

Arte Pública: a escultura espontânea como monumento no Espírito Santo

José Cirillo

FAPES/CNPQ

Universidade Federal do Espírito Santo

UFES

Marcela Belo

FAPES/LEENA

Universidade Federal do Espírito Santo

UFES

Introdução

A proposta deste artigo é apresentar dados preliminares de uma investigação que é decorrente de um inventário sobre os monumentos no estado do Espírito Santo, realizado com financiamento do CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e da FAPES (Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo) no período compreendido entre os anos de 2011 a 2014, quando nos guiamos por esta premissa conceitual das obras para espaços públicos no estado. Verificamos naquele momento que muitos objetos que ocupavam esse lugar de monumento apresentavam uma característica comum: não tinham vínculo institucional, eram de origem popular e em todas primava-se por uma estética do kitsch e/ou do grotesco.

A pesquisa em andamento, cujos resultados iniciais pretendemos discutir, trata-se de uma pesquisa exploratória, que envolve levantamento, tanto o levantamento da produção material obras/objetos), bem como um estudo bibliográfico, e entrevistas com artistas e pessoas que tiveram (ou tem) experiências práticas com a produção, crítica ou fomento do problema pesquisado. Segundo Gil (1999), as pesquisas exploratórias, visam proporcionar uma visão geral de um determinado fato, do tipo aproximativo, no caso, a produção de objetos escultóricos de origem popular e em escala monumental que ocupam espaços públicos no Espírito Santo ao longo do trecho capixaba da BR 101, cuja estética parece transitar entre o kitsch e o grotesco.

Envolve ainda o mapeamento visando situar e situar as obras/objetos pertencentes ao escopo da pesquisa. A metodologia empregada tem como meta a coleta e análise de material referente a fontes documentais e materiais da produção estética de origem popular dispostas em espaço público em território espírito-santense. Para a análise das possibilidades de compreensão do espaço urbano e da memória afetiva dos lugares como matéria no processo de criação de um conjunto de objetos a serem identificados, definidos como uma categoria não ortodoxa de monumentos, intervenções urbanas ou arte pública relacionada a uma estética do grotesco (Sodré e Piva, 2002) ou do Kitsch (Moles, 1987; Calinescu, 1987) – conceitos a serem melhor recortados até o final da pesquisa, tendo-se em vista sua ampla discussão no cenário das artes. Para essa identificação e classificação, além do clássico Alois Riegl (1987), também utilizamos para a compreensão contemporânea desses obras autores como Miwon Kwon (2002) e Felix Duque (2001), além da obra *Topofilia*, de Yu-fu Tuan (1980), que nos tem permitido demarcar o território das relações afetivas com o ambiente e possivelmente entender como esse ambiente, ou o que lhe identifica como tal, podem ser temário dessas obras/ objetos estudados.

O trabalho está sendo desenvolvido por professores pesquisadores brasileiros e portugueses, alunos de mestrado, iniciação científica e de graduação. Buscamos lidar com os procedimentos investigativos em duas linhas de ação: a primeira foi marcada pelo estabelecimento e estudo de bibliografia relacionada, a qual permitiu estabelecer relações teóricas do recorte metodológico buscando o aprimoramento conceitual da pesquisada; essa pesquisa de fontes bibliográficas possibilitou mais que uma revisão de literatura, permitiu, principalmente a fundamentação necessária para a compreensão e estudo dos monumentos e dessas obras/objetos estudados que podem se configurar como uma nova categoria em formação nas artes contemporâneas no Espírito Santo; estudo esse que visa perceber e mapear em que medida essas novas obras se distanciam do conceito tradicional de monumento.

A pesquisa documental centra-se no estudo de fontes documentais primárias (documentos do processo de criação dos autores) é fonte que ao mesmo tempo presta informações valorosíssimas, porém deixa lacunas que são específicas de cada caso investigado; neste sentido foi fundamental a utilização de fontes orais, as quais são associadas à pesquisa bibliográfica para gerar as categorias de análise

de cada obra ou conjunto. As possibilidades oferecidas pelas fontes orais, em complementação às fontes bibliográficas e da documentação fotográfica tem permitido o estabelecimento de uma relação de complementaridade entre as fontes de coleta de dados, porém é sabido pelos teóricos dos documentos do processo (Salles, 1998; Cirillo, 2008) que as fontes orais se apresentam contaminadas pela mediação dos produtores, ou no caso coletivo, da cultura da cidade, porém são importantes materiais para o confronto com aquilo que está materializado nas obras ou apontadas na fortuna crítica de cada autor/obra investigados. Nessa pesquisa sobre os monumentos espontâneos, podemos afirmar que a voz da coletividade é importante documento, pois ela que vai legitimar o lugar de memória coletiva atribuída a esses objetos.

Os dados levantados estão sendo organizados para integrarem o sítio eletrônico sobre arte pública capixaba (artepublicacapixaba.com.br), bem como será finalizada sobre a forma de um livro ilustrado que possibilitará a ampla discussão sobre a produção e circulação da arte pública no nosso estado.

Entre o monumento intencional e o não-intencional

Ao depararmos frente às obras que pertencem à memória coletiva no e do espaço público de uma cidade, deve-se considerar o conceito de “monumento” a fim de direcionar as buscas e identificar dentro da cidade o objeto de estudo proposto. Para analisar as obras pertencentes ao projeto “Entre o kitsch e o grotesco: a escultura espontânea no Espírito Santo ao longo da rodovia BR 101” é necessário, inicialmente, refletir sobre o conceito histórico de monumento, fazendo, primeiramente, uma abordagem sobre o uso geral da palavra e seu significado, buscando estabelecer os princípios que permitem entender essas obras como monumentos não-intencionais. Popularmente, a palavra monumento pode remeter a várias interpretações afetivas que vão desde a noção de uma obra arquitetônica, até mesmo a uma escultura fixada em local de acesso público, ou ainda mais recentemente, algumas intervenções na forma de grafites. No entanto, essa compreensão afetiva evolui teoricamente quando se reflete sobre sua origem e especificidade e nos aproximamos do conceito epistemológico de monumento, e, para tal buscamos definições de Riegl. Do latim, *monumentum*, deriva do verbo *monere* ou *monio*, o qual possui uma conotação mística que significa revelar,

predizer, sinalizar ou advertir; *monio* indicava a existência de um perigo, um mal, e *monere* era o mal propriamente dito. A forma física, ou visível desse mal traduz-se em *monstrum*. Daí o surgimento do termo *Monumentum* que originalmente seria um sinal, um *monstrum* em seu sentido visível, concreto (já não necessariamente ligado ao mal) e que foi visualmente eternizado, cuja contemplação evoca, revela, sinaliza, adverte (*monere*) que existiu ou aconteceu algo ou alguém. O costume de se erigir memoriais dessa natureza está presente em várias culturas e não é possível precisar um marco inicial de tal prática: construções megalíticas na ilha de Malta; em Carnac na França; em Stonehenge; etc.

Para Françoise Choay, em *A Alegoria do Patrimônio* (2001), o termo monumento pode ser assim conceituado: “[...] tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” (Choay, 2001: 18). Atualmente, são classificados como monumentos obras construídas com finalidade memorial desde seu projeto de concepção, às quais Choay denomina “monumento original”, e também obras concebidas para outros propósitos, porém que possuem em sua natureza, potencialidade evocativa de um tempo ou de um fato que foi capaz de inspirar relevância em cada geração. Assim, pode-se dizer que um monumento se constitui de características próprias que o difere das demais construções por seu projeto poético que tem tendência de rememoração e, como observa Choay, também por sua capacidade de apelo à afetividade, além de simplesmente transmitir uma informação.

“A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar” (*Ibidem*).

Estas possíveis condições podem conduzir à reflexão sobre a comum divisão do termo em duas vertentes: monumentos históricos e artísticos. Riegl (apud Cunha, 2006), considera verdadeiramente

monumento, as obras que possuem desde sua concepção uma função memorizadora, no sentido de eternizar uma certa memória coletiva, certos atos ou acontecimentos, os quais chama de monumentos intencionais, por seu valor de rememoração intencional – por si só esse tipo garante o pertencimento da obra ao espaço urbano em que se coloca, por se tratar diretamente da memória e a identidade da cidade. Riegl parece distinguir também as obras concebidas originalmente sem esse propósito, mas que a sociedade atribui valores supostamente dignos de preservação, os quais denomina de monumentos não intencionais. Essas obras, Riegl não as enquadra em seu conceito de monumento, mas considera sua elevação a tal denominação. “[...] o caráter e o significado de monumento não correspondem a essas obras em virtude do seu destino de origem, mas somos nós, sujeitos modernos, quem os atribuímos” (Riegl, apud Cunha, 2006: 32). Ainda seguindo o raciocínio de Riegl, ambas categorias (intencionais ou não intencionais) podem se apresentar como monumentos históricos ou artísticos, reconhecidos, posteriormente, pela arte ou pela história, sendo esse reconhecimento, dependente de seu grau de significância para a sociedade, ou órgãos institucionalizadores. Entende que os valores de um monumento são valores reclamados pela história da arte e não da arte propriamente dita. Assim, os monumentos tendem a ser históricos e relativamente artísticos; o que difere essas categorias, são certos valores que podem remeter a rememoração ou a contemporaneidade. O primeiro sentido trabalha na compreensão dos monumentos históricos e o segundo, na compreensão dos monumentos artísticos.

Em pesquisa anterior, buscamos identificar os diferentes tipos e categorias de monumentos em solo capixaba, demarcados pela intencionalidade de serem memoriais. Nasceram monumentos, ou seja, com a intencionalidade de fazer rememorar uma personalidade ou fato histórico ou político que marca a cultura capixaba. Entretanto, nesta pesquisa em andamento, da qual deriva este artigo, retomamos este levantamento não em busca de obras que nasceram para ser monumentos, buscamos perceber como determinados objetos espontâneos, produzidos por anônimos, ou por ele tomados como indiciais de um determinado valor pessoal capaz de gerar uma imagem mental forte e legitimar esses objetos como memoriais, como uma espécie de monumentos. Esses objetos não monumentos, tornaram-se, ou estão se tornando monumentos.

Assim, verificamos que algumas localidades apresentam particula-

ridades nesse tipo de objeto. Este é o caso, por exemplo, da árvore de pau Brasil em Guaçuí que, nascida com a finalidade de preservação da espécie, tornou-se um monumento dos Descobrimentos Portugueses em terras brasileiras e está sendo cultivado como um monumento ao descobrimento.



Pau-Brasil.

Fonte: Banco de Dado do LEENA-UFES (2015).

Dos dados iniciais em busca de análises

Destacamos que dedicamos os primeiros meses da pesquisa ao treinamento da equipe e demarcação teórica e conceitual do trabalho a ser desenvolvido em campo. Iniciamos os primeiros trabalhos de campo na Região Metropolitana da Grande Vitória, o que permitia um trabalho mais rápido e menos exaustivo, com pouco deslocamento com a equipe. Destacamos que este procedimento foi necessário para que os alunos e mestrandos envolvidos pudessem compreender em loco o que estava definido em termos teóricos sobre o conceito de escultura espontânea, bem como para a identificação destas peças nas cidades. Assim, circunscrever inicialmente a Região Metropolitana facilitava o deslocamento de toda a equipe em um processo técnico-educativo que objetivava também a continuidade formativa do grupo. As obras, embora não falem aparentemente de algo ou alguém heroica-

mente instituído, estão agregando a si aquilo que Lynch (2006) define como imaginabilidade, ou seja, estão sendo demarcadas pelos transeuntes dessas cidades e localidades como possuidores de uma capacidade de impregnar nos moradores uma forte imagem mental capaz de promover sua identificação como algo a ser memorizado e identificado como parte do ambiente que habitam, ou seja, estão conseguindo uma legitimidade como obra que pertence àquela comunidade ou àquele território.

Neste sentido, esses objetos tridimensionais que constituem esta etapa da pesquisa, alguns em fibra de vidro e outros em concreto armado, estão situadas ao longo da rodovia BR 101 que cruza o Espírito Santo longitudinalmente, desde o Rio de Janeiro até a divisa com a Bahia. Essa produção autônoma independente do sistema das artes capixaba tem se tornado expressivo e cada vez mais se aproxima daquilo que podemos definir como monumentos, pelo menos num sentido não intencionado. O caso mais expressivo é o tigre da Cia de Petróleo Esso, instalado em escala monumental em um posto de gasolina chamado de Dino, no município de Guarapari. Esse tigre, originalmente associado à companhia petrolífera na Noruega, ganhou notoriedade publicitária no final de 1959, chegando a Guarapari no início dos anos de 1970.

A história desta obra começou em 1972. Na ocasião, a Esso estava abrindo mais um posto em Vitória, ES, e trouxe um destes tigres para a festa de inauguração. O Sr. Dino, fundador do Posto Dino, numa visita a este posto em Vitória, solicitou junto à Esso que o próximo ponto de parada do Tigre fosse o Posto Dino. Prontamente atendido, o Posto Dino foi premiado com a presença do Tigre. Durante a sua permanência foi observado que a população local e principalmente os turistas vindos de todo o Brasil e até do exterior, fizeram dele um ponto turístico obrigatório para fotos e referência em Guarapari. “Foi amor a primeira vista”. Tamanho foi seu sucesso que o Sr. Dino reivindicou junto a Esso a permanência definitiva do Tigre em Guarapari. Mais uma vez atendido e o Tigre ficou definitivamente em nossa cidade passando a ser patrimônio de Guarapari.



Tigrão de Guarapari (1972), fibra de vidro policromada.
Busca aleatória no site Google com o tag “tigrão de guarapari”.
Fonte: Banco de Dado do LEENA-UFES
e siteguaraparivirtual.com.br/tigrao.asp

O objeto se consolidou como obra e como marca identitária da cidade, uma evidência disso é sua apropriação como “mascote” em períodos de Copa do Mundo ou Olimpíadas. Além disso, é utilizado também como veículo de propaganda de empresas locais, como podemos visualizar na imagem 2. Assim como o “Dino”, nome dado pela comunidade à peça de fibra de vidro, parece-nos que produzir objetos neste material ou em outros similares e com imagens de forte apelo popular se espalhou pelo estado de forma paralela aos debates sobre arte e sua produção cultural no estado.

No roteiro das viagens da pesquisa nos deparamos com diversas dessas esculturas em fibra ou concreto na forma de cavalos, animais marinhos, caricaturas humanas e animais domésticos ou ainda como seres imaginários que nos levou a pensar sobre como esses objetos se configuravam como possíveis obras de arte pública, de apelo e construção popular e leiga (no sentido de não estarem vinculadas à nenhuma aproximação com a escola de artes) no estado.



Imagens do projeto. Seres ficcionais ou midiáticos tomados de maneira grotesca em sua representação ou ainda sedimentada em uma estética kitsch.

Fonte: Banco de Dado do LEENA-UFES

Assim surge o problema que tentamos cercar alguns aspectos iniciais neste artigo: quando e como se configuram essas obras que não são históricas, nem artísticas, mas se colocam como memória e identidade em várias localidades no estado?

Não nasceram, possivelmente, algumas delas com a finalidade de rememoração ou saudação a algum feito histórico, mas parece estarem ganhando um forte valor ambiental e parecem estar chamando a atenção para o seu entorno como paisagem, despertando os sentidos para a percepção de localidades que não seriam tomadas com efeito significativo aos sentidos dos passantes se não fosse a sua presença. Elas parecem estar redefinindo memórias e territórios. Estão definindo paisagem (Maderuelo, 2002).

Esta perspectiva de arte pública como paisagem nos leva ao campo da escultura como monumento urbano definitivamente coloca-se no campo ampliado preconizado por Rosalind Krauss (1984). Os contornos definidos do que efetivamente pode ser entendido como

escultura começam a diluir-se. Os objetos parecem ceder espaço mais para seus processos que sua manifestação entregue ao público: o monumento tradicional parece ceder seu lugar para formas mais híbridas e, muitas vezes, mais periféricas de arte.

Neste contexto, esses objetos de fibra de vidro ou concreto armado, ao longo da rodovia BR 101, se apresentam como objetos de investigação que atuam na memória dos moradores dessas localidades. Sua especificidade como monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória dos sujeitos que com elas interage. Não apenas esses objetos trabalham e a mobilizam-se pela mediação da afetividade, atuam de forma a lembrar que o passado vibra como se fosse presente. Tanto em Choay, quanto em Riegl podemos considerar monumento, as obras que possuem desde uma função memorizadora, no sentido de eternizar certa memória coletiva, certos atos ou acontecimentos. Sob este ponto de vista, parece que se pode dizer que um monumento identifica-se como tal por carregar em si fatores que reivindicam uma participação coletiva.

Aplicando essa problemática para a reflexão de uma categoria em formação na contemporaneidade (a arte pública) e seus impactos na produção artística no estado do Espírito Santo, deve-se deter em algumas reflexões para a demarcação do campo de ação e investigação desta proposta: parte do que temos de arte nos espaços públicos no Espírito Santo nesses últimos 20 anos se caracteriza em sua grande maioria como objetos tradicionais que compartilham a tradição do monumento, porém, nesses espaços paralelos ao sistema das artes, temos um conjunto de objetos que trafegam em campos menos ortodoxos do formalismo que impera na tradição dos bustos e estátuas comemorativas.

Nortes investigativos de uma pesquisa em andamento

Há a verificação de que esses objetos híbridos parecem se estender pelos municípios capixabas ao longo da BR 101 predominantemente; há a hipótese de que este fato segue o eixo de desenvolvimento econômico do estado a partir dos anos de 1950, a segunda onda de desenvolvimento econômico do estado e representam locais de maturação e definição do que podemos chamar de cultura capixaba e na qual esses objetos não intencionais se configuram como principais monumentos de algumas dessas cidades. Mas quantos e onde estão localizados? Esta tem sido a pergunta que move os estudos em andamento. A ela seguem-se outras:

É um fenômeno no Espírito Santo restrito ao eixo longitudinal traçado pela BR 101?

O que lhes confere esse poder de atrair e se configurar como uma imagem mental forte (imaginabilidade de Lynch) capaz de conferir a eles um sentimento de pertencimento e de afetividade?

Quem são os produtores desses objetos?

Como eles circulam simbolicamente como memória coletiva?

Existe uma aproximação dessas obras com uma estética do kitsch e do grotesco?

Existe alguma possibilidade de lhes ser conferido um processo de contemporaneização como linguagem artística em espaços coletivos?

Essas são as questões que constituem o objeto de investigação desta pesquisa, que busca estudar e refletir sobre a singularidade dessa produção disponível como arte pública no Espírito Santo, e que trafega no limite entre arte e cidade, memória coletiva e memória institucional, entre o kitsch e o grotesco.

Alguns dados iniciais à guisa de conclusões preliminares

Até o presente momento foram visitadas algumas cidades do centro-sul do estado, tanto pertencentes ao Grupo 1 (cidades que são cortadas pela BR 101) quanto ao Grupo 2 (cidades marginais à BR 101); consideramos marginais aquelas que ficam em um eixo de 20 quilômetros da BR 101. Dos locais visitados, algumas cidades no centro-sul, podemos afirmar que não há manifestações deste tipo (esculturas espontâneas) em alguns dos municípios investigados, como no caso de Apiacá. Porém, outros concentram um significativo número, como no caso de Ibiraçu. Até o momento, foram tomadas mais de 300 imagens de cerca de 35 objetos, em 08 municípios da região (4 da região central do Estado, pertencentes ao G1, e 4 do grupo G2. Esse material está em fase de tratamento e inventário.

A metodologia utilizada para o registro e inventário é a mesma utilizada pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) para o registro e inventário de bens materiais, O SICG (Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão de Bens Culturais)

Ao longo deste período inicial tem sido possível em termos conceituais, demarcar claramente um escopo para demarcar esses objetos/monumentos, assim os conceitos de monumento espontâneo, ou os não intencionais de Riegl; ou os de beleza e feiura, fundamentais para a demarcação do conceito de grotesco e de kitsch estão em desenvol-

vimento a partir de debate nos grupos de estudo sobre estes temas. Ao longo deste primeiro ano, foi também possível melhorar os modos de utilização da metodologia do IPHAN para as particularidades dos objetos específicos com os quais lidamos, sendo necessárias pequenas adequações e desenho de novos subcampos de preenchimento das fichas de cadastro de bens materiais (SICG), de modo a permitir uma maior clareza das fichas às particularidades informativas que necessitamos. Este fato exigiu uma revisão de algumas fichas que já estavam prontas, de modo a aprimorar a informação disponibilizada.

O projeto está em andamento e ainda não podemos chegar a conclusões finais, porém vale destacar que ele tem apontando excelentes perspectivas de trabalhos entre as universidades envolvidas e tem potencialidade de gerar avanços no campo da arte pública no contexto ibero-americano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Choay, Françoise (2001), *A Alegoria do Patrimônio*, São Paulo, Trad. Luciano V. Machado, Liberdade & Unesp.

Cirillo, José (2008), *Processo de criação e interações*, Belo Horizonte, C/Arte.

Cunha, Cláudia dos Reis (2006), “Alois Riegl e o culto moderno dos monumentos”, em: *Revista CPC*, São Paulo, número 2, vol. 1, maio/outubro, p. 6-16.

Duque, Felix (2001), *Arte Público y espacio político*, Madrid, Akal.
Gil, Antonio Carlos (1999), *Como elaborar projetos de pesquisa*, São Paulo, Editora Atlas.

Kwon, Miwon (2004), *One place after another: site specific art and locational identity*, London, MitPress.

Krauss, Rosalind (1984), *A escultura no campo ampliado*, Rio de Janeiro, PUC, Revista Gávea, ano 1, nº1.

Lynch, Kevin (2006), *A imagem da Cidade*, São Paulo, Martins Fontes.

Maderuelo, Javier (2002), *Arte público: naturaleza y ciudad*, Madrid, Fundación César Manrique.

Moles, Abraham (1986), *O Kitsch: a arte da felicidade*, São Paulo, Perspectiva, 3.ed. Tradução Sérgio Miceli.

Riegl, Alois (1987), *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor.

Salles, Cecilia Almeida (1998), *Gesto inacabado: processo de criação artística*, São Paulo, Annablume.

Sodré, Muniz y Raquel Paiva, (2002), *O império do Grotesco*, Rio de Janeiro, Muamad.

Tuan, Yi-fu (1980), *Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, São Paulo/Rio de Janeiro, Edição Brasileira Difel, Tradução Livia de Oliveira.



Intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano

TERESA ESPANTOSO RODRÍGUEZ
CAROLINA VANEGAS CARRASCO
ANA MARÍA TORRES ARROYO
editoras

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA
CIUDAD DE MÉXICO

DECANA
Graciela Morgade

VICEDECANO
Américo Cristófalo

SECRETARIO GENERAL
Jorge Gugliotta

SECRETARIA ACADÉMICA
Sofía Thisted

SECRETARIA DE HACIENDA
Y ADMINISTRACIÓN
Marcela Lamelza

SECRETARIA DE EXTENSIÓN
UNIVERSITARIA Y BIENESTAR
ESTUDIANTIL
Ivanna Petz

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN
Cecilia Pérez de Micou

SECRETARIO DE POSGRADO
Alberto Damiani

SUBSECRETARIA DE BIBLIOTECAS
María Rosa Mostaccio

SUBSECRETARIO
DE TRANSFERENCIA
Y DESARROLLO
Alejandro Valitutti

SUBSECRETARIA DE
RELACIONES
INSTITUCIONALES E
INTERNACIONALES
Silvana Campanini

SUBSECRETARIO
DE PUBLICACIONES
Matías Cordo
CONSEJO EDITOR
Virginia Manzano
Flora Hilert
Marcelo Topuzian
María Marta García Negroni
Fernando Rodríguez
Gustavo Dajotas
Hernán Inverso
Raúl Illescas
Matías Verdecchia
Jimena Pautasso
Grisel Azcuy
Silvia Gattafoni
Rosa Gómez
Rosa Graciela Palmas
Sergio Castelo
Ayelén Suárez

DIRECTORA DE IMPRENTA
Rosa Gómez

DIRECTOR DEL INSTITUTO
DE TEORÍA E HISTORIA DEL
ARTE "JULIO E. PAYRÓ"
Ricardo González

RECTOR
David Fernández Dávalos

VICERRECTOR ACADÉMICO
Alejandro Guevara Sanginés

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN
DE HUMANIDADES Y
COMUNICACIÓN
Carlos Mendoza Álvarez

DIRECTOR DEL
DEPARTAMENTO DE ARTE
Luis Javier Cuesta



V Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica : intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano / Teresa Espantoso Rodríguez ... [et al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires ; México D.F. : Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2017.
484 p. ; 20 x 14 cm.

ISBN 978-987-4019-89-9

1. Arte Latinoamericano. I. Espantoso Rodríguez, Teresa
CDD 709.8