

# Arte no espaço público: Sobre as relações entre as perspectivas artísticas e as expectativas das políticas de desenvolvimento urbano<sup>1</sup>

## Resumo

Com a globalização, agravou-se a crise estrutural pública. Para melhorar a competitividade urbana, as políticas de desenvolvimento local visam a uma melhoria da qualidade de vida das cidades. Nesse contexto, o potencial intrínseco às práticas artísticas é cada vez mais lembrado como estratégia. A arte no espaço público deve contribuir para fortalecer a identidade e o reconhecimento das particularidades das cidades. Pelo menos é isso que desejam os atores envolvidos na esfera política local; também as pesquisas urbanas tendem a discutir a arte pública a partir de pontos de vista racionais e objetivos. Questiona-se aqui, se essa racionalidade objetiva e instrumental seria a mais adequada para a análise da produção artística nos espaços públicos urbanos. Com esse pano de fundo, este artigo busca analisar as práticas e os pontos de vista dos artistas engajados nesse tipo de produção. A partir de entrevistas qualitativas com artistas em duas cidades escocesas, busca-se compreender como as perspectivas artísticas se coadunam ou não com as expectativas colocadas pelas políticas de desenvolvimento urbano. Dessa forma, objetiva-se ampliar a compreensão para a problemática proposta, evidenciando o potencial das práticas artísticas e os efeitos que as obras de arte podem provocar (ou não) no espaço público das cidades

**Palavras-chave:** arte pública; espaço público; políticas de desenvolvimento urbano; perspectivas artísticas; expectativas das políticas de desenvolvimento.

## Abstract

### PUBLIC ART. ON THE RELATIONS OF ARTISTS' PERSPECTIVES AND DEVELOPMENT POLICY EXPECTATIONS

In the face of global economic restructuring, culture-led regeneration and development has gained a key role in strategies to deal with the urban crisis. With city authorities competing globally to foster their cities' images, public art programmes are increasingly touted as interventions capable of achieving a wide range of social and cultural outcomes, thus helping to provide a new economic base in post-industrial settings. As a consequence, urban theorists have come to discuss public art mainly in strategic or instrumental terms. It can be asked, however, whether such a perspective is suitable to engage with the self-concerned and idiosyncratic nature of much artistic practices. Against this background, this paper attempts at exploring the specific rationality of artists who engage with the urban realm. Departing from qualitative interviews with artists working in Scotland, the relationship between artistic perspectives, on the one hand, and expectations of city authorities, on the other hand, will be discussed. By doing so, a more circumspect understanding of public art in the context of urban development can be achieved.

**Key-words:** public art; public space; urban development policies; artists' perspectives; development policy expectations.

## 1. Introdução

Uma oferta ampla e dinâmica de atividades artísticas e culturais sempre contribuiu para a reputação e o prestígio de uma cidade, de uma metrópole. Isso não se modificou nos dias atuais. Pelo contrário, 'Cultura' se tornou um fato imagético e, com isso, também, um fato econômico, que não se pode desprezar, e que se expressa de forma contundente em novos mercados profissionais, em um novo campo de trabalho da 'economia da cultura' (Plano de Desenvolvimento Cultural de Saarbrücken, 2006, p.1).

Já há algum tempo as pesquisas sobre cidades vêm se debruçando sobre o fenômeno do entrelaçamento cada vez maior entre cultura e economia, nos termos que aparecem na citação que abre este artigo. Também na Geografia, a "cultura urbana" ou "a cultura urbana como fator econômico" vêm sendo analisadas sob diversas perspectivas (por exemplo, HASSE, 2004; HELBRECHT, 2001; LOSSAU, 2005b; KLAUS, 2006; WUCHERPFENNIG, 2002). Um pano de fundo comum para todos esses trabalhos é a transformação da estrutura econômica, que contribuiu para o fim do crescimento urbano nos moldes tradicionais e obrigou as cida-

des a, cada vez mais, agir como empresas e desenvolver seu “potencial endógeno” (compare MOULAERT; RODRIGUEZ; SWYNGEDOUW, 2003; HÄUSSERMANN; SIEBEL, 1987; RONNEBERGER; LANZ; JAHN, 1999). Nesse contexto, parte-se do princípio que a “cultura urbana”, em geral, e a “arte urbana”, em particular, podem funcionar como instrumentos políticos de desenvolvimento urbano. Com a introdução do “fator cultural” e falando nos termos colocados por Bourdieu (1987), capital cultural deve ser transformado em capital político e econômico, de modo a valorizar as cidades, numa espécie de guerra interurbana por oportunidades. Os investimentos devem valer à pena em termos materiais, de uma forma que retornem, mesmo que indiretamente, às localidades que investem, aumentando sua capacidade de concorrência frente a outras localidades (sobre esse tipo de rentabilidade ver RUZICKA, 2005; compare também KIRCHBERG, 1999; TAUBMANN; BEHRENS, 1986).

Essa “economização” da “cultura” tem sido criticada sob vários aspectos. Muitos artistas buscam se defender de uma análise não mais voltada para o valor artístico intrínseco a seus trabalhos, mas preocupada em julgá-los através de critérios econômicos de rentabilidade<sup>2</sup>. Autores do campo da economia política, como Sharon Zukin e David Harvey, argumentaram que a ênfase na “cultura urbana” pode aumentar a polarização e a exclusão social (ZUKIN, 1995, 1998; HARVEY, 1989b). Sob esse ponto de vista, a fórmula mágica da estetização, presente em projetos de desenvolvimento urbano, pode funcionar como uma “máscara”, que disfarça os problemas urbanos e os deixa sem solução: “a fórmula representa um fetichismo construído, no qual todo o poder estético da ilusão e da imagem é mobilizado para mascarar a intensificação de polarizações de classe, de raça e de etnia” (HARVEY, 1989a, p. 21).

Por outro lado, vários outros trabalhos buscam reconhecer os aspectos positivos da “cultura urbana” e são favoráveis à promoção urbana através da cultura e da arte. Um argumento utilizado de forma recorrente nestes trabalhos defende a ideia de que projetos culturais e artísticos podem contribuir para fortalecer a identidade dos lugares urbanos, uma identidade de cunho, sobretudo, local (por exemplo, McCARTHY, 2006). De acordo com isso, através de princípios participativos, projetos assim poderiam proporcionar uma nova imagem aos bairros ditos desfavorecidos e aumen-

tar o sentimento de auto-estima e de pertencimento ao lugar entre seus habitantes (compare EVANS, 2005). Outros benefícios advindos de projetos culturais e artísticos – parcialmente relacionados com os citados anteriormente – seriam uma melhoria geral da qualidade de vida, a garantia de diversidade cultural e a integração de grupos marginalizados socialmente (HALL; ROBERTSON, 2001; QUINN, 2005).

É verdade que o tom desses últimos trabalhos é bem diferente daquele mencionado no início deste artigo, presente nas visões de desenvolvimento urbano, de cunho mais estritamente político e econômico. Mas os representantes destas posições tidas como “afirmativas” também encaram a cultura urbana de uma forma objetiva e racional, ou seja, focam principalmente o valor e o potencial estratégico das atividades, projetos e objetos culturais e artísticos no espaço urbano. De fato, se tornou comum nos estudos urbanos atuais o entendimento de arte e cultura como meios possíveis para a teorização a respeito da realização do valor ou da manutenção da diversidade cultural ou ainda do fortalecimento das identidades locais. É verdade também que esses posicionamentos teóricos se adequam muito bem às políticas atuais de desenvolvimento urbano. A pergunta que não quer calar é até que ponto essas políticas dão conta da racionalidade específica dos objetos artísticos e culturais no espaço urbano. Isso é válido principalmente em relação à arte que se pretende autônoma desde a modernidade e que não aceita o rótulo de objetiva e “calculável”. É verdade também que os limites e fronteiras da arte vêm sendo, nas últimas décadas, colocados em xeque, por exemplo, em discussões sobre o sujeito artista depois da “morte do autor” ou ainda sobre a transformação da noção de “obra” (compare BISMARCK, 2001; SCHMIDT-WULFFEN, 1996; WAIBEL, 1999). Contudo, o discurso artístico ainda segue de modo geral uma linha independente, auto-referenciada e não-econômica, que converge apenas tangencialmente para o modo de pensar racional e estratégico que caracteriza a política de desenvolvimento e de planejamento urbanos (SIEVERTS, 1994; compare também WARNKE, 1989).

Com esse pano de fundo, objetiva-se com o presente texto contrapor a discussão sobre arte no campo do desenvolvimento urbano, focada, como vimos, em objetivos racionais e estratégicos, às perspectivas e à forma como vêm seus trabalhos de artistas engajados na produção de arte

no espaço urbano (SCHÜTZ, 1974; compare WERLEN, 1997<sup>3</sup>, p. 134-147). Ao invés de questioná-los, o que sua “arte” pode produzir ou executar ou desenvolver, pretende-se que exponham com que posturas artísticas constroem seus trabalhos e sob que perspectivas eles compreendem esse tipo de arte. Com esse ponto de partida, busca-se ainda examinar como essas perspectivas se coadunam ou não com as expectativas políticas e econômicas em relação à produção artística. Pretende-se, finalmente, que o tipo de abordagem aqui experimentada amplie a compreensão para a problemática proposta, evidenciando o potencial das práticas artísticas no contexto do desenvolvimento urbano.

A partir desses objetivos, dividimos o artigo em quatro partes. Na seção que se segue, examinamos o “campo artístico”, ou seja, o espaço das práticas artísticas urbanas bem como da arte associada a um contexto de desenvolvimento urbano e, em especial, o caso específico da arte presente no espaço público. Na terceira seção damos a palavra aos artistas que produzem suas obras para/no espaço público urbano. Esses artistas foram entrevistados em pesquisas de campo realizadas nas “cidades culturais” Glasgow e Edinburgo<sup>4</sup>, nos anos de 2002 e 2003. Com base no apresentado nessas duas seções discutimos em seguida, na quarta parte do artigo, até que ponto as práticas e sensibilidades artísticas podem ou não corresponder às expectativas e desejos implícitos nas políticas de desenvolvimento urbano. Finalmente, na seção de síntese e conclusão, procuramos responder a questão, qual é, afinal, a relação existente entre as perspectivas artísticas examinadas e as expectativas/metabolismos das políticas de desenvolvimento urbano. Como resultado dessas análises, revela-se a possibilidade de uma atitude que valorize a racionalidade específica do trabalho artístico e não encare a obra de arte no espaço urbano apenas como um meio/instrumento para atingir objetivos/metabolismos pré-concebidos.

## **2. Arte no espaço público urbano**

Quando se discute o papel da arte no contexto específico aos processos de desenvolvimento urbano, um tema recorrente na literatura é a presença de obras artísticas no espaço público das cidades (compare,

por exemplo, KLEIN, 2005; KÖNNEKE, 2002; LEWITZKY, 2005). Porém, nem todas as obras artísticas presentes nos espaços públicos das cidades resultam de medidas relacionadas com políticas de desenvolvimento urbano (alguns trabalhos dão a dimensão das discussões sobre a temática, por exemplo, BABIAS/KÖNNEKE, 1998; GRASSKAMP, 2004; KÖNNEKE; SCHMIDT-WULFFEN, 2002; KRIEGSMAN; ANTON, 1997; LACY, 1996; MATZNER, 2004). Por outro lado, nem toda ação artística relevante para o espaço urbano concerne obrigatoriamente a presença de obras de arte nos espaços públicos das cidades. Na verdade, a expressão “arte no espaço público” abarca hoje justamente aqueles processos, já mencionados aqui, de “culturalização”/“estetização” da cidade “pós-industrial” e, de acordo com alguns pontos de vista, é algo considerado como um elemento positivo, que contribui para a consolidação da imagem e das relações identitárias de um local ou, por outro lado, pode funcionar como catalisador de processos sócio-espaciais de polarização/fragmentação.

Uma parte dessa produção artística é financiada com recursos públicos, isto é, através de programas de fomento, nos âmbitos nacional, estadual e local. Os princípios que norteiam a concessão desses recursos baseiam-se em normativas antigas de construção, que reservam até 2% dos recursos totais aplicados em um edifício público para a produção artística em espaços públicos urbanos (sobre a produção artística em espaços públicos urbanos consultar, por exemplo: KÖNNEKE, 1997; PLAGEMANN, 1989; compare também LOSSAU, 2006). Em comparação com as regras/normas que regem a inserção de obras artísticas em espaços públicos construídos, as regras/normas para a produção artística nos espaços públicos abertos são mais abertas e flexíveis: ambas prevêem soluções que “frequentemente cumprem o papel de álibis, de um dever, uma obrigação pública para satisfazer os usuários dos prédios e espaços públicos com obras de arte” (BRODIL, 1998, p. 207). Essas obras, que em geral são escolhidas por júris especializados de críticos de arte, devem também se relacionar com o lugar e o entorno, respeitando suas especificidades, ou seja, não são escolhidas arbitrariamente e não devem cumprir papel puramente decorativo (KAERNBACH, 2005; sobre o conceito de “especificidade dos lugares” compare KWON, 2004).

Apesar do crescente significado conferido ao financiamento público de obras de arte no espaço urbano e dos frequentes debates a respeito do assunto, parte dessa produção artística não é financiada com recursos estatais. Arte no espaço público abrange, portanto, um conjunto maior de obras artísticas não financiadas com recursos públicos, incluindo a produção artística financiada com recursos da iniciativa privada (por exemplo, fundações e empresas) e também as obras de arte financiadas pelos próprios artistas, com recursos próprios (por exemplo, pintura nos muros, grafiti, *streetart*). Assim, a expressão “arte no espaço público” engloba uma multiplicidade de situações com relação à localização (centro versus periferia, lugares centrais versus lugares periféricos), sua duração (esculturas permanentes versus performances de rápida duração), suas formas de “interpretação” e leitura (de leitura fácil versus de leitura complexa), seu status jurídico (legal versus ilegal), seu contexto institucional (obras financiadas por recursos públicos ou privados versus obras realizadas com recursos próprios).

Não só em relação aos “produtos artísticos”, mas também no tocante aos próprios artistas existem diferenças significativas: seu perfil é diferenciado quanto ao tipo de produção artística, quanto aos estilos e escolas que professam, assim como quanto à forma como entendem seu papel enquanto artistas e a importância de sua produção. Finalmente, as pré-condições para a existência de obras de arte no espaço público são determinadas também pelas diferentes práticas de fomento e pelos contextos histórico e político nos diferentes países. Nesse sentido, arte no espaço público na Letônia pode significar algo diferente que na Itália – o que não exclui, de modo algum, a possibilidade de uma mesma escultura ou obra de arte poder ser encontrada tanto em Riga como em Roma<sup>5</sup>. As duas cópias podem, no entanto, não contar a mesma história ou significar a mesma coisa nas duas cidades. A avaliação dos efeitos e significados de uma obra de arte no espaço público exige métodos que considerem a especificidade/complexidade dos diferentes contextos, especialmente o modo como o público dela se apropria (sobre o papel do público em relação à obra de arte nos espaços livres urbanos, compare, por exemplo, ROLLIG, 1998).

Assim, os resultados apresentados nesse artigo apenas ajudam a esclarecer parcialmente essas questões, sobre como obras de arte no espaço público são produzidas “negociadas” e apropriadas. As entrevistas realizadas na Escócia foram interpretadas sob uma perspectiva etnográfica, buscando-se esclarecer o estado da arte no campo da temática proposta, focando na questão da produção das obras de arte no espaço público. Foram realizadas entrevistas com artistas experientes nesse campo, com boa inserção nas estruturas políticas e sociais locais. Para a escolha dos entrevistados buscou-se também considerar artistas de diferentes contextos artísticos<sup>6</sup>. As entrevistas, com perguntas abertas, tiveram como objetivo esclarecer suas motivações, intencionalidades e frustrações no âmbito de sua produção artística (sobre a condução de entrevistas qualitativas compare FLICK, 1995).

### **3. Perspectivas artísticas**

#### *3.1 Motivações*

Por que artistas se engajam na produção de arte para o espaço público? Para responder essa pergunta, os artistas em geral utilizam argumentos de cunho bem pessoal/individual. Entre eles, a “alegria” de fazer arte. Nesse contexto, uma artista entrevistada responde que seu trabalho a faz ter ideias, com as quais ela própria se surpreende: “Essas ideias me provocam, me instigam, me fazem pensar em coisas que nunca havia pensado antes” (Entrevista Edinburgh I)<sup>7</sup>.

Também outros artistas entrevistados sentem seu trabalho no espaço público como “inspiração” e “desafio”. É verdade que alguns depoimentos buscam desconstruir a imagem do artista “criador”, inspirado por ideias inesperadas ao longo do processo de criação/produção artística. Por outro lado, justamente o caráter criativo do fazer artístico parece ser a principal motivação de nossos entrevistados.

Uma segunda motivação constatada em campo diz respeito à melhoria de sua própria reputação artística. A cada novo projeto concretizado, aumenta potencialmente o grau de conhecimento do público, o que pode

melhorar a posição do artista e de sua produção no mundo competitivo da arte. Mas a ambição por reconhecimento não é com certeza uma especificidade exclusiva do mundo das artes. O “sucesso” no campo das artes é “medido”, no entanto, a partir de critérios específicos de autenticidade e originalidade, que em geral não são importantes (ou não têm nenhuma importância) em outros contextos socioculturais. Um entrevistado demonstra isso de forma exemplar, ao defender a ideia de que um trabalho artístico autêntico e original faz aumentar as chances de reconhecimento artístico, o que também para ele representaria um fato motivador: “tentar criar algo único e depois obter reconhecimento por isso pode ser uma motivação, suponho que sim” (Entrevista Glasgow I).

Uma terceira razão para produzir arte no/para o espaço público, muito citada nas entrevistas, é a melhoria das condições materiais dos próprios artistas. Isso é explicado porque os contratos para produção de obras artísticas no espaço público muitas vezes representam uma das poucas possibilidades de apoio financeiro para os artistas. Mesmo que haja um crescimento significativo no número de feiras e leilões de arte, são poucos os artistas que podem obter ganhos em eventos assim; a maioria vive sob condições financeiras precárias (compare SCHRÖER, 2006). Essa carência financeira já era na República de Weimar uma razão para a existência de programas estatais de apoio à produção de obras artísticas (PLAGEMANN, 1989, p. 12). Assim, já em 1928, o governo da Prússia estabeleceu normas para a produção artística em prédios e espaços públicos, precursoras das normativas atuais, que deveriam funcionar como um programa de apoio público aos artistas (PLAGEMANN, 1989, p. 12), como um atenuante de suas dificuldades financeiras (MIELSCH, 1989, p. 34). Mesmo hoje, para os artistas contemporâneos, é difícil pensar em renunciar à possibilidade de obter contratos públicos para a produção de obras artísticas.

### 3.2 *Intenções*

Em relação às intenções dos artistas quando produzem arte para o espaço público, as respostas guardam semelhanças com suas motivações. É verdade que nossos entrevistados desejam que a relevância de sua produção seja reconhecida, mas suas intenções concretas em geral não são

claramente articuladas/definidas no início do processo criativo; ao invés disso, o que aparece em geral nos protocolos é o argumento de que suas intenções só se tornarão mais claras no decurso do processo de criação das obras. Assim, um artista explica que uma vez a obra concretizada, seria fácil dizer que desde o início tinha intenções concretas em relação àquela obra específica; mas, na verdade, ele não sabia exatamente o que gostaria de alcançar no início do processo: “Eu me proponho a investigar algo em que estou interessado. Quando a obra está pronta é relativamente fácil resgatar o caminho trilhado no processo criativo, mas eu teria muita dificuldade para conseguir explicar isso no início do processo” (Entrevista Glasgow II).

Isso com certeza não quer dizer que os artistas entrevistados não trabalham com intenções concretas em seu processo de produção artística, ao contrário: com frequência, desde a contratação dos projetos, os artistas partem da formulação de objetivos precisos. No entanto, as intencionalidades artísticas não são necessariamente detalhadas e fixadas nos planos apresentados. Essas intencionalidades são em geral sintetizadas na ideia, “de ter uma ideia”. Ou seja, não é necessário desde o início do processo fixar o modo como essa ideia será desenvolvida, em qual direção o processo artístico seguirá seu rumo. Às vezes, um ponto de partida para o desenvolvimento do trabalho parece bastar aos artistas: “Nós temos um ponto de partida e uma ideia para desenvolver, mas não temos nenhuma ideia de como será desenvolvido o processo de criação” (Entrevista Glasgow II).

Finalmente, o mesmo entrevistado observa que responder sobre as intenções artísticas não é algo fácil – e talvez também algo não tão relevante – porque estas intenções afinal de contas têm pouca influência no modo como o público irá perceber e se apropriar das obras de arte no espaço público. Como artista pode-se em princípio intencionar o que quer que seja, mas o valor de uma obra de arte está finalmente no olhar do público, assim é o público quem irá determinar em última instância o significado de um objeto artístico: “você pode ter a intenção que quiser, mas será o público quem vai decidir no final que papel aquele objeto terá” (Entrevista Glasgow II).

Nesse contexto, o “público” é entendido pelos artistas não numa perspectiva de homogeneidade, mas como algo fragmentado e plural. Por

isso, é impossível não só prever como o público julgará e se apropriará dos objetos artísticos, como também falar do público como se este representasse uma unidade, ou expressasse uma mesma opinião, quando, na verdade, o público tem gostos e opiniões muito diferentes em relação às obras de arte: “Você nunca vai saber exatamente o que as pessoas pensam. As pessoas pensam toda a sorte de coisas!” (Entrevista Edinburgh I).

### 3.3 *Frustrações*

As frustrações vividas pelos artistas entrevistados também estão relacionadas aos problemas de sua própria produção/experiência artística. Entre elas, as restrições impostas nos contratos e licitações. Frequentemente, os artistas não têm sequer a possibilidade de influir sobre os conteúdos e as normativas dos contratos, e, conseqüentemente, não podem influenciar também na moldura institucional que norteará a produção de seus trabalhos. Assim, os contratos restringem sobremaneira as perspectivas de criação artística: “O que com frequência acontece com a produção de arte para o espaço público é que você tem que lidar com o fato consumado (...) ao passo que talvez fosse mais interessante que os artistas pudessem participar em um estágio inicial de elaboração dos contratos” (Entrevista Glasgow III).

Outra razão para frustrações são as condições materiais disponibilizadas para realização dos projetos. Elas são frequentemente tão ruins, que impedem uma elaboração mais apurada das obras de arte, no processo de criação artística (por exemplo, um detalhamento maior da temática trabalhada no projeto). Desse modo, um engajamento mais sério fica inviabilizado, o que seria certamente necessário para a satisfação dos artistas com a maneira de conduzir seus processos de criação: “Eu acho que com frequência os orçamentos destinados à realização de obras de arte no espaço público não se adequam à realidade dos artistas” (Entrevista Glasgow III).

Além disso, o reconhecimento restrito de obras de arte produzidas para o espaço público é também motivo para frustrações. Em comparação com obras expostas em museus e galerias de arte, a arte pública é considerada como algo “menor”, já que funcionaria, sob esse ponto de vista, com

funções menos “nobres”, de produzir consensos e garantir o cumprimento das normativas contidas nos contratos e licitações públicos. Vista assim, a produção dessas obras não estaria norteadas por valores como liberdade e autonomia, características dos processos de criação artística, valores conquistados na modernidade, “e que caracterizam a arte como forma de expressão de indivíduos livres” (WARNKE, 1989, p. 223). A consequência imediata no mundo das artes seria a baixa reputação que gozam essas obras. Essa situação não é, no entanto, vivenciada como um grande problema pelos artistas entrevistados no âmbito desta pesquisa. Um dos artistas diz que é possível conviver com o desprezo dos colegas que expõem suas obras em museus e galerias de arte: “Sim, o problema de aceitação da arte pública existe, mas eu posso conviver com isso” (Entrevista Glasgow II).

#### **4. Sobre a relação entre arte e políticas de desenvolvimento urbano**

Como vimos, as entrevistas demonstram que as perspectivas dos artistas, que produzem obras para o espaço público, estão predominantemente relacionadas com as especificidades e os problemas do próprio trabalho. Isso não significa, no entanto, que os artistas que se engajam na produção de arte para o espaço público adotam necessariamente uma postura escapista e alienada do mundo a sua volta. Pelo contrário, as entrevistas mostraram também que os artistas se vêem como membros ativos da sociedade e que, de modo consciente e intencional, procuram extrapolar os limites dos espaços fechados de exposição, como museus e galerias; e, com isso, esperam dar mais relevância pública a seus trabalhos artísticos. Nesse contexto, os entrevistados procuram enfatizar a diferença entre a arte “rígida e verdadeira” dos museus e galerias e a arte engajada e comunicativa dos espaços públicos<sup>8</sup>. Assim, uma entrevistada diz que não deseja restringir seu trabalho ao espaço das galerias, que para ela apresenta fronteiras estreitas de comunicação com o público que deseja alcançar: “Artistas que expõem seus trabalhos exclusivamente em galerias têm, em minha opinião, uma comunicação limitada com o público” (Entrevista Edinburgh II).

Outros artistas esperam, através da participação nestes dois mundos, construir pontes entre a formação e o desenvolvimento de uma identidade artística – relacionados às galerias – e a comunicação e o posicionamento sobre/frente a temas sociais relevantes – relacionados ao espaço público: “Se me restringisse ao mundo das galerias, eu penso que perderia muito em termos de estímulos e contatos. É uma questão de explorar ao máximo as possibilidades, a um só tempo, experimentais e seguras das galerias e buscar sempre retornar ao espaço público” (Entrevista Glasgow III).

Os entrevistados valorizam, portanto, para além de questões de cunho mais especificamente artístico, a comunicação com o público. Ao mesmo tempo, buscam diferenciar suas posturas e ações das expectativas colocadas sobre a produção artística por parte das políticas municipais e dos estudos urbanos, como já dito na introdução deste artigo: Sob essas perspectivas, objetivas e racionais, a arte no espaço público deve funcionar como uma “âncora” produtora de identidade local, elevando a qualidade de vida de seus habitantes e impulsionando a atividade econômica dos lugares. Desse modo, também no Plano Diretor de Glasgow, a produção artística no espaço público é encarada como positiva para o desenvolvimento da cidade, contribuindo para fortalecer a formação e a compreensão artística de seus habitantes, bem como a identidade local.

A arte pública está inextricavelmente ligada à herança arquitetônica de Glasgow e a sua rica tradição no tocante às fachadas esculturais, às vitrais em mosaicos coloridos, e às esculturas ao ar livre, nos parques e praças. A arte pública, integrada ao design de prédios e espaços públicos, pode contribuir para aumentar o sentido de lugar, a imaginação e o interesse da população. No domínio público, a arte pode exprimir o orgulho cívico e a confiança nos campos social, cultural e econômico (GLASGOW CITY PLAN, 2003, s/p).

As perspectivas dos artistas entrevistados frente a essas expectativas colocadas sobre sua produção é menos idealista. De um lado, eles não parecem convencidos de que a arte no espaço público possa funcionar como estratégia de desenvolvimento urbano. Em sua opinião, o sentido da arte não está na concretização de objetivos estratégicos previamente definidos, mas na realização, na concretização de uma ideia, de um conceito. Isso é mostrado no exemplo daquele artista que só consegue identificar suas intenções após a conclusão da obra. Por outro lado, para os artistas, não

parece tão importante elaborar um plano prévio de concepção ou tentar prever como o público receberá suas obras. Para eles, é a publicização dos trabalhos que ao final decidirá se as obras produzirão ou não identidade, se essas obras vão ou não sensibilizar a população, se o público vai ou não se apropriar de modo criativo dessa produção artística. Isso indica também que a instrumentalização social e política das obras de arte no espaço público tem ainda um longo caminho a percorrer, ao contrário do que é postulado em muitos planos urbanos.

Além disso, muitos dos artistas engajados na produção artística para o espaço público partem do princípio de que a sociedade não é de modo algum homogênea, mas sim bastante fragmentada, o que impede que as expectativas políticas de desenvolvimento urbano possam ser contempladas através da arte. Se tomarmos como verdadeiras as afirmações do cientista cultural Stephan Schmidt-Wulffen, então quando se fala de arte no espaço público, na verdade está se falando também de “centenas de comunidades estilísticas, cujos princípios norteadores nada têm em comum” (SCHMIDT-WULFFEN, 2004, p. 432). De acordo com isso, a produção artística para o espaço público acaba por alcançar partes específicas de um público diversificado e não uma população (de um bairro, de uma cidade, de uma região) idealizada como homogênea (ibidem). Isso também ficou claro nas entrevistas realizadas no âmbito desta pesquisa. Se os entrevistados acham que “as pessoas pensam em toda a sorte de coisas”, quando confrontadas com obras artísticas – ou também quando *não* confrontadas, então é evidente a impossibilidade de que essas obras sejam lidas e apropriadas de uma maneira única por todos os observadores, de um modo que possa reforçar uma “identidade local” também idealizada. Pelo contrário, esses artistas buscam produzir suas obras de modo que elas não sejam facilmente lidas ou apropriadas, mas lidas e apropriadas de modo diverso e plural: “Se examinado de perto, meu trabalho, pelo menos assim eu espero, revela mais camadas, mais ambiguidades, mais dúvidas” (Entrevista Glasgow III).

## 5. Conclusão

Com a globalização, agravou-se a crise estrutural pública na Europa. Para melhorar a competitividade urbana, o objetivo maior da política local parece consistir no incremento da qualidade de vida urbana, através, por exemplo, de grandes acontecimentos culturais, da realização de eventos e festivais, mas também através da presença de obras artísticas no espaço público. Essas últimas devem aumentar a qualidade de vida dos habitantes e incrementar a prosperidade econômica das cidades. Pelo menos, isso é defendido nos discursos político e acadêmico, que tendem a tratar arte e cultura de um modo objetivo e racional. Questiona-se aqui, se essa racionalidade objetiva e instrumental seria a mais adequada para a análise da produção artística nesse contexto. Com esse pano de fundo, buscou-se neste artigo lançar alguma luz sobre a compreensão dos artistas a respeito de sua produção para o espaço público urbano, contrapondo as perspectivas estratégicas, objetivas e “racionais” do planejamento urbano e as intenções, motivações e frustrações dos artistas engajados nessa produção.

Ficou evidente, ao longo desta pesquisa, que as expectativas dos artistas e dos formuladores de políticas de desenvolvimento urbano não são necessariamente convergentes. Com suas obras, os artistas não pensam de modo objetivo e estratégico em melhorar o “bem-estar” da sociedade urbana, eles se orientam principalmente por princípios de cunho artístico, imanentes ao campo específico das artes. Por outro lado, não se confirma, através de nossa pesquisa, entre aqueles que produzem arte para o espaço público, o estereótipo do artista distanciado da realidade, com uma personalidade artística escapista, “perdido” em seu próprio mundo. No entanto, os artistas entrevistados não compreendem seu trabalho como um “trabalho social” engajado, que pode elevar a criatividade potencial do “público”, ou como uma estratégia de marketing urbano. Ao invés disso, entendem os efeitos de sua produção de modo muito mais complexo e diferenciado. Diferentemente dos formuladores de políticas de desenvolvimento urbano, esses artistas não concebem um público homogêneo, uma esfera pública indiferenciada, mas sim um público socialmente fragmentado, o que contextualiza também de modo diferenciado as formas de recepção/

apropriação das obras de arte nos espaços públicos urbanos (compare aqui HAACKE, 2004).

Portanto, as práticas e inspirações artísticas não parecem se coadunar com a racionalidade calculada do planejamento e com as estratégias de desenvolvimento urbano. Porém, essa discrepância parece não ter nenhuma consequência imediata: A arte no espaço público goza na atualidade de alto prestígio, e a busca por distinção de cidades e empresas faz com que os investimentos públicos e privados na produção de obras de arte para o espaço público tendam a crescer, não a diminuir. E tanto os artistas como os investidores não parecem preocupados com a incomensurabilidade das perspectivas abertas com esse tipo de produção. Do ponto de vista dos artistas isso parece se dever ao fato de que as expectativas políticas colocadas sobre sua produção são tão amplas que seria impossível objetivá-las ou quantificá-las. Pode ser inclusive que a maioria deles esteja consciente de que os formuladores de políticas urbanas vêem a produção artística para o espaço público como um meio de desenvolvimento econômico e social, mas, ao mesmo tempo, isso não parece importar muito, contanto que tais expectativas deixem também espaço suficiente para seu desenvolvimento artístico.

Isso significa, por outro lado, que uma cidade não pode esperar que obras de arte no espaço público desempenhem os papéis específicos pensados para elas. De fato, não se pode “medir” ou “calcular” o sucesso dessa produção artística, já que, no campo econômico, todo estudo necessariamente se norteia por uma grande diversidade de variáveis e tem que lidar com determinados tipos de causalidade difíceis de controlar (BENKERT, 1989). Ainda mais difícil parece ser o desejo de determinar objetivamente os efeitos da produção artística nos espaços públicos urbanos. Como, afinal, julgar se um projeto artístico de fato produziu mais qualidade de vida, mais criatividade e identidade locais?

Mas, talvez não devamos procurar respostas para o potencial de tal produção no campo da racionalidade política, econômica e social. Se as obras de arte no espaço público rompem com esse modo específico de avaliação, colocando em xeque as intencionalidades do planejamento urbano e a existência de uma sociedade e de um público homogêneos, então o “verdadeiro” potencial deste tipo de produção artística não está

no terreno da “identidade”, mas no terreno da diferença, onde se deve buscar de modo consciente toda a variedade implícita nos processos de apropriação e interpretação destas obras nos espaços públicos urbanos.

## Notas

<sup>1</sup> Esse artigo resulta de duas palestras proferidas no verão de 2005 (Seminário AK Futuro das Cidades) e 2006 (Colóquio do Instituto de Geografia da Universidade Erlangen-Nürnberg). Agradeço aos participantes dos debates nas duas ocasiões as contribuições construtivas para a elaboração do texto. Também gostaria de agradecer a Roland Lippuner, Reinhold Weinmann e aos avaliadores do texto originalmente submetido para publicação na revista *Geographische Zeitschrift*, que comentaram de modo crítico e construtivo a versão original do artigo. Esse artigo foi publicado originalmente na revista *Geographische Zeitschrift*, v. 94, ano 2006, n. 2, p. 65-76 (Franz Steiner Verlag, Stuttgart), sob o título: “Kunst im Stadtraum. Zum Verhältnis von künstlerischen Selbstverständnissen und stadtentwicklungspolitischen Erwartungen”. O texto foi traduzido para o português do original em alemão por Angelo Serpa, especialmente para sua publicação na revista *GeoTextos*.

<sup>2</sup> O avanço da economia sobre a cultura não é com certeza algo novo. O mercado das obras de arte comprova que arte e economia sempre estiveram, de algum modo, relacionadas.

<sup>3</sup> É evidente que não existe uma única forma de definir arte ou uma única forma de entendê-la no contexto político e do planejamento urbano. Desse modo, a próxima seção deste artigo demonstra claramente a diversidade de posições no tocante à produção artística no espaço público. Também as políticas de desenvolvimento urbano são norteadas atualmente por uma grande variedade de perspectivas (sobre a diversidade de atores e de interesses relacionados ao desenvolvimento urbano compare WIEGANDT, 2001; sobre a transformação de uma concepção de planejamento norteadas por princípios instrumentais e baseada na aplicação estrita de recursos públicos para uma concepção processual de planejamento baseada na cooperação entre os diferentes atores, ver SELLE, 2000).

<sup>4</sup> As duas metrópoles escocesas são consideradas “cidades culturais” por diferentes razões. Enquanto Edinburgo, por suas atrações turísticas e culturais, é considerada o centro cultural tradicional da Escócia, a antiga cidade industrial de Glasgow só recentemente vem experimentando um “renascimento cultural”, apresentando-se como uma nova centralidade de cultura e de serviços: esse processo atingiu seu ápice nos anos de 1990 e 1999, quando Glasgow foi escolhida, respectivamente, “cidade cultural europeia” e “cidade britânica da arquitetura e do design”.

<sup>5</sup> A escultura “Hammering Man”, de Jonathan Borofsky é um exemplo conhecido de obra de arte “multilocal”. A obra está presente, entre outras, nas cidades de Frankfurt am Main, Seattle e Basel.

<sup>6</sup> Os trabalhos artísticos considerados na pesquisa de campo abrangeram desde a distribuição de um jornal de arte gratuito até a produção de uma escultura de prestígio no âmbito de um projeto de desenvolvimento urbano.

<sup>7</sup> A opção pelo anonimato dos entrevistados se deve aos objetivos da pesquisa realizada, que não pretendeu analisar as histórias pessoais nem o perfil dos artistas. Mesmo assim, para garantir transparência na análise pretendida, as entrevistas foram numeradas com algarismos romanos, indicando-se o local onde foram realizadas.

<sup>8</sup> A diferença entre a “rigidez” dos museus e galerias em contraponto aos espaços públicos abertos e “comunicativos” se traduz com frequência em uma espécie de categorização espacial. Ela aparece como uma fronteira entre os museus e galerias de arte, os “verdadeiros” espaços para a produção artística, e os espaços públicos urbanos. Tanto o “espaço público” como a “galeria” ou o “museu” são nesse contexto figuras de linguagem ou metáforas e não devem ser entendidos como espaços com limites geográficos rigidamente definidos (compare: LOSSAU, 2005a).

## Referências

- BABIAS, M.; KÖNNEKE, A. (orgs.) **Die Kunst des Öffentlichen**. Amsterdam, Dresden, 1998.
- BENKERT, W. Zur Umwegrentabilität von Subventionen für den Kulturbereich - Kritik ökonomischer Rechtfertigungen der öffentlichen Kulturfinanzierung. In: BEHR, V.; GNAD, F.; KUNZMANN, K. R. (orgs.) **Kultur, Wirtschaft, Stadtentwicklung**. Dortmunder Beiträge zur Raumplanung 51. Dortmund, 1989. p. 29-37.
- BISMARCK, B. von. Beruf Künstler/in. In: ZINGGL, W. (org.). **Spielregeln der Kunst**. Dresden, 2001. p. 56-63.
- BOURDIEU, P. **Die feinen Unterschiede**. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main, 1987.
- BRODIL, L. Der Stand der Dinge. Kunst am Bau in Bund und Ländern. In: WAILAND, M.; WEH, V. H. (orgs.) **Zur Sache. Kunst am Bau**. Ein Handbuch. Wien, 1998. p. 204-219.
- EVANS, G. Measure for Measure: Evaluating the Evidence of Culture's Contribution to Regeneration. **Urban Studies**, v. 42, n. 5/6, p. 959-983, 2005.
- FLICK, U. **Qualitative Forschung**. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften. Reinbek bei Hamburg, 1995.
- GLASGOW CITY PLAN <http://www.glasgow.gov.uk/en/Business/City+Plan/Part+1+-+Development+Strategy/Environment/Urban+Design/Enhancing+the+City+image/>. 2003. Acesso em Outubro de 2006.
- GRASSKAMP, W. Kunst in der Stadt – Eine italienisch-deutsche Kunst-Geschichte. In: MATZNER, F. (org.) **Public Art. Kunst im öffentlichen Raum**. Ein Handbuch. Ostfildern-Ruit, 2004. p. 340-357.
- HAACKE, H. OffenSichtlich. In: MATZNER, F. (org.). **Public Art. Kunst im öffentlichen Raum**. Ein Handbuch. Ostfildern-Ruit, 2004. p. 222-229.
- HALL, T.; ROBERTSON, I. Public art and urban regeneration: advocacy, claims and critical debates. **Landscape Research**, v. 26, n. 1, p. 5-26, 2001.
- HÄÜBERMANN, H.; SIEBEL, W. **Neue Urbanität**. Frankfurt a. Main, 1987.
- HARVEY, D. Down Towns. **Marxism Today**, v. 33, n. 1, p. 21, 1989a.
- HARVEY, D. **The urban experience**. Baltimore, 1989b.
- HASSE, J. Die Stadt ins rechte Licht setzen. Stadtiluminationen – ein ästhetisches Dispositiv? **Berichte zur deutschen Landeskunde**, n. 78, p. 413-439, 2004.

HAUBEN, T.; VERMEULEN, M.; PATTEEUW, V. (orgs.) **City Branding: Image Building and Building Images**. Rotterdam, 2002.

HELBRECHT, I. Postmetropolis: Die Stadt als Sphinx. *Geographica Helvetica*, n. 56, p. 214-222, 2001.

KAERNBACH, A. **Kunst am Bau – Geschichte und Zielsetzung**. <http://www.bundestag.de>. 2005. Acesso em 15.10.2005.

KARAVATZIS, M. From city marketing to city branding: towards a theoretical framework for developing city brands. **Journal of Place Branding**, v. 1, n. 1, p. 58-73, 2004.

KLAUS, P. **Stadt, Kultur, Innovation. Kulturwirtschaft und kreative innovative Kleinunternehmen in Zürich**. Zürich, 2006.

KLEIN, G. Die Stadt als Szene. Zur Einführung. In: KLEIN, G. (org.) **Stadt.Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen**. Wien, 2005. p. 11-34

KIRCHBERG, V. Kultur als Standortfaktor – Theorie, Empirie und Kritik. In: SALZWEDEL, H.; SIGGELKOW, I. (orgs.) **Kultur und Sozialstruktur**. Frankfurt a. Main, 1999. p. 9-32.

KÖNNEKE, A. Wege aus der Erstarrung. Entwicklung und Perspektiven der Kunst im öffentlichen Bau als Programm. In: KRIEGSMANN, A.-K.; ANTON, D. (orgs.) **Kunst – Raum – Perspektiven**. Ansichten zur Kunst in öffentlichen Räumen. Jena, 1997.

KÖNNEKE, A. AUSSENDIENST. In: KÖNNEKE, A.; SCHMIDT-WULFFEN, S. (orgs.) **AUSSENDIENST**. Kunstprojekte in öffentlichen Räumen Hamburgs. Freiburg i. Breisgau, 2002. p. 85-90.

KÖNNEKE, A.; SCHMIDT-WULFFEN, S. (orgs.) **AUSSENDIENST**. Kunstprojekte in öffentlichen Räumen Hamburgs. Freiburg i. Breisgau, 2002.

KRIEGSMANN, A.-K.; ANTON, D. (orgs.) **Kunst – Raum – Perspektiven**. Ansichten zur Kunst in öffentlichen Räumen. Jena, 1997.

KULTURENTWICKLUNGSPLAN SAARBRÜCKEN. <http://www.saarbruecken.de> 2006. Acesso em Oktober 2006.

KWON, M. **One place after another**. Site-specific art and locational identity. Cambridge (Mass.), London (UK), 2004.

LACY, S. (org.) **Mapping the terrain**. New genre public art. Seattle, 1996.

LEWITZKY, U. **Kunst für alle?** Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität. Bielefeld, 2005.

- LOSSAU, J. **Paradoxien „unräumlicher“ Verräumlichung:** Das Beispiel Kunst im öffentlichen Raum. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, Vortrag gehalten beim Deutschen Geographentag 2005 in Trier, 2005a.
- LOSSAU, J. Remaking the Gorbals: Stadterneuerung und Kunst im öffentlichen Raum. In: FLITNER, M.; LOSSAU, J. (orgs.) **Themenorte**. Münster, 2005b. p. 163-181.
- LOSSAU, J. Kunst im Haus, Kunst am Bau, Kunst im öffentlichen Raum. In: FORSTER, E. (org.) **Architektur: Kunst: Bildung. „Kunst am Bau“ in Transformation**. Ein „Kunst im Haus“-Projekt im Kindergarten Alterbach, Salzburg, auf Initiative von Architekten Mayer + Seidl. Wien, 2006. p. 243-258.
- MATZNER, F. (org.) **Public Art. Kunst im öffentlichen Raum**. Ein Handbuch. Ostfildern-Ruit, 2004.
- MCCARTHY, J. Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity? **Journal of Urban Design**, v. 11, n. 2, p. 243-262, 2006.
- MIELSCH, B. Die historischen Hintergründe der "Kunst-am-Bau"-Regelung. In: PLAGEMANN, V. (org.) **Kunst im öffentlichen Raum**. Anstöße der 80er Jahre. Köln, 1989. p. 21-44.
- MOULAERT, F.; RODRIGUEZ, A.; SWYNGEDOUW, E. (orgs.) **The globalized city. Economic restructuring and social polarization in European Cities**. Oxford, 2003.
- PLAGEMANN, V. Kunst außerhalb der Museen. In: PLAGEMANN, V. (org.) **Kunst im öffentlichen Raum**. Anstöße der 80er Jahre. Köln, 1989. p. 10-19.
- QUINN, B. Arts festivals and the city. **Urban Studies**, v. 42, n. 5/6, p. 927-943, 2005.
- ROLLIG, S. Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren. In: BABIAS, M.; KÖNNEKE, A. (orgs.) **Die Kunst des Öffentlichen**. Amsterdam, Dresden, 1998. p. 12-27.
- RONNEBERGER, K.; LANZ, S.; JAHN, W. **Die Stadt als Beute**. Bonn, 1999.
- RUDZICKA, P. Mozart und Moderne – Umwegrentabilität am Beispiel der Salzburger Festspiele. In: FREY, H.-J.; STENZEL, S. (orgs.) **Gemeinsam sind wir besser**. Dresdner Dialog. Leipzig, 2005.
- SCHMIDT-WULFFEN, S. Kunst ohne Publikum. In: KEMP, W. (org.) **Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter**. Köln, 1996. p. 185-194.
- SCHMIDT-WULFFEN, S. Über die Öffentlichkeiten öffentlicher Kunst und die Grenzen des Machbaren. In: MATZNER, F. (org.) **Public Art**. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch. Ostfildern-Ruit, 2004. p. 430-437.

SCHRÖER, C. F. Der Kunstmarkt boomt, die Künstler darben. **Kunstzeitung**, n. 121, p. 36, setembro de 2006.

SCHÜTZ, A. **Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt**. Eine Einführung in die verstehende Soziologie. Frankfurt a. Main, 1974.

SCOTT, A. J. The cultural economy of cities. **International Journal for Urban and Regional Research**, n. 21, p. 321-339, 1997.

SELLE, K. Neue Perspektiven? Theorie und Praxis verändern ihr Planungsverständnis. **DISP**, n. 141, p. 44-54, 2000.

SIEVERTS, T. Kunst und Architektur: schöne Zutat, Gesamtkunstwerk oder etwas Drittes? In: KREIBICH, R. et al. (org.) **Bauplatz Zukunft**. Dispute über die Entwicklung von Industrieregionen. Essen, 1994. p. 232-242.

TAUBMANN, W.; BEHRENS, F. **Wirtschaftliche Auswirkungen von Kulturangeboten in Bremen**. Materialien und Manuskripte 10. Universität Bremen, Studiengang Geographie. Bremen, 1986.

WAIBEL, P. Kunst als offenes Handlungsfeld. In: WAIBEL, P. (org.) **Offene Handlungsfelder**. Köln, 1999. p. 9-21.

WARNKE, M. Kunst unter Verweigerungspflicht. In: Plagemann, V. (org.) **Kunst im öffentlichen Raum**. Anstöße der 80er Jahre. Köln, 1989. p. 223-226.

WERLEN, B. **Gesellschaft, Handlung und Raum**. Stuttgart, 1997.

WIEGANDT, C.-C. Macht – Stadt (statt) – Planung. **Berichte zur deutschen Landeskunde**, v. 75, n. 2/3, p. 320-332, 2001.

WOOD, G. Die postmoderne Stadt: Neue Formen der Urbanität im Übergang vom zweiten ins dritte Jahrtausend. In: GEBHARDT, H.; REUBER, P.; WOLKERSDORFER, G. (orgs.) **Kulturgeographie**. Aktuelle Ansätze und Entwicklungen. Heidelberg, 2003. p. 131-147.

WUCHERPFENNIG, C. Den städtischen Raum beleben? Kulturtheoretische Konzeptionen als Impulsgeber für eine machtkritische subjektorientierte Stadtforschung. In: HASSE, J. (org.) **Subjektivität in der Stadtforschung**. Natur – Raum – Gesellschaft 3. Frankfurt a. Main, 2002. p. 277-313.

ZUKIN, S. **The cultures of cities**. Cambridge (Mass.), Oxford (UK), 1995.

ZUKIN, S. Städte und die Ökonomie der Symbole. In: GÖSCHEL, A.; KIRCHBERG, V. (orgs.) **Kultur in der Stadt**. Stadtsoziologische Analysen zur Kultur. Opladen, 1998.

