvolvido, o qual certamente não foi atingido nesse projeto por uma unanimidade absoluta, algo que não existe em qualquer grupo de pessoas que discuta interesses comuns (e incomuns) de sua história e de seus quotidianos. Mas o resultado formal do processo participado – o monumento em si – foi, a meu juízo, surpreendente, pois a paisagem recebeu objetos de valor formal (dentro de sua simplicidade) reconhecidos pela comunidade como algo que lhes diz respeito.

Tais esculturas são também reconhecíveis como elementos artísticos contemporâneos uma vez que, obviamente, elas precisaram de ajustes de escala, linguagem e material, pela equipa de escultores que participou do projeto. Porém, isto foi feito com a preocupação de intervir o menos possível nas propostas originalmente escolhidas. Nesse sentido, a participação dos escultores na definição das formas das esculturas não os



fizeram autores do monumento, e isso não quer dizer que a forma final não seja importante, pelo contrário. Isto porque, não se trata, o Monumento Multiculturalidade, de uma obra sem autores. Ele é um monumento de **autoria coletiva**, ou seja, de toda uma comunidade. E este é um aporte novo, importante, entre os tantos que o projeto apresenta para o campo da arte pública.

Como mencionado, o processo de consulta optado pelos comissionadores (Câmara e Universidade) foi o de sessões de trabalho - workshops - com a comunidade. Ou seja, obviamente dentro da comunidade com os interessados em se envolverem com este tipo imcomum de encontro, tanto de assunto (arte) quanto de sistema de discussão (convocatória). As implicações sociais do projeto só o tempo poderá responder, com seus desdobramentos. Este tempo poderá ajudar a revelar o alcance, o grau de envolvimento das pessoas do lugar. Mas um sintoma já é evidente: próximo dos três anos de inauguração do produto final do comissionamento, o monumento, o mesmo se encontra íntegro, bem cuidado pela comunidade a qual destina-se e da qual foi fruto.

Esta intervenção plástica na paisagem do novo Centro Cívico de Caparica, pertencente ao campo da arte pública, nos agregou uma experiência que vai muito além de aplicações do plano teórico. Trata-se de um belo exemplo ao nível das práticas artísticas e democráticas, um **processo participado** que chegou a bom termo, quanto mais se levarmos em conta que iniciativas desse tipo não são fáceis de serem levadas a cabo. Temos a considerear que a discus-



Elemento 1, "Sentimos".  
Foto do autor.



Elemento 2, "Estamos".  
Foto do autor.



Elemento 3, "Fazemos".  
Foto do autor.

são entre administradores, artistas e comunidade sempre corre um risco de não lograr bons êxitos, mas este não é um “defeito” destas iniciativas. Estas dificuldades tratam-se, em verdade, de um grande desafio e estímulo. E uma das maiores dificuldades no comissionamento de arte pública, ou seja, a discussão e o envolvimento direto da comunidade, o projeto em Alma-da soube muito bem enfrentar.

---

#### - Bibliografia

**Blandy, Doug & Congdon, Kristin (Org.).** *Art in a Democracy*. New York: Teachers College Press, 1987, 202 p.

**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 (p. 482-507).

**Canclini, Néstor García.** *Arte en la ciudad - Reinventar la historia*. In *Código*, [s. l.], n.º 73, p. 48-51, febrero-marzo, 2013.

**Doss, Erika.** *Spirit Poles and Flying Pigs - Public Art and Cultural Democracy in American Communities*. Washington: Smithsonian, 1995, 278 p.

**Duque, Félix.** *Arte Público y Espacio Político*. Madrid: Akal, 2001, 174 p.

**Finkenpearl, Tom.** *Dialogues in Public Art*. Cambridge: The MIT Press, 2000, 454 p.

**Goldin, Amy.** *The Esthetic Ghetto: Some Thoughts About Public Art*. *Art in America*, New York, p. 30-35, May-June, 1974.

**Huysen, Andreas.** *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, 118 p.

\_\_\_\_\_. *Present Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press, 2003.

**Knight, Krause.** *Public Art - Theory, Practice and Populism*. Oxford: Blackwell, 2008, 188 p.

Lacy, Suzanne (Org.). *Mapping the terrain: new genre public art*. New York: Bay Press, 1995, 296 p.

**Lippard, Lucy.** *The lure of the local: senses of place in a multifaceted society*. N. York: New Press, 1997, 328 p.

\_\_\_\_\_. *Looking around: where we are, where we could be*. In: Lacy (op cit) (p.114-130).

**Maderuelo, Javier.** *El espacio rap-tado - Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori, 1990.

\_\_\_\_\_. *Hacia la definición de un arte público*. In: *Poéticas del lugar - Arte Público en España*. F. César Manrique, 2001.

**Miles, Malcolm.** *Art, space and the city - public art and urban features*. London: Routledge, 1997, 266 p.

**Mitchell, W.J. (Org.).** *Art and the public sphere*. Chicago: University



Chicago Press, 1992, 268 p.

Moore, Niamh & Whelan, Yvonne (Org.). *Heritage, Memory and the Politics of Memory – New Perspectives on the Cultural Landscape*. Hampshire: Ashgate, 2007, 154 p.

**Phillips, Patricia.** *Out of Order: The Public Art Machine*. *Artforum*, December, 1988 (p. 92-97).

\_\_\_\_\_. *Public Constructions*. In: Lacy (org.), 1995 (p. 60-71).

**Remesar, Antoni.** *Para una Teoría del Arte Público – proyectos y lenguajes escultóricos*. Memoria para el Concurso de Catedra [Universidad de Barcelona], 1997 (pág. 8).

**Raven, Arlene (Org.).** *Art in The Public Interest*. New York: Da Capo Press, 1992 (1989), 378 p.

**Schmidt, Mary & Martin, Randy (Org.).** *Artistic Citizenship – A Public Voice for the Arts*. New York: Routledge, 2006, 212 p.

**Senie, Harriet & Webster, Sally (Org.).** *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*. Washington: Smithsonian, 1992, 316 p.

**Senie, Harriet.** *Contemporary Public Sculptures – Tradition, Transformation and Controversy*. New York: Oxford University Press, 1992, 276 p.

**Revistas On the W@terfront**, Universidade de Barcelona, disponíveis em <<http://www.ub.edu/escult/Water/>>.

#### - Notas

- <sup>1</sup> The Esthetic Ghetto: Some Thoughts About Public Art. *Art in America*, May-June, 1974.
- <sup>2</sup> Out of Order: The Public Art Machine. *Artforum*, 1988.
- <sup>3</sup> *Public Constructions*. In: Lacy, 1995 (p. 60-71).
- <sup>4</sup> Suzanne Lacy (Org.). *Mapping the terrain: new genre public art*, 1995.
- <sup>5</sup> Arlene Raven (Org.). *Art in The Public Interest*, 1992.
- <sup>6</sup> W. J. Mitchell (Org.). *Art and the public sphere*, 1992.
- <sup>7</sup> Harriet Senie & Sally Webster (Org.). *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, 1992.
- <sup>8</sup> Artigo introdutório do livro *The violence of public art – do the right thing*, 1992.
- <sup>9</sup> Harriet Senie. *Contemporary Public Sculptures – Tradition, Transformation and Controversy*, 1992.
- <sup>10</sup> *Can art get down from its pedestal and the raise to street level?* In: *Contemporary Sculpture – Projects in Münster 1997*.
- <sup>11</sup> *Art, space and the city – public art and urban features*, 1997.
- <sup>12</sup> *El espacio raptado – Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, 1990, p. 164.
- <sup>13</sup> *Hacia la definición de un arte público*. In: *Poéticas del lugar – Arte Público en España*, 2001.
- <sup>14</sup> Ao longo de sua carreira como teórica, curadora e artista, Lucy

Lippard tornou-se uma referência em assuntos de arte ligados ao feminismo, ativismo e multiculturalismo

<sup>15</sup> *The lure of the local: senses of place in a multifaceted society*, 1997.

<sup>16</sup> *Looking Around: Where We Are, Where We Could Be*. In: Lacy (op. cit.), 1995 (p. 114-130).

<sup>17</sup> Apud Kelley, in Lacy (op. cit.), 1995 (p. 116-117).

<sup>18</sup> Lippard, 1997, p. 263.

<sup>19</sup> Definição de Lippard publicada no artigo de 1995 (p. 121) e ampliada no livro de 1997 (p. 264).

<sup>20</sup> PAUDO: *Observatório de Arte Pública e Projeto Urbano* (Public Art & Urban Design Observatory). <<http://www.ub.edu/escult/html/cast/paudo.html>>.

<sup>21</sup> <<http://www.ub.edu/escult/html/cast/polis.html>>.

<sup>22</sup> <<http://www.ub.edu/escult/Water/index.htm>>.

<sup>23</sup> Ver sobre isso em *Inclusion and empowerment in public art and urban design*, Antoni Remesar et al, In *On the W@terfront*, Vol 24, Oct., 2012.

<sup>24</sup> <<http://fembarodeviver.wordpress.com/>>.

<sup>25</sup> Antoni Remesar. *Para una Teoría del Arte Público – proyectos y lenguajes escultóricos*, 1997 (pág. 8).

<sup>26</sup> Néstor García Canclini. *Arte en la ciudad – Reinventar la historia*, 2013.

<sup>27</sup> Andreas Huyssen. *Seduzidos pela Memória*, 2000, pág. 16.

<sup>28</sup> Idem, p. 42.

<sup>29</sup> Capítulo *Twin Memories: Afterimages of Nine/Eleven*, In *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press, 2003 (p. 158-163).

<sup>30</sup> Alöis Riegl. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: La Balsa de La Medusa, 1987. Publicação original *Der Moderne Denkmalkultus*, Viena e Leipzig, 1903.

<sup>31</sup> A cidade de Almada, para os padrões portugueses, é uma cidade de porte. É a quarta mais populosa do país, com cerca de 175.000 habitantes. Para os padrões brasileiros, onde vivo, apenas como informação, a cidade seria apenas a 13.ª cidade mais populosa do estado do Rio Grande do Sul, cuja capital é Porto Alegre.

<sup>32</sup> *Arte Pública no Concelho de Almada*. Livro-catálogo da exposição homônima, Casa da Cerca Centro de Arte Contemporânea (mar-maio 2004), Almada. Coordenação de Ana Isabel Ribeiro, pág. 44.

<sup>33</sup> Maria Assunção Gato; Filipa Ramalhete e Sérgio Vicente. Hoje somos nós os escultores! - agencialidade e arte pública participada em Almada. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 2, n.º 1 (2013). <cadernosaa.revues.org>

<sup>34</sup> <www.m-almada.pt> "Notícias > Monumento à Multiculturalidade inaugurado na Caparica".

<sup>35</sup> Gato, Ramalhete e Vicente (op cit.) e Sérgio Vicente (em cola-

aboração com Gerbert Verheu e Mariana Fernandes), *Monumento à Multiculturalidade em Almada: comunidade, identidade e arte pública*. In: *As Partes*, revista do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre (Brasil), n.º 7, Dez. 2012, ISBN 2178-8685, pag. 23-27.

<sup>36</sup> Sérgio Vicente (em colaboração com Verheu e Fernandes), op. cit.