

O que é arte pública? O “Monumento Mínimo” e a democratização da Arte¹

*What is public art?
The “Monumento Mínimo” and the
democratization of Art*

*Pilar Pinheiro Sanches

Introdução

O que significa expor um grande número de pequenas estátuas de gelo em ruas movimentadas de centros das cidades? Essa constitui uma breve descrição do que a obra “Monumento Mínimo”, da artista Néle Azevedo, propõe. Ela vem sendo exposta desde 2001 até os dias atuais em muitos centros das cidades mundo afora.

Observando as obras contemporâneas, é



Figura 1 - "Monumento Mínimo", Néle Azevedo, desde 2001.

Fonte: <https://www.neleazevedo.com.br/galeria-2-monumento-minimo>

possível identificar que uma profunda mudança foi operada na tríade obra, artista e público ao longo do tempo, com um distanciamento cada vez maior da obra de arte como um objeto de contemplação; do artista, de seu papel de gênio criador; e do público, em relação à audiência inativa, passiva ou meramente receptora.

Esse tipo de obra possui caráter efêmero na forma de programas e similares e começou a ser mais intensamente realizado no Brasil, nos Estados Unidos e também na Europa a partir dos anos 1970. Para

Paim (2009: 63), na América Latina, essas intervenções receberam um impulso especial ao longo dos anos 1980, em decorrência de alguns fatores históricos, sociais, políticos e econômicos, tais como a retração do mercado (desestímulo ao trabalho solitário e voltado para galerias) e o fim das ditaduras militares na América Latina e subsequentes movimentos de redemocratização. Além disso, vieram à tona várias microassociações que serviram de base para a formação de organizações representativas, como exemplos de ação colaborativa. Somado a isso, houve ainda o agravamento da crise econômica nos países latino-americanos e o sucateamento das instituições públicas que deveriam contemplar a cultura. Por outro lado, houve incremento na implantação de disciplinas que fomentavam a convivência e possibilitavam a crítica dentro dos cursos de artes. Ainda, deve-se considerar como fator importante nesse contexto as outras formas de sociabilidade que surgiram com a aceleração e a simultaneidade das comunicações, com a flexibilização do trabalho e a globalização econômica.

Para Regatão (2015), a arte pública questiona as características do monumento público tradicional, a sua forma e função, e o lugar do espectador, convocando novos modelos fundados na pesquisa estética desenvolvida durante o século XX. Um dos aspectos que melhor caracteriza essa arte é uma condição particular, que se estabelece no modo de criação da obra. Nesses trabalhos artísticos, a relação do público com o trabalho de arte não se estabelece por meio de uma audiência unicamente receptora. O público se torna agente transformador e parte do processo criativo, integrando, dessa maneira, a criação coletiva da obra de arte. No Brasil, essa interação entre público e obra ganha uma narrativa própria com aspectos especiais, devido às vanguardas e, principalmente, às propostas vivenciais

disponibilizadas pelos “Programas Ambientais”, de Hélio Oiticica, e os objetos relacionais, de Lygia Clark.

Mas quanto ao termo “arte pública” propriamente dito, pode-se dizer que esse conceito não atingiu um consenso generalizado, embora exista uma inclinação para denominá-lo dessa forma. Seu uso ainda não foi afirmado plenamente e há controvérsias a respeito de como deve ser empregado. Ainda há discordância a respeito da maneira de nomeá-las, e isso denota que o assunto ainda constitui um espaço aberto à discussão.

Por que “arte pública”?

Apesar de autores como José Alves (2008: 5) e Regatão (2015: 67) afirmarem, respectivamente, que a polêmica em torno do termo “arte pública” já está terminada e que existe atualmente plena aceitação dessa expressão no meio acadêmico, uma investigação em torno da literatura disponível sobre esse tipo de prática dá testemunho de que ainda há bastante discussão sobre como devemos denominá-la. Na verdade, há uma grande variedade de termos diferentes que são empregados para nomear “arte pública” e a maioria das publicações não elabora uma discussão sobre as motivações para denominá-la de uma ou de outra maneira. Por exemplo, pela recorrência, os termos que aparentemente seriam mais pertinentes à denominação dessas obras são “arte pública” e “arte urbana”. Mas quando abordamos o termo “arte pública”, é comum que se pense, primeiramente, em obras como monumentos e esculturas dispostos nos espaços das cidades, de caráter permanente. Isso é devido ao fato de o termo ter servido para denominar esse tipo de obra atualmente e em outros momentos da história. Ou seja, uma visão bastante pragmática e estreita a respeito dessa denominação considera que são arte pública as obras instaladas por entidades



públicas, em espaços públicos, custeadas com recursos públicos. E, por sua vez, frequentemente a denominação “arte urbana” leva a pensar, exclusivamente, em expressões ligadas ao pixo² ou ao grafite.

Desse modo, como poderíamos denominar essas obras se, à primeira vista, nenhuma das duas expressões reflete exatamente o objeto que buscamos investigar? Como englobar a explosão de projetos não tradicionais desenvolvidos nas últimas décadas? A falta de clareza que é percebida no momento em que se busca um conceito para defini-las indica certa falta de delimitação e afirmação do campo teórico dessas artes. Mas se isso de algum modo parece negativo à primeira vista, será possível compreender também ao longo do texto que essa falta de definição integra a própria natureza desses processos artísticos dos quais tratamos.

Ilustrando essa condição, encontramos no projeto *Arte/Cidade* de São Paulo (1994-2002) a escolha por utilizar outra expressão, “intervenção no espaço público”, para se referir a esse tipo de atuação artística. Ou seja, buscando conhecer de que maneira essas propostas são denominadas pelos artistas, podemos encontrar uma grande variedade de designações. O artista Eduardo Srur, por sua vez, criou uma empresa especializada no planejamento e produção do que ele denomina como “intervensões urbanas”³. Brígida Campbell, integrante do grupo “Poro”, expõe em seu livro “Arte para uma cidade sensível” (2015: 19) uma grande variedade de nomes que essas obras podem apresentar, entre eles: intervenção urbana, arte pública, arte participativa, arte colaborativa, arte relacional, arte contextual, situações, intervenções, etc.

Continuando o processo de aproximação ao tema, percebe-se que a maioria da literatura produzida externamente ao

ambiente acadêmico denomina tais propostas preferencialmente como “arte urbana”. Diversos livros foram publicados trazendo essa nomenclatura, inclusive *Trespass: história da arte urbana não encomendada* (MCCORMICK *et al.*, 2010). Também de acordo com essa inclinação, Alessandra de Mello Simões Paiva (2014) discute o assunto em sua dissertação de mestrado e dá preferência ao uso do nome “arte urbana”, ao mesmo tempo que rejeita a utilização do termo “arte pública”, por dois motivos: primeiro porque o termo serviu inadequadamente para definir obras que surgiram em oposição à arte confinada dos espaços privados, como museus e galerias, durante o século XIX⁴; e, em segundo lugar, por causa de sua ligação com o caráter legitimador e os valores elitistas da mesma época, que nada têm a ver com a arte pública atual. Da mesma maneira, Pallamin (2000), professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), também preferiu nomear seu livro como *Arte Urbana*. São Paulo: Região Central (1945-1998). Obras de caráter temporário e permanente.

Portanto, dentro das discussões que permeiam a determinação de um termo para essa arte, há uma vertente que defende o uso do termo “arte urbana” para denominá-la, já que a arte pública representa um tipo de obra que historicamente esteve associada a acontecimentos e celebrações da história oficial que nada têm a ver com as aspirações da arte pública atual. Moassab (2003), inclusive, expõe em sua dissertação de mestrado que o termo “arte pública” vem sofrendo certo desgaste por ser confundido, de forma simplória, com projetos de revitalização urbana, o que faz com que também seja combatido por alguns autores no meio acadêmico.

Mesmo assim, percebe-se que, no ambiente acadêmico, o termo “arte pública” é o

O que é arte pública? O “Monumento Mínimo” e a democratização da Arte

mais difundido, ainda que dentro dos estudos teóricos sobre o tema o uso dos termos “arte pública” e “arte urbana” possam aparecer de forma indiscriminada. Certos autores utilizam os dois termos no mesmo trabalho sem ocupar-se de distingui-los, defini-los ou diferenciá-los. Por exemplo, no livro supracitado de Pallamin (2000), cujo título indica o termo “arte urbana”, a expressão “arte pública” aparece algumas vezes ao longo do texto sem explicação da diferença entre os dois. Igualmente, a revista *Convocarte*, publicada pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) e pelo Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), traz como tema de sua primeira edição a “Arte Pública”. No entanto, alguns artigos integrantes da revista chamam de “arte urbana” as obras sobre as quais discorrem. E o contrário também é muito frequente. Textos sobre “arte urbana” apontam o termo “arte pública” sem manifestar nenhum esclarecimento ulterior.

Nesse contexto, importa manifestar que, dentro dessas produções, quase não há discussão disponível sobre o porquê de essas obras serem denominadas de uma maneira ou de outra. Tal indefinição certamente é justificada pelo fato de a investigação no campo da história da arte pública ter sofrido algum crescimento somente nas últimas décadas do século XX, e os trabalhos que tratam sobre o tema incidirem essencialmente em estudos de caso, resultando em um campo no qual há poucas referências que discutam problemas e conceitos de uma teoria dessa arte, que aos poucos se afirma e aqui buscamos debater, conforme Abreu (2015: 14) esclarece a seguir:

A história da Arte Pública é um lugar cego no âmbito do seu estudo, e se é verdade que desde as últimas décadas do século XX a investigação sobre este segmento de produção artística tem conhecido um desenvolvimento

notável na bibliografia anglo-saxónica e mais recentemente, em castelhano e até em português, os trabalhos têm incidido essencialmente sobre estudos de caso, desde obras, projetos ou intervenções autorais, para se estender, nos contributos mais interessantes, a programas de regeneração urbana ou de participação comunitária, onde são analisadas sobretudo as linguagens plásticas, as estratégias de produção artística e, por vezes, as tensões causadas pela recepção pública das obras, sendo assim residuais os trabalhos sobre os problemas e os conceitos de uma teoria da Arte Pública, que globalmente está por estabelecer.

Atualmente, “arte pública” é um conceito que abrange uma multiplicidade de trabalhos artísticos que, no geral, se voltam para o público, e é devido justamente a essa interação peculiar que nos dias de hoje a denominamos como “arte pública” (REGATÃO, 2015).

E, apesar das controvérsias e confusão conceitual em torno dessa produção artística, a ascendência da expressão “arte pública” que aqui nos interessa investigar para a pesquisa dessa prática de caráter efêmero é, na realidade, a *public art* surgida nos Estados Unidos, nos anos 1960. Esse termo ressurgiu para denominar obras de artistas interessados por espaços não convencionais – fora das galerias e museus – que permitissem acesso ao público e, por essa razão, foram chamadas de “arte pública”. Mas afinal, como definir mais precisamente a “arte pública”?

O que é arte pública?

Pode-se dizer que esse termo – *public art* – ressurgiu nos Estados Unidos, em meados dos anos 1960, a fim de retratar uma mudança de paradigma que ocorreu no decurso da segunda metade do século XX, que visava contestar o caráter sacralizado



dos museus e criar oposição ao sistema da arte. Desse modo, é importante destacar que diversos autores reconhecem que esse conceito ressurgiu com a intenção de diferenciar duas práticas artísticas consideradas distintas naquele momento: uma dirigida aos museus e galerias e outra orientada para espaços que não fossem destinados especificamente a obras de arte, conforme podemos apreender a seguir:

Importa não esquecer que este fenômeno é acompanhado por uma atitude de contestação dos artistas ao carácter sacralizado e artificial do denominado “cubo branco”, metáfora criada por Brian O’Doherty para caracterizar o espaço idealista de museus e galerias de arte, local de pura neutralidade onde as obras aparecem isoladas do mundo real. Neste âmbito, também, compreende o movimento de oposição ao sistema comercial praticado pelas galerias, em parte comprometendo a exibição de obras de carácter experimental, em proveito de locais que proporcionem maior liberdade artística e com capacidade para convocar a presença de novos tipos de público.

No âmbito dos espaços não convencionais, os artistas demonstraram um grande interesse pelas potencialidades da arte pública enquanto alternativa às galerias e museus, seja pela liberdade e ambição proporcionada pela grande escala capaz de extrapolar o registo da galeria, seja pela nova importância que conferiam ao espectador, solicitando cada vez mais a sua participação. (REGATAÇÃO, 2015: 68)

Essa mudança de paradigma operada na arte na segunda metade do século XX tem como ponto de partida a contestação do sistema e do mercado de arte realizada por Marcel Duchamp, pelo Dadaísmo e pelo Surrealismo, a partir dos anos 1910. Essa crítica partiu da compreensão da arte como uma instituição social. Descartando a

investigação de formas para o objeto de arte, Marcel Duchamp passa a pesquisar diretamente formas de fazer arte (BRITO, 1985: 28), desempenhando, assim, uma nova posição do artista frente à sua própria prática.

Seus *ready-mades* constituem um exemplo do que significavam, naquele momento, novas formas de fazer arte. Designam um tipo de objeto que consiste em um ou mais artigos do cotidiano, produzidos ou não em massa e expostos como obras de arte em espaços especializados, como museus e galerias, constituindo uma recusa às técnicas consideradas próprias da arte. Ao escolher objetos da indústria, Duchamp realiza uma crítica aos valores estéticos que se baseiam em técnicas de produção (estilos artísticos). Assim, peças utilitárias sem nenhum valor estético eram elevadas à condição de obra de arte ao ganhar uma assinatura dentro do espaço de exposições. Dessa maneira, as novas formas de fazer arte guardavam uma ligação com um interesse que Duchamp manifestava pelas ideias, deixando à parte a arte como objeto (LIPPARD; CHANDLER, 2013).

Colocar a arte em direção às ideias e a serviço da mente significava também questionar a recepção da obra de arte como simples contemplação e a representação direta das coisas, materializada nas obras-objeto como imagens simplesmente estéticas, em razão de uma arte-conceito que não estivesse meramente pautada pelos sentidos (ROLIM, 2015: 36–37). Para Lippard e Chandler (2013: 158), não é surpreendente que o dadaísmo constitua uma das principais fontes para uma arte desmaterializada nesses termos, cuja tendência é o desaparecimento da arte como objeto. Esse ideal encontra em Marcel Duchamp seu protótipo mais válido e pode-se dizer que hoje a absorção e a aceitação de suas ideias sejam quase totais na arte, sendo necessário retornar a tais ideias para

compreender o percurso realizado em direção à desmaterialização da arte.

Assim, e dentro dessa trajetória pautada pela crítica ao sistema e mercado de arte, Marcel Duchamp e os dadaístas inspiraram transformações nas linguagens e objetivos das produções de arte que continuaram a se desdobrar efetivamente na segunda metade do século XX e foram determinantes para o desenvolvimento da arte pública (BRITO, 1985: 30).

Quanto ao desenrolar da pesquisa estética ao longo do século passado, pode-se dizer que ela passou por um processo particular no Brasil. Portanto, tendo em vista a obra referência do artigo, *Monumento mínimo*, podemos depreender que, em geral, as obras de arte pública contemporâneas empreendem uma crítica àquilo que o sistema/mundo da arte legítima como arte, ou seja, dão continuidade ao projeto duchampiano, ao: (i) propor a participação do espectador em suas produções; (ii) rejeitar a destinação de sua produção exclusivamente aos espaços tradicionalmente ligados à arte; e (iii) conceder privilégio aos processos, em detrimento da produção de objetos tradicionais, e à multidisciplinariedade de campos teóricos.

Mas, afinal, o que seria arte pública? Seria simplesmente a categoria de obras dispostas nos espaços das cidades? Regatão (2015) questiona esse critério topológico de definição para as obras de arte pública como aquelas que simplesmente são realizadas fora do circuito dos museus e galerias. Pois esse parâmetro não constitui um limite preciso dentro do quadro da arte contemporânea, em que se operam cada vez menos limites concretos entre as disciplinas artísticas e se observa uma proliferação de novas técnicas e processos de trabalho. Além disso, há uma variedade significativa de trabalhos realizados externamente aos museus que não

poderiam ser reunidos em uma mesma categoria.

Por outro lado, se considerarmos que essa arte é nomeada como “pública” somente pela sua condição de ser acessível ao público, sua denominação poderia ser entendida como pleonasma, visto que a própria noção de arte já deixa implícita a ideia de “público”, pois toda arte é pública, na medida em que as obras pertencentes às coleções dos museus também se encontram acessíveis ao público (REGATÃO, 2015). E, de qualquer maneira, nenhuma arte é privada. Qualquer objeto de arte foi feito para ser visto por algum público (HEIN, 1996).

Assim, entendendo primeiramente que as obras de arte pública contemporâneas realizam uma crítica ao sistema e mercado da arte, buscamos aprofundar um pouco mais seu conceito a partir de duas características que Regatão (2015) desenvolve: a rejeição ao monumento público tradicional e a nova relação que a obra estabelece com o público, inserindo-o como parte integrante do processo:

[Arte pública] designa todo o conjunto de intervenções artísticas, da escultura à instalação, do grafite à performance (entre outras formas de expressão), realizadas no espaço público (ou relacionadas com o mesmo), cuja concepção rejeita a forma e a função comemorativa tradicional, procurando estabelecer uma relação específica com o meio ambiente e o público. Por outras palavras, este conceito marca o fim da era do monumento público tradicional e abre caminho a uma nova concepção estética, onde [sic] a participação e a percepção sensorial do espectador são cada vez mais solicitadas como parte integrante da obra. Em relação ao espaço envolvente, outrora entendido como mero cenário, ganha protagonismo, não só enquanto material plástico, mas como

elemento gerador da própria forma artística. É, por isso, considerado um elemento fundamental para a experiência frutiva do observador. (REGATÃO, 2015: 73)

Dessa maneira, entendemos que, neste contexto da arte pública e em termos conceituais, o antigo ideal comemorativo do monumento tradicional foi rejeitado, principalmente no que diz respeito à preservação de um determinado acontecimento para a posteridade. Ao mesmo tempo, reivindicou-se um novo ideário formal que confrontasse as premissas convencionais, caracterizadas pela monumentalidade, verticalidade, função comemorativa, representação figurativa, caráter alegórico e narrativo. Desse modo, a arte pública “[...] veio pôr em causa a lógica estrutural do monumento clássico, abandonando as tradicionais convenções estéticas por um novo ideário formal fundado na experiência artística contemporânea” (REGATÃO, 2015: 70).

Essa mudança de valores pode ser observada principalmente pela nova relação que a arte passa a estabelecer com o público. Regatão (2015) aponta para um novo posicionamento da obra de arte, que agora se apresenta como uma forma de diálogo entre o artista e o público:

[...] consiste na proximidade entre a arte e o público, em consequência de um novo posicionamento da obra de arte perante o espectador, uma vez que deixa de ser entendida enquanto discurso “unilateral” para passar a ser entendida como uma forma de diálogo entre o artista e o público. Ao promover essa nova forma de diálogo, [...] o espectador abandona a sua posição meramente contemplativa para desempenhar um papel participativo na obra. (REGATÃO, 2015: 71)

O Monumento Mínimo e a democratização da arte

Buscando um exemplo contemporâneo paradigmático dentro da arte pública, trazemos a obra “Monumento Mínimo”, de Néle Azevedo, para a discussão. Ela foi desenvolvida por meio de uma pesquisa plástica baseada em sua investigação e dissertação de mestrado, intitulada *Monumento mínimo: Proposta Plástica do Mínimo como Monumento Inserido na Cidade* (2003), e nas experiências poéticas e estéticas desenroladas por meio de uma série de intervenções urbanas realizadas em diversas cidades mundo afora. O objeto da pesquisa da artista é a proposta plástica do mínimo como monumento, que teve como fundamento a busca de um sentido originário do monumento e do corpo na cidade.

Néle Azevedo tomou como ponto de partida para seu trabalho a memória de seu primeiro entendimento de monumento⁵: a lembrança de seu pai no túmulo durante a primeira infância e o trajeto realizado durante a cerimônia fúnebre até o cemitério, momento em que a cidade, pela primeira vez, apareceu para ela caracterizada por sua dimensão coletiva.



Figura 2 - Pesquisa plástica do Monumento Mínimo - Duas figuras de mulheres fundidas em ferro, Néle Azevedo. Capela do Morumbi, SP, 1999. Fonte: AZEVEDO (2003: 89)

O que é arte pública? O “Monumento Mínimo” e a democratização da Arte

O procedimento de pesquisa proposto para o projeto considerou a investigação plástica como método ao longo de três anos. Durante esse período, foram realizadas algumas tentativas, gerando reflexões a respeito do conceito de monumento e das relações entre o espaço público e o privado, ao mesmo tempo que eram elaborados os aspectos plásticos e formais do trabalho.

O início do projeto data de outubro de 1999, por ocasião da exposição individual realizada na Capela do Morumbi, em São Paulo. Nessa oportunidade, foram expostas duas esculturas de mulheres fundidas em ferro em tamanho pequeno. As esculturas foram dispostas do lado de fora da capela, fixadas em uma grade limítrofe entre o edifício e a avenida em frente, como se estivessem contemplando a rua (*Figura 2*).

A partir dessa experiência, diversos questionamentos sobre o significado do monumento surgiram, o que levou a artista a desenvolver uma pesquisa teórica sobre qual seria o significado de monumento no ocidente, verificando que ele se associa à memória pública e inscreve-se na paisagem da cidade como um elemento erguido pelo poder instituído, constituindo assim a narrativa oficial, representando simbolicamente diversos momentos da história, com escala grandiosa e função ideológica e pedagógica (AZEVEDO, 2003).

Após essa primeira experiência na capela em São Paulo, iniciou-se, portanto, a busca por um material que se ajustasse mais poeticamente ao trabalho, contrapondo-se ao conceito de duração do monumento tradicional e sendo mais expressivo quando inserido na cidade. Como é possível ver na *Figura 3*, na oportunidade da exposição, foram testadas figuras humanas feitas em barro cru e expostas sobre peças de paralelepípedo de pouca altura, em frente às fotos das mesmas esculturas realizadas

nos espaços das cidades. Entre outras percepções, viam-se na exposição as esculturas mínimas observando suas iguais por meio das fotos.

Em Florianópolis (SC), para a mesma mostra, Néle Azevedo optou por disponibilizar 21 esculturas em resina transparente em alguns lugares da cidade, como o aeroporto, o terminal de ônibus, o prédio do Tribunal de Contas e a Praça 15 de Novembro (*Figura 4*). Cada uma delas continha uma etiqueta de identificação com nome do autor, data, título da obra e o nome do museu que recebia a exposição. O resultado dessa experiência foi impactante e motivou uma reflexão a respeito da relação público *versus* privado no Brasil, pois, logo após dispor e fotografar as peças em seus devidos locais, a artista realizou o caminho de volta ao ponto de partida e não encontrou mais nenhuma escultura instalada. Para ela, a consciência do bem público e a possibilidade de fruição coletiva pareceram inexistir nesse tipo de experiência realizada em espaços das cidades brasileiras em geral.



Figura 3 - Pesquisa plástica do Monumento Mínimo – “Monumentos, Memórias”, Néle Azevedo. Galeria Cândido Portinari – UERJ – 2ª Bienal da UNE, RJ, fev/2001.

Fonte: AZEVEDO (2003: 107-108)

Figura 4 - Pesquisa plástica do Monumento Mínimo - Esculturas em resina cristal, Néle Azevedo. Ruas de Florianópolis, SC, 2001.
Fonte: AZEVEDO (2003,: 101)



Assim, foi ao longo desses processos de estudo teórico e de intervenções que se desenvolveu a conceituação das esculturas mínimas e chegou-se ao seu formato final: pequenas esculturas feitas de gelo, sem rosto, anônimas. O “mínimo” como monumento tem conteúdo crítico/poético e questiona o monumento oficial como ponto de referência a partir do qual se discute a celebração oficial. O objeto da homenagem é dirigido ao homem comum que ganha o duplo papel de observador e homenageado, por meio de um corpo impermanente e não monumental, perecível e anônimo, já que feito de gelo.

Dessa maneira, a obra questiona os valores do monumento público tradicional pelas seguintes características: a subversão da escala (esculturas medindo cerca de 20 cm de altura, em detrimento das grandes proporções dos monumentos tradicionais); a homenagem dirigida (o homem comum, observador anônimo, transeunte); o lugar onde é realizada a instalação (uso das ruas, da cidade, um lugar coletivo diferente dos locais delimitados e diferenciados para alocação dos monumentos tradicionais); e o uso da matéria gelo, de caráter efêmero (contrapõe o sentido de duração do monumento, transformando-o em um monumento para o esquecimento, pois o gelo sofre um rápido desgaste e a transparência expõe a fragilidade da memória, da vida).

Por outro lado, e aprofundando um pouco mais o modo como se estabelece essa relação de proximidade entre as obras de arte pública e o espectador, observa-se que nessas obras de arte existe um caráter universal fundamental para o estabelecimento dessa nova conexão, ou seja, o fato de dirigir-se a toda a sociedade, efetivando-se através de incursões por poéticas pessoais e de assuntos do cotidiano, e não apenas a um segmento específico, como geralmente se observa nos lugares institucionais da arte (REGATÃO, 2015: 68). De forma análoga, para Hein (1996: 3), a característica de as obras se voltarem para o cotidiano social não se estabelece apenas pela localização das obras em espaços das cidades, mas sim porque:

A arte pública tornou-se vernacular, não relacionada com um espírito que a amplia e coletiviza, mas conectada com pessoas ordinárias (comuns), não-mitificadas em espaços ordinários e com eventos ordinários de suas vidas mundanas.

Ao mesmo tempo que ela se tornou mais abstrata, a arte pública também se tornou

O que é arte pública? O “Monumento Mínimo” e a democratização da Arte

explicitamente mais comunitária.
(HEIN, 1996: 3, tradução nossa)

O processo de realização da obra Monumento Mínimo, primeiramente, durante o período de 2001 a 2004, deu-se com a inserção das estatuetas de gelo como corpos individuais nas cidades de Brasília, Havana, São Paulo, Campinas, Tóquio e Kyoto (Figura 5 – a, b).

Anônimas e solitárias, as pequenas esculturas de gelo foram colocadas em locais de celebrada importância histórica ou arquitetônica e urbanística, ou ainda de grande circulação da população local. Se o monumento oficial elege, homenageia e nomeia os seus heróis, no Monumento Mínimo as esculturas não têm fisionomia, são rostos anônimos que habitam a cidade, incluindo o observador. Celebram o homem comum em seu caminho trágico e heroico (AZEVEDO, 2003).



Figura 5 (a, b) –
“Monumento Mínimo”, Néle Azevedo. (de cima para baixo) Havana, Brasília, 2003.

Fonte: www.neleazevedo.com.br/galeria-monumento-minimo



Mas a partir de 2005, a proposta alcança proporções maiores, e de ações solitárias e anônimas, o trabalho adquire uma dimensão coletiva. Os centros das cidades – ou centros de fundação ou de convivência – tornam-se os locais das intervenções e a quantidade de esculturas cresce consideravelmente, chegando a 5 mil. A dimensão coletiva não atinge apenas as esculturas, mas sua própria produção e montagem exige o envolvimento e trabalho de muitas pessoas. Assim, o público e a obra ganham nova interação e, antes de cada realização, a artista entra em contato com pessoas do local para convidá-las a participar da feitura das peças. A produção leva alguns dias, pois são utilizados moldes que formam as peças uma a uma. Cada peça feita é guardada em *freezers*, e o molde é utilizado repetidas vezes, até que se produzam todas as esculturas. A montagem no local programado, neste caso, é feita inteiramente pelo próprio público, que vai de espectador a protagonista, participando ativamente da construção da obra. O trabalho alcança uma escala monumental pela multiplicação do mínimo (Figuras 6 e 7).

Durante o momento de execução dessa obra, pode-se perceber que ela atinge uma interação profunda com o público. Alguns procuram salvar as esculturas do espaço aberto que as dissolve; outros querem somente tocá-las. Mas grande parte das pessoas, mesmo estando apressada em meio a algum deslocamento dentro do centro da cidade, posiciona-se para assistir a um espetáculo de curta duração que se modifica rapidamente e cujo entendimento é elaborado por cada espectador/participante, que realiza sua própria tradução a respeito da obra. O público desempenha diversos papéis neste processo: executa as estatuetas de gelo; disponibiliza as obras no local escolhido; e

assiste à duração da vida das estátuas até o seu desaparecer, ao mesmo tempo que exerce o protagonismo da performance que está sendo realizada como sujeito homenageado.

É importante esclarecer, a partir desse relato da versão coletiva da obra, que houve uma grande diferença entre a interação que o público estabeleceu com a obra como processo, em relação a experiência da mesma obra como objeto, quando realizada em Florianópolis. Apesar de percebermos que existe a dificuldade de a sociedade brasileira em geral atribuir um valor associado a um bem público, a arte enquanto procedimento aberto aponta para outras possibilidades de fruição coletiva nesses espaços comuns.

Azevedo (2003) faz questão de narrar também, em sua dissertação, a experiência na cidade de Havana, em Cuba (*Figura 5*), como um acontecimento diferente, em que a aproximação das pessoas foi mais direta do que em outras cidades. Na ocasião, o público fez mais perguntas, não pareceu tímido diante das esculturas e a permanência foi mais longa. As pessoas envolvidas naquela experiência, pelo modo como participaram e se apropriaram da proposta, demonstraram ter maior sentimento de cidadania em relação ao que seria um bem e um espaço público. A artista relaciona a diferença desse acontecimento à própria forma da cidade. Segundo ela, Havana não é uma cidade vertical, que apequena o homem. Também não contém grande quantidade de edifícios e de publicidade nas ruas. Possui propaganda política que não chega a poluir visualmente os locais. A arquitetura é mais visível e os

monumentos conseguem exercer sua função comemorativa, refletem os valores dominantes e desempenham sua atribuição educadora. Os resultados da pesquisa no local demonstraram que, nesse caso, a dimensão mínima não colocou o indivíduo como impotente diante da cidade, mas ressaltou sim a solidão existencial do indivíduo.

Ou seja, a partir das diferentes repercussões provocadas pela realização da obra, compreendemos que é possível ao público, a partir da mesma proposta, elaborar significados particulares a respeito do acontecimento. Pois, dentro do interesse de dirigir-se a toda a sociedade tratando de assuntos cotidianos, a arte se aproxima das pessoas por meio de um processo de identificação. Este é possibilitado pela abertura que a obra possui, já que, nessa forma pública, ela deixa de impor temas à sociedade.



Figuras 6 – “Monumento Mínimo”, Nêlé Azevedo. Feverish World Symposium – Burlington, Vermont, EUA; 2018.

Fonte: <https://www.neleazevedo.com.br/galeria-2-monumento-minimo>



Figura 7 – “Monumento Mínimo”, Nêle Azevedo. Braunschweig, Alemanha; 2006.
Fonte: www.neleazevedo.com.br/galeria-monumento-minimo

Entendemos, assim, que a nova relação que a arte passa a estabelecer com o público implica uma nova forma de diálogo entre o artista, o espectador e a obra, na qual o público constrói parte do significado daquele acontecimento:

A nova relação artística construída com o espectador tornou-se rapidamente na força motriz da arte pública, no sentido de que os artistas começaram a dirigir as suas intervenções para a exploração das potencialidades físico-perceptivas da obra,

transformando o espectador no seu principal protagonista. Em consequência disto, muitas obras se definiram em função do movimento, da descoberta e da interação direta com o observador, construindo parte do seu significado a partir desse diálogo particular entre o sujeito e a obra. (REGATÃO, 2015: 71)

O público já não mais figurava como observador passivo, mas como participante ativamente implicado na constituição da obra de arte. Efetivamente, a realização da obra depende da dedicação do público em lhe dar um significado [...]. (HEIN, 1996: 3, tradução nossa)

Dessa maneira, reconhecemos que essa arte é pública por conta da relação que estabelece com o público, e não pelo local que ocupa, podendo ser produzida dentro dos espaços das cidades ou não. Assim, pode-se dizer que o critério topológico que



integrou os conceitos anteriores de arte pública, tanto daquela que surgiu ao final do século XIX quanto da que suscitou a volta do termo durante os anos 60 nos Estados Unidos, não compreende a mesma ideia de arte pública da atualidade.

Esse entendimento a respeito da arte pública esclarece uma das perguntas iniciais deste artigo, que buscava compreender as diversas formas sobre as quais essa prática se apresenta. Podemos entender que é justamente devido a essa conexão com novos interesses, como o de direcionar as propostas para o público, colocando-o como um participante, e de expandir os limites do próprio trabalho artístico, dissociado de uma tradição da arte ligada a um objeto artístico, que as obras de arte pública apresentam diversas expressões inesperadas e diferentes. Essa ideia contribui para o entendimento de suas produções que, à primeira vista, podem parecer manifestações incompreensíveis. Ainda em relação a essas diversas formas das obras de arte pública, Hein (1996: 2, tradução nossa) esclarece:

Hoje a arte pública parece se envolver com preocupações mais abstratas e informações mais efêmeras de lugar, memória e significado. Espaço e tempo continuam a desempenhar um papel definitivo, mas como a maioria das categorias filosóficas, seu significado ficou atenuado. Elas não se referem mais simplesmente a “onde” e “quando”, mas tornaram-se indicadores relacionais, muito longe das coordenadas que um dia bastaram para situar as coisas. As obras de arte pública de hoje podem ser impermanentes e descontínuas [...]. Elas podem subsistir apenas momentaneamente ou em múltiplas instalações, suspensas imaterialmente, como as projeções.

Assim, e a partir da proposta plástica do mínimo como monumento, entendemos que, ao longo da transformação operada

pela arte durante o século XX, iniciou-se um processo de crítica à Arte como instituição, desencadeando uma mudança nos trabalhos artísticos. Tal mudança questionava o objeto de arte e sua imposição hermética ao público; o espectador como um sujeito que mantém uma relação apenas de contemplação com as obras; e a perspectiva de museus e galerias como sendo locais exclusivos da arte.

Como consequência, as obras passaram a privilegiar processos de trabalho e a multidisciplinaridade, a voltar-se para o cotidiano e dirigir-se a toda a sociedade, e a depender da dedicação do público para dar-lhes significado, garantindo, através disso, sua própria existência. É nesse sentido que a rejeição aos valores do monumento tradicional também aparece na esfera da arte pública como parte da mudança operada pela arte ao longo de todo o século XX.

Assim, podemos dizer que as obras de arte pública se preocupam em realizar uma expansão da arte e de seu campo de ação e também em ampliar sua audiência por meio de áreas de comunicação. Pode-se dizer que, a partir dessa transformação na arte, o artista se tornou alguém que, ao invés de criar objetos artísticos, passou a interferir na nossa percepção da realidade, a criar situações mais do que obras acabadas, a provocar reflexões e, portanto, a participar de um processo de transformação da maneira como olhamos e percebemos o mundo ao nosso redor (BARCELLOS, 2008).

Essa troca de posicionamento do artista em relação à obra, não mais como um gênio criador, mas como um proponente de experiências, é acompanhada dentro desses processos artísticos pelos novos lugares que são ocupados pelo espectador (não mais com olhar contemplativo) e pela própria

obra (agora aberta ao diálogo, não mais entendida como estrutura fechada), como vimos anteriormente. O reposicionamento dos lugares ocupados dentro dessas propostas artísticas demonstra que, muito além de criticarem universos externos, as obras são, em si mesmas, processos de crítica que questionam, a partir desses deslocamentos, o próprio conceito de arte.

Por fim, se podemos afirmar que a arte pública é pública não porque está disposta no espaço público, mas sim porque dispõe de uma condição pública ao se relacionar com o espectador como participante da obra, delegando a ele o acontecimento, o resultado desse modo de operar na arte constitui, portanto, uma criação coletiva da obra de arte. Ou seja, além da dedicação do público em dar significado à obra e do discurso próprio que é criado a respeito de cada trabalho artístico, a partir da obra “Monumento Mínimo” entendemos que a proposta artística foi distribuída entre os participantes. A obra de Néle Azevedo, assim, transmite a seguinte mensagem: todos podem ser artistas! Um conceito que pode ser encontrado nas práticas de arte pública atuais e que pode ser entendido como um modo democrático de atuação dentro do campo da arte.

Referências Bibliográficas

- ABREU, J. G. As Origens Históricas da Arte Pública. *Convocarte. Revista de Ciências da Arte*, Lisboa, Tema: Arte Pública, v. 1, p. 14–27, dez. 2015.
- ALVES, J. F. Arte Pública: Produção, Público e Teoria. In: *Simpósio de Artes Plásticas: Experiências Atuais em Arte Pública*, 16^o, 2007, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.
- AZEVEDO, N. *Monumento Mínimo: Proposta Plástica do Mínimo como Monumento Inserido na Cidade*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.
- BARCELLOS, V. Arte Pública: um Conceito Expandido. In: *Simpósio de Artes Plásticas: Experiências Atuais em Arte Pública*, 16^o. 2007, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.
- BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- CAMPBELL, B. *Arte para uma Cidade Sensível / Art for a Sensitive City*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
- HEIN, H. What is Public Art?: Time, Place, and Meaning. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Philadelphia, v. 54, n. 1, p. 1–7, 1996.
- LIPPARD, L. R.; CHANDLER, J. A. Desmaterialização da Arte. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 150–165, maio 2013.



MCCORMICK, C. et al. *TRESPASS: História da Arte Urbana Não Encomendada*. [S.l.]: Taschen do Brasil, 2010.

MOASSAB, A. *Pelas fissuras da cidade: composições, configurações e intervenções*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontífica Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

PAIM, C. T. *Coletivos e Iniciativas Coletivas: Modos de Fazer na América Latina Contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PAIVA, A. M. S. *São Paulo e Buenos Aires: “cidades-suporte” para a nova arte urbana*. Tese (Doutorado em Ciências de Integração da América Latina) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PALLAMIN, V. *Arte Urbana*. São Paulo - Região Central (1945 - 1998): Obras de Caráter Temporário e Permanente. São Paulo: Annablume, 2000.

REGATÃO, J. P. Do Monumento Público à Arte Pública Contemporânea. *Convocarte. Revista de Ciências da Arte*, Lisboa, Tema: Arte Pública, v. 1, p. 66–76, 2015.

ROLIM, H. Poéticas da Arte Pública Relacional: da Forma ao Agenciamento das Relações como Motor da Obra. *Convocarte. Revista de Ciências da Arte*, Lisboa, Tema: Arte Pública, p. 28–42, dez. 2015.

Resumo: O que significa expor um grande número de pequenas estátuas de gelo em ruas movimentadas de centros das cidades? Essa constitui uma breve descrição do que a obra “Monumento Mínimo”, da artista Néle Azevedo, propõe para espaços das cidades mundo afora. Nesse contexto, o presente artigo tem por objetivo investigar esse tipo de obra que vem sendo praticada no universo contemporâneo, e que suscita diversas perguntas, tais como: como podemos denominá-las? Arte pública? Arte urbana? Intervenções urbanas? Assim, esse artigo pretende realizar uma discussão a respeito da arte pública atual. Percebendo que suas obras se apresentam a partir de formatos muito diversos, buscaremos compreender os processos operados pela arte contemporânea até chegar à nova relação configurada atualmente entre artista, obra e público. Constatando que ela vem sendo discutida com mais regularidade no meio acadêmico sob a denominação de “arte pública”, nos aproximaremos dessa prática discutindo alguns conceitos que a ela estão sendo associados e, para aprofundar o debate, analisaremos na última parte do texto a obra “Monumento Mínimo” como um exemplo paradigmático da “arte pública”, acreditando que ela auxiliará o entendimento e fornecerá algumas definições para essa prática. O que podemos adiantar é que, nessa vertente de arte, a ação e a experiência artística — o processo — são mais importantes do que a permanência e o resultado final, um objeto artístico.

Palavras-chave: arte pública, Monumento mínimo, Néle Azevedo

Abstract: *What does it mean to expose a large number of small ice statues on busy city center streets? This is a brief description of what Néle Azevedo's work “Monumento Mínimo” proposes for city spaces around the world. This is a brief description of what “Monumento Mínimo”, Néle Azevedo's work, proposes for city spaces around the world. In this context, this article aims to investigate this type of work that has been practiced in the contemporary universe, and which raises several questions, such as: how can we call them? Public art? Urban art? Urban interventions? Thus, this article intends to hold a discussion about current public art. Realizing that his works come from very different formats, we will try to understand the processes operated by contemporary art until reaching the new relationship currently configured between artist, work and public. Noting that it has been discussed more regularly in academia under the name of “public art”, we will approach this practice by addressing some associated concepts and, to deepen the debate, we will analyze in the last part of the text the work “Minimal Monument” as a paradigmatic example of “public art”, which will help the understanding and provide some definitions for this practice. What we can advance is, in this strand of art, action and artistic experience - the process - are more important than permanence and the end result, an artistic object.*

Keywords: *public art, Monumento mínimo, Néle de Azevedo*

* **Pilar Pinheiro Sanches** é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília e mestre em Arquitetura e Urbanismo pela mesma universidade. Atualmente trabalha como arquiteta em projetos e obras e integra o grupo *Política de atividade criadora nas artes espaciais*, coordenado por Miguel Gally.



Notas

¹ O presente artigo apresenta parte da pesquisa elaborada para a dissertação de mestrado “Arte Pública e Política: Desejo de Democracia?”, defendida em junho de 2018 dentro do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB (PPG-FAU) e orientada pelo Prof. Dr. Miguel Gally de Andrade.

² Píxo é um termo que foi criado no Brasil e refere-se a inscrições e/ou grafias urbanas. Fora do país, o termo grafite é utilizado tanto para as inscrições como para desenhos ou outras expressões realizadas nos espaços das cidades.

³ A empresa Attack foi criada pelo artista Eduardo Srur em 2008. Para mais informações a respeito do seu trabalho, acessar: <http://www.attack.art.br>

⁴ A autora esclarece ser inadequado utilizar o termo “público”, porque essa arte que surgiu em oposição às obras realizadas para os museus no século XIX situava-se nos espaços das cidades, mas não se relacionava com o público e se constituía como um objeto imposto a ser contemplado.

⁵ Em sua dissertação, Azevedo (2003: 57-ss) discute a execução de obras como monumentos desde o passado remoto, na Antiguidade, como em Roma e Atenas, mas também no Egito, na Índia, no Camboja, etc. No antigo Egito, por exemplo, as pirâmides eram monumentos que tinham função mortuária. Na história da Grécia e Roma antigas, nos tempos mais remotos, os túmulos eram monumentos situados dentro da propriedade da família, no centro das casas, onde se celebravam as cerimônias e os aniversários.