

# **A (des)monumentalização do espaço urbano: remoção e transladação de arte pública na cidade de Lisboa**

Rita Ochoa  
CIES-IUL/CR POLIS-UB/DECA-UBI, Portugal

Mafalda Sampayo  
CIES-IUL/CIAAM/ISCTE-IUL, Portugal

## **Resumo**

O presente artigo propõe uma reflexão acerca dos processos relativos à implementação de arte pública, adoptando como território de estudo a cidade de Lisboa.

Este tema surge no âmbito de uma investigação centrada na relação entre a cidade de Lisboa e a sua frente de água, através das estruturas urbanas que articulam estas duas realidades.

Assumiu-se a articulação com a frente de água como um sistema físico, visual, mas também simbólico, no qual a presença de arte pública constitui um factor determinante. Mediante este pressuposto, construiu-se uma metodologia baseada no contacto com o território e na observação directa do espaço, que conformou um período de trabalho de campo de cerca de dois anos (2008 - 2010), no qual se procedeu à identificação e registo de 250 elementos de arte pública.

Durante este período, verificou-se que algumas obras foram transladadas para outros contextos, ou mesmo removidas, simplesmente desaparecendo do espaço público. Sendo a arte pública aqui entendida para além da sua componente estética e fundamentalmente na relação que estabelece com o espaço urbano, a ocorrência deste fenómeno parece revelar que a integração (física mas também social) num determinado contexto nem sempre é considerada importante.

Palavras-chave:

Arte pública; (Des)monumentalização; Espaço Público; Integração; Lisboa.

A colocação de arte pública<sup>1</sup> no espaço urbano levanta diversas questões.

Primeiramente, dentro de uma cidade, que zonas são eleitas para a implementação de arte pública? Porque é que determinados espaços possuem mais arte pública que outros? Que intenções estão por detrás do acto de contemplar uma zona da cidade com arte pública?

Na concepção ou na beneficiação de um espaço através de arte pública, o acto da colocação encerra também dinâmicas específicas. A colocação confere sentido ao objecto, mas também ao espaço urbano que o envolve, que pode ser muito diferente com ou sem a presença de arte pública.<sup>2</sup>

---

1 Nesta investigação, a arte pública é explorada na sua relação com o espaço urbano; como processo sobre o espaço público, correspondente a uma cadeia de decisões e acontecimentos, reflectindo distintas formas de pensar e de fazer cidade. Neste sentido, a cronologia da colocação de arte pública é também uma cronologia de intenções sobre a cidade.

Por outro lado, a arte pública é entendida de forma abrangente; neste conceito, cabem os objectos produzidos com uma intencionalidade prévia de *ser* arte pública (monumento/escultura/estatuária). Mas incluem-se também determinadas presenças que, pelo seu carácter de excepção, pelas memórias que evocam e pela carga simbólica que conferem ao espaço, adquiriram, *a posteriori*, esse estatuto.

Esta abrangência no entendimento de arte pública corresponde a uma dupla origem nos processos de simbolização do espaço (POL, 2005). Quando um organismo da estrutura social promove e planeia a criação de mudanças no espaço urbano, com uma determinada intenção e exercendo um acto de poder, estamos na presença de simbolismo *a priori*. Quando um objecto ou lugar ganha espontaneamente determinados valores, através do tempo e do uso, ou por meio de acontecimentos que o marcam e lhe conferem, posteriormente, simbolismo, estamos na presença de simbolismo *a posteriori*.

Por conseguinte, consideraremos como arte pública elementos marcantes que se destacam no perfil urbano, tais como objectos relacionados com a paisagem portuária e industrial, cúpulas de igrejas, torres, edifícios de grande escala, pontes; ou mesmo elementos naturais, como por exemplo as 2 *Palmeiras de Chelas* (símbolo de resistência ao projecto do Vale de Chelas).

Consideraremos ainda elementos que, não tendo sido criados para ser arte pública, sofrem, posteriormente, uma monumentalização, que pode passar por procedimentos mais ou menos complexos. A simples recolocação (descontextualização) de um objecto que, na sua origem, não possui qualquer intenção de constituir arte pública, pode ser também uma forma de monumentalização do espaço. A *Hélice* colocada num relvado na frente de água (em frente à Cordoaria Nacional) ou o *Elemento vertical* colocado junto à Porta Sul da Expo'98 constituem exemplos deste entendimento.

Em resumo, intencional ou não intencional, consideraremos arte pública os elementos que possuem e conferem carga simbólica ao espaço urbano, monumentalizando-o.

Chegamos assim a dois pressupostos fulcrais para o entendimento de arte pública:

- a) Observação da arte pública em relação ao seu contexto, não como objecto isolado;
- b) Arte pública como os elementos que constituem uma referência física e simbólica no espaço urbano.

2 Pensemos por exemplo na *Piazza del Campidoglio* despojada da sua estátua equestre, durante os trabalhos de restauro da mesma (LECEA, 2006, p. 13).

Num texto introdutório ao *Roteiro de Estatuária e escultura de Lisboa*, refere João Pinharanda:

*“Por um lado, verificam-se colocações ou recolocações de obras concebidas e executadas muitos anos antes e/ou para contextos diversos, nalguns casos sem especial justificação crítica, histórica ou urbanística. Dentre os casos mais significativos podemos destacar “O segredo” de Lagoa Henriques, concebido em 1961 inaugurado em 1998, no Jardim Amália Rodrigues integrado no Parque Eduardo VII, a escultura (sem título) de Artur Rosa, concebida em 1971 e inaugurada em 1999 na Conde Valbom, a obra de Étienne Hadju, de 1957, colocada em 2001 no Jardim das Amoreiras (a propósito de uma relação de amizade deste com o casal Arpad-Vieira) ou, finalmente, a estranha deslocação incompleta de uma peça de Laranjeira Santos e António Rodrigues (comemorativa da “Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul”), de 1972 do seu local natural (junto à Torre de Belém) para o cruzamento da Avenida Rio de Janeiro com a Avenida da Igreja (em 2001)” (PINHARANDA, 2005, p. 43).*

De facto, verifica-se na cidade de Lisboa um desfazamento temporal – mas também conceptual – entre a feitura de algumas obras e a sua colocação no espaço público. Nos casos que cita PINHARANDA (2005), as obras são elaboradas e só cerca de 30-40 anos depois é que se decide colocá-las num determinado local.

Alguns elementos de arte pública não são sequer elaborados para o espaço público e em alguns casos, o autor não chega a conhecer a colocação da sua obra. Existem ainda situações em que as obras são removidas e transladadas<sup>3</sup> sem motivo aparente.

As transladações de arte pública carecem de justificação crítica, histórica ou urbanística. Porque se retira uma obra de um espaço, desmonumentalizando-o? Se uma obra é elaborada em consonância com um lugar, por que razão se decide dar-lhe um outro destino? Finalmente, que implicações advêm dessa mudança?

A aparente facilidade com que se dão estas deslocações levam-nos a crer que nem a escolha do lugar nem a colocação de arte pública parecem constituir factores importantes e que certo tipo de arte pública (a que permite uma deslocação – por exemplo, a estatuária) possa ser considerado isoladamente, como um objecto decorativo, que pode mudar de um lugar para outro sempre que se deseje. Como se a relação entre a arte pública e o espaço urbano não fosse, de facto, relevante.

As transladações a que PINHARANDA (2005) se refere foram também constatadas, no universo dos 250 elementos de arte pública que integram o sistema de articulação entre a cidade de Lisboa e a sua frente de água.

---

3 Como “transladação” entendemos a deslocação das obras para locais diferentes daqueles para que foram inicialmente concebidas.

Alguns não foram trasladados, mas sim removidos, simplesmente desaparecendo do espaço público. A razão desta remoção pode estar na natureza das obras, de carácter efémero ou móvel.<sup>4</sup> Mas nem sempre é esta a justificação.

Por outro lado, nas obras deslocadas, não existe qualquer referência a essa deslocação. Dos exemplos observados, apenas o *Monumento ao Governador de Macau*, na sua localização actual (Alameda da Encarnação), faz referência ao trajecto da obra. Mais uma vez afirmamos: talvez porque se considere a deslocação como algo normal, não sendo por isso importante justificá-la.

Para além desta problemática, as mudanças de lugar podem ainda ser interpretadas segundo uma outra perspectiva: uma recolocação – em alguns casos, acompanhada de uma “reinauguração” – revela-nos, num momento específico, uma estratégia para um determinado espaço, independentemente do facto de existir ou não, por parte dos artistas e dos decisores, uma intenção de projectar as peças em concomitância com o local.

A arte pública aparece-nos assim como um indício sobre os processos que afectam o espaço público.

Iremos aqui expor algumas das remoções e transladações que identificámos<sup>5</sup>, bem como as diferentes datas e locais onde as obras estiveram colocadas, dentro do período em estudo (2008 - 2010).<sup>6</sup> Como complemento, indicaremos algumas fontes bibliográficas que nos forneceram indicações sobre anteriores localizações.

### **Sem título, Alexander Calder**

(Site do Museu Colecção Berardo<sup>7</sup>); (Site do Centro das Artes – Casa das Mudas<sup>8</sup>)

**1968** Realização da peça

**?** Aquisição pela Colecção Berardo

---

4 Das quais daremos dois exemplos: a obra *Vitrine*, de Joana Vasconcelos e a obra *Jardins Portáteis*, de Leonel Moura.

5 Num universo de 250 elementos de arte pública, apresentaremos neste artigo 6 de um total de 18 obras que identificámos terem sofrido remoções, reconstruções e transladações.

6 Em alguns casos, houve uma identificação prévia das obras em datas anteriores ao período de 2008-2010.

7 [Em linha] Disponível em <http://www.museuberardo.com>.

8 [Em linha] Disponível em <http://www.centrodasartes.com>.

A peça esteve nos seguintes locais da cidade:

- 2005** Praça do Império, em frente ao Centro Cultural de Belém
- 2006** Em frente ao Casino de Lisboa (Parque das Nações)
- 2007** Dentro da Assembleia da República, no âmbito da Exposição “3d”
- 2009** Praça do Império, em frente ao Centro Cultural de Belém
- 2011** Centro das Artes – Casa das Mudas, na Madeira



a) b) c) d)

Fig. 1 *Sem Título*, Alexander Calder

a) na Praça do Império (Fonte: REMESAR, 2005); b) em frente ao Casino de Lisboa (Fonte: REMESAR, 2006); c) dentro da Assembleia da República (Fonte: OCHOA, 2007); d) novamente na Praça do Império (Fonte: OCHOA, 2009).

Neste caso, a pertença a uma colecção de arte (Colecção Berardo) explica a sua trajectória através de diferentes espaços, como se tratassem de diferentes salas de museu. Estamos perante um entendimento de espaço público como galeria de arte ao ar livre<sup>9</sup>.

---

9 Compartilhamos a perspectiva do Centro de Investigação Cr Polis da Universidade de Barcelona – que, por sua vez, segue uma tradição que teve os seus frutos no programa da cidade de Barcelona, dirigido, nos seus primórdios por O. Bohigas – que entende a arte pública num sentido alargado, transcendendo a simples ideia de monumento, escultura ou estatuária, para significar a “arte de fazer cidade”.

Segundo este entendimento, a arte pública resulta de um processo histórico de monumentalização do espaço urbano e o nascimento do conceito está vinculado a uma noção moderna de cidade, que se começa a desenvolver a partir da segunda metade do século XIX, em movimentos paralelos na Europa e nos Estados Unidos (ABREU, 2006, p. 2; REMESAR e BRANDÃO, 2010, p. 9).

É nesta dualidade de entendimentos que reside a diferença entre arte pública e arte no espaço público.

A arte pública contempla uma questão social, que a arte, pelo seu elitismo, não integra. Seguindo os princípios do urbanismo barcelonês do final do século XX, REMESAR (2005, p. 134) aponta:

*“Public space is not a gallery or a museum*

*The rules put on to evaluate public art-in-place are quite different from those needed by the modern exhibition place for art*

*To succeed a work of public art-in-place has to suffer a process of:*

*RECREATION – APPROVAL – APPROPRIATION”*

REMESAR (2000, p. 67) critica a obra de arte fechada em si mesma, que se instala no espaço público, sem qualquer relação com o contexto, físico e social.

## **Monumento ao Governador de Macau, Maximiano Alves e Carlos R. de Sousa**

(PEREIRA, 2005, p. 51); (MARQUES, 2004, p. 271)

- 1935** Realização da estátua, em Portugal
- 1940** Inauguração, em Macau
- 1966** Retirado do espaço público, durante a Revolução Cultural
- 1991** 4 anos após acordado o fim do domínio português em Macau, o monumento foi reenviado para Portugal pelas autoridades
- 1999** É recolocado, sem o plinto original, na Alameda da Encarnação. A localização actual foi acompanhada de uma lápide explicativa da trajectória da obra

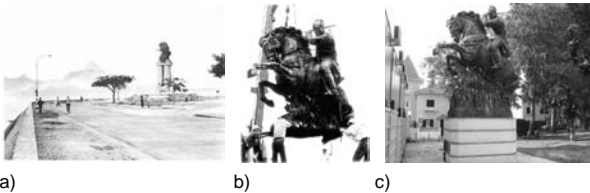


Fig. 2 *Monumento ao Governador de Macau*, Maximiano Alves e Carlos R. de Sousa

a) em Macau (Fonte: Jornal Tribuna de Macau<sup>10</sup>, 2011); b) a retirada do espaço público (Fonte: Jornal Tribuna de Macau, 2011); c) na Alameda da Encarnação (Fonte: OCHOA, 2009).

Nesta nova colocação e sem o plinto original, a estátua perde a sua monumentalidade, visível nas fotografias ilustrativas da sua colocação prévia, em Macau.

---

Considera a arte pública como agente de co-produção do sentido do lugar, como elemento chave para processos sociais de apropriação do espaço, através da sua capacidade simbolizadora e geradora de identidade. E não exclusivamente como uma manifestação artística no espaço público.

Será precisamente esta linha de pensamento – que entende a arte pública como manifestação artística no espaço público – responsável pelo argumento, por parte de alguns autores, que a arte pública restringe a liberdade dos artistas.

São, no entanto, os próprios artistas, tais como como Armajani no seu *Manifesto*, ou Karavan no escrito *Reflections on Public Art*, os primeiros a reconhecer que a arte pública tem outros objectivos, para além da expressão da individualidade do artista.

O estudo da arte pública deverá então ter em consideração o seu contexto, a sua integração no tecido urbano, mas também no tecido social e ainda a sua percepção e recepção públicas.

10 <http://www.jtm.com.mo>

## **Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul, Laranjeira Santos e R. Fernandes**

(CÂMARA, 2009, p. 174); (CARVALHO, 2005, p. 186); (FERREIRA & VIEIRA, 1985, p. 27)

- 1972** Colocação, no Jardim da Torre de Belém
- 1985?** Transladação para um dos claustros do Mosteiro dos Jerónimos; são deixados no local o pedestal em betão e o espelho de água (ainda permanecem actualmente)
- 1991** Colocação de outro monumento à *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul*, de Soares Branco e Eduardo Bairrada, no mesmo jardim, mas mais perto da frente de água
- 2001** Depois de recuperado, o monumento original é recolocado, incompleto (sem o pedestal e o espelho de água), na rotunda do cruzamento entre a Avenida da Igreja e a Avenida Rio de Janeiro



a)

b)

c)

d)

Fig. 3 *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul*, Laranjeira Santos e R. Fernandes

a) no Jardim da Torre de Belém (Fonte: CÂMARA, 2009); b) no Jardim da Torre de Belém permanece o pedestal em betão e o espelho de água (Fonte: OCHOA, 2009); c) no claustro do Mosteiro dos Jerónimos (Fonte: CÂMARA, 2009); d) no cruzamento da Avenida da Igreja com a Avenida Rio de Janeiro (Fonte: OCHOA, 2009).

A *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul* é elaborada, por iniciativa camarária e por concurso, para o Jardim da Torre de Belém, junto à Doca do Bom Sucesso, de onde partiram os aviadores.

Esta será a primeira peça escultórica abstracta colocada por instâncias oficiais no espaço público lisboeta. O historial da transladação do monumento é investigado por CÂMARA (2009), que defende que a mentalidade vigente nos anos 1980 não se encontrava ainda preparada para aceitar uma linguagem abstracta<sup>11</sup>.

---

11 "Do relatado e sendo "A 1ª Travessia Aérea do Atlântico Sul" a primeira peça escultórica abstracta efectivamente colocada pelas instâncias oficiais no espaço público lisboeta, encontramos-nos perante um dos mais controversos e acidentados processos que envolveu uma obra de escultura urbana da capital. A feroz reacção que despoletou nas próprias instituições envolvidas no concurso e que culminou na sua remoção, torna-se ainda mais notória pelo confronto entre o plasticismo do original e o carácter totalmente mimético adoptado na solução substituta, aspectos que a revestem de cariz paradigmático na resistência anti-abstracta que ainda se fazia sentir na década de oitenta do século XX" (CÂMARA, 2009, p. 181).

A última colocação poderá ter a ver com a associação da temática – primeira travessia aérea do Atlântico Sul – à toponímia do novo local: Av. Rio de Janeiro.

### **Ribeira das Naus, Charters de Almeida**

**1995** Colocação na Avenida Ribeira das Naus

**2011** Escultura desmantelada (“despromovida”) no mesmo local

**2012** Colocação na Alameda da Universidade



a)

b)

c)

d)

Fig. 4 *Ribeira das Naus*, Charters de Almeida

a) na Avenida Ribeira das Naus (Fonte: OCHOA, 2007); b) e c) desmantelamento da escultura no mesmo local, enquanto é anunciada a reconversão da frente ribeirinha entre o Cais do Sodré e Praça do Comércio (Ribeira das Naus) (Fonte: OCHOA, 2011); d) na Alameda da Universidade (Fonte: OCHOA, 2012).

Não foram apurados os motivos pelos quais a obra não foi integrada no projecto de requalificação da Ribeira das Naus (em curso), nem as razões que levaram à sua transladação para a Alameda da Universidade.

### **Vitrine, Joana Vasconcelos**

(Site do Atelier Joana Vasconcelos<sup>12</sup>)

**2008** Instalação efémera, num tapume de edifício em obras, na Rua do Alecrim

**2010** A peça já não se encontrava no local



a)

b)

Fig. 5 *Vitrine*, Joana Vasconcelos

a) Rua do Alecrim, em 2009 (Fonte: OCHOA, 2009); b) Rua do Alecrim, em 2011 (Fonte: OCHOA, 2011).

O desaparecimento desta intervenção explicar-se-á simplesmente pelo facto de a obra ter sido concluída e ter sido retirado o tapume.

---

12 [Em linha] Disponível em <http://www.joanavasconcelos.com>.



## **Jardins portáteis, Leonel Moura**

**2009** Colocação junto à Praça do Comércio

**2010** Junto ao Cais do Sodré



a)



b)

Fig. 6 *Jardins Portáteis*, Leonel Moura

a) junto à Praça do Comércio (Fonte: OCHOA, 2009); b) junto ao Cais do Sodré (Fonte: OCHOA, 2010).

Como o nome indica, esta obra caracteriza-se por ser facilmente transportável. A sua mudança de lugar terá ocorrido devido a obras junto à Praça do Comércio, no local onde os *Jardins portáteis* estiveram primeiramente implantados.

### **Considerações Finais**

Dos dados apresentados e dentro das obras abordadas<sup>13</sup>, podemos retirar algumas ilações. Primeiramente, alguns possíveis motivos das remoções e/ou transladações<sup>14</sup>:

- Não-aceitação/rejeição do monumento (*Monumento ao Governador de Macau; Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul*);
- Associação a exposições/pertença a uma colecção de arte (*Sem título*);
- Natureza efémera da obra (*Vitrine*);
- Natureza móvel da obra (*Jardins portáteis*);

---

13 Esta análise final decorre da observação das já referidas 18 obras que sofreram remoções/transladações no âmbito espaço-temporal da investigação. No entanto, por uma questão de coerência, ilustraremos estas ilações unicamente com as 6 obras abordadas neste artigo.

14 Não foram aferidos os motivos para a não inclusão da obra *Ribeira das Naus* no projecto (em curso) para a frente ribeirinha entre o Cais do Sodré e a Praça do Comércio.

Quanto aos critérios que presidem às colocações de arte pública nos novos espaços parecem ser, essencialmente, de ordem temática<sup>15</sup>:

- Escolha do local relacionado com a vida ou obra do personagem (monumentos à *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul* junto à Doca do Bom Sucesso, de onde partiram os aviadores);
- Escolha do local através da toponímia (*Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul* junto à Avenida Rio de Janeiro);

Por fim, salientamos o facto de algumas obras transitarem entre espaços de características muito distintas (público, semi-público<sup>16</sup>, privado).

Por vezes, estas deslocações dão-se para contextos muito distintos da sua colocação original, sem uma justificação aparente. A *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul* que passa do Jardim da Torre de Belém para um dos claustros do Museu dos Jerónimos e depois para um cruzamento entre duas avenidas. Ou a obra *Ribeira das Naus*, transladada da Avenida com o mesmo nome, junto ao Tejo, para a Alameda da Universidade.

Reforçamos assim a nossa tese inicial de que, de uma forma geral, certos tipos de arte pública não são entendidos pelos decisores como algo em relação com a sua envolvente. Só assim se podem explicar as “estranhas deslocações” de que nos fala PINHARANDA (2005).

Consideramos importante a colocação de arte pública em função da temática, seja pela toponímia, seja pela associação do personagem/motivo retratado a um lugar; esta representa já uma forma de simbiose entre a arte pública e a sua envolvente.

Contudo, sustentamos que, para além de critérios temáticos, deverá existir uma integração mais profunda, tanto no âmbito de um eventual desenho da obra como da sua colocação.

O entendimento que defendemos – que a arte pública é-o em conjunto com a sua envolvente e que a integração é algo que lhe deve ser inerente – não parece ser partilhado, em grande parte dos casos observados, pelos decisores da cidade.

---

15 Também não foram aferidos os motivos/critérios para a nova colocação da obra *Ribeira das Naus* na Alameda da Universidade (e não sabemos se o autor da obra – o escultor Charters de Almeida – foi consultado), nem do *Monumento ao Governador de Macau* na Alameda da Encarnação.

16 Por espaços de carácter semi-público entendemos os espaços públicos de acesso limitado, cobertos (dentro de edifícios), ou ao ar livre (pátios).

## Referências Bibliográficas

- ABREU, J. G. - *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo transdisciplinar de história da arte e fenomenologia genética*. Lisboa: 2006. Tese de Doutoramento em História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- CÂMARA, S. - *Abstracção e escultura em Portugal: História de um encontro adiado (1930-1972)*. Lisboa: 2009. Dissertação de Mestrado em História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- CARVALHO, A. (dir.) - *Estatuária e escultura de Lisboa. Roteiro*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa - Departamento de Património Cultural. 2005.
- FERREIRA, R. Laborde & VIEIRA, V. M. Lopes - *Estatuária de Lisboa*. Lisboa: Tranquilidade Seguros/Câmara Municipal de Lisboa, 1985.
- LECEA, I. - *Esculturas y espacio público en la ciudad de Barcelona* [Em linha]. In Waterfront 8. p. 13-29. Disponível em <http://www.ub.edu/escult/Water/water08/lecea02.pdf> (Acesso: 03.12.2012), 2006.
- MARQUES, I. - *A sereia, a varina e o governador de Macau. Intervenções artísticas e espaço público nos bairros de casas económicas de Lisboa* [Em linha]. In Waterfront 6, Disponível em [http://www.ub.edu/escult/Water/waterf\\_06/W06\\_06.pdf](http://www.ub.edu/escult/Water/waterf_06/W06_06.pdf). (Acesso: 03.12.2012), 2004, p. 193-287.
- OCHOA, R. - *Cidade e frente de água. Papel articulador do espaço público* [Em linha]. Barcelona, Universidade de Barcelona. Disponível em <http://www.tdx.cat/handle/10803/52893> (Acesso: 03.12.2012).
- PEREIRA, J. F. (dir.) - *Dicionário de escultura portuguesa*. Lisboa: Caminho. 2005.
- PINHARANDA, J. - *Monumentos em Lisboa de 1974 aos dias de hoje: enquadramento teórico, político e urbano*. In CARVALHO, A. (dir.), *Estatuária e escultura de Lisboa. Roteiro* (pp. 40-47), Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa Departamento de Património Cultural/Divisão de Património Cultural. 2005.
- POL, E., - 2005. *Symbolism a Priori. Symbolism a Posteriori*. In REMESAR, A. (ed.), *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*, Barcelona, Universitat de Barcelona. 1997. p. 71-76.
- REMESAR, A. - *Waterfront, arte pública e cidadania*. In BRANDÃO, P. & REMESAR, A. (coords.). *Espaço público e a interdisciplinaridade*. Lisboa: CPD. 2000. p. 60-68.
- REMESAR, A. - 2005. *Public Art: Towards a Theoretical Framework*. In REMESAR, A. (ed.), *Urban regeneration. A challenge for public art*. Barcelona, Universitat de Barcelona. 1997. p. 128-140.
- REMESAR, A. & BRANDÃO, P. - Prólogo. In ANDRADE, P. de; MARQUES, C. A. & BARROS, J. da C. (coord.). *Arte pública e cidadania. Novas leituras da cidade criativa*. Caleidoscópio. Casal de Cambra, 2010. p. 5-11.