UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

JOSÉ FRANCISCO ALVES DE ALMEIDA

A especificidade da Arte Pública na 5.ª Bienal do Mercosul - Porto Alegre

[Tese de doutoramento]

Orientadora
Profa. Dra. Blanca Luz Brites

Porto Alegre
4 de agosto de 2011

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar o significado das obras de arte pública permanentes, comissionadas pela 5.ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, entre 2004 e 2006, sob o prisma das questões da *site-specificity* e/ou *place-specificity*. As esculturas de Mauro Fuke, José Resende, Carmela Gross e Waltercio Caldas, são tomadas como estudo de caso para a discussão dessas questões, ou seja, para investigar as possibilidades de transformação de um local (espaço físico) em lugar (local dotado de significados), por meio de obras de arte projetadas especificamente com esse objetivo.

Palavras Chaves:

— Arte pública; arte contemporânea; site-specificity; Bienal do Mercosul; Lugar; Local.

ABSTRACT

The paper aims at searching for the meaning of perennial public artworks done under the 5th Mercosul Biennial (Porto Alegre, 2004-2006) order, looking at the issues of site-specificity and/or place-specificity. Mauro Fuke, José Resende, Carmela Gross and Waltercio Caldas's sculptures are the case study for the debate of such issues. Investigating the possibility of transforming spaces into sites through the placement of artworks produced for that purpose.

Key words:

— Public Art; contemporary art; site-specificity; Mercosul Biennial; place; site.

A especificidade da Arte Pública na 5.ª Bienal do Mercosul - Porto Alegre

S U M Á R I O

Resumo 3

Abstract 5

Introdução e Objetivos da Pesquisa 9

Capítulo I

1. ARTE PÚBLICA, TEORIA E SITUAÇÃO 13

1.1. DEFINIÇÕES E IMPLICAÇÕES DO TERMO ARTE PÚBLICA 13

1.2. ARTE PÚBLICA: SITUAÇÕES/RELAÇÕES 18

1.2.1 Arte Pública e Urbanismo 18

1.2.2. A Arte Pública e as reações do seu público 20

1.2.3. O monumento 26

1.2.4. O antimonumento 29

1.2.5. Figuração *versus* abstração no espaço público 30

1.2.6. A destruição da arte, vandalismo, etc. 35

1.2.7. Arte Pública e Interdisciplinaridade. 39

1.3. POLÍTICA CULTURAL E ARTE PÚBLICA 42

1.3.1. Políticas de comissionamento 42

1.3.2. O comissionamento público da arte pública permanente 43

1.3.3. Programas públicos e legislação – exemplos 46

1.3.4. Programas e legislação – Brasil 58

1.3.4.1. Programa Espaço Urbano Espaço Arte 64

1.3.5. Conservação e restauração 68

Capítulo II

2. A ESPECIFICIDADE DO LOCAL E DO LUGAR 75

2.1. A ESPECIFICIDADE DO LOCAL 75

2.2. A ESPECIFICIDADE DO LUGAR 85

Capítulo III

3. A ESPECIFICIDADE DO LUGAR NA ARTE PÚBLICA DE PORTO ALEGRE 91

3.1. A ARTE PÚBLICA NO RIO GRANDE DO SUL 91

3.2. ARTE PÚBLICA E LUGAR EM PORTO ALEGRE 98

3.2.1. BIENAL DO MERCOSUL E ESPAÇO PÚBLICO 98

3.3.2. 5ª BIENAL DO MERCOSUL: TRANSFORMAÇÕES DO ESPAÇO PÚBLICO 101

3.3.2.1. Carmela Gross 104

3.3.2.2. Mauro Fuke 108

3.3.2.3. José Resende 112

3.3.2.4. Waltercio Caldas 119

CONCLUSÃO 127

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 139

ANEXOS 147

INTRODUÇÃO E OBJETIVOS

A especificidade do lugar

A especificidade do lugar em arte pública é a questão que trata de trabalhos cuja presença em determinados locais reconfiguram novas relações do/com o espaço, a ponto de transformar o **local**, pela existência de obras de arte especificamente projetadas, em um **lugar** dotado de novos significados. É praticamente um sinônimo a um termo já plenamente estabelecido na arte contemporânea, a especificidade do local (*site-specificity*); porém, aqui, trataremos de especificidade do lugar como um desdobramento da *site-specificity*.

A escolha do tema: motivações objetivas e subjetivas

A pesquisa de doutoramento dá continuidade a um interesse pessoal e profissional (como professor de escultura no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre) e a estudos que venho desenvolvendo desde 1996,[1] tendo especial interesse pelo tema da arte instalada em espaços públicos, ao ar livre, de forma permanente.

Entre 1998 e 2000, desenvolvi este tema como pesquisa de mestrado (PPG-AVI-UFRGS), com a realização de um inventário exaustivo da escultura pública de Porto Alegre e sua análise sob o prisma da teoria. Este trabalho foi depois ampliado e publicado (*A Escultura Pública de Porto Alegre – história, contexto e significado.* Porto Alegre: Artfolio, dez. 2004, 264 p.).

A presente pesquisa aborda uma aproximação muito particular na produção contemporânea da Arte Pública ao estudar um tipo específico desse gênero de arte, relacionado com a questão do LUGAR no qual se encontram instalados determinados trabalhos. O presente estudo parte de uma base relacionada à minha prática profissional mais intensa, a curadoria realizada para o Vetor *Transformações do Espaço Público*, na 5.ª *Bienal do Mercosul,* 2005, em razão da qual resultou *Transformações do Espaço Público* (Fundação Bienal do Mercosul, 2006). Em razão disso, é bastante claro que os textos da presente Tese baseiam-se, ou seja, têm como ponto de partida os meus próprios livros e textos anteriores sobre o tema da Arte Pública e da 5.ª *Bienal do Mercosul.*

---

1) A partir da elaboração, organização, produção e curadoria da mostra SESC ESCULTURA'96 – *Exposição Internacional de Escultura ao Ar Livre*, Porto Alegre (artistas da Espanha, Portugal, Argentina, Uruguai e Brasil).

Definição e delimitação do objeto de estudo

O trabalho tem por objetivo investigar o significado das obras de arte comissionadas entre 2004 e 2006, em Porto Alegre, pela 5.ª *Bienal do Mercosul*, sob o prisma das questões da especificidade do local e do lugar: as esculturas de **Mauro Fuke**, **José Resende**, **Carmela Gross** e **Waltercio Caldas**. Essas são questões em torno da POÉTICA DO LUGAR, termo cunhado para o contexto da Arte Pública pelo espanhol Javier Maderuelo,[2] segundo o qual, locais carentes de significados passam a obtê-los a partir de obras de arte projetadas especificamente para estes locais, com o objetivo de transformá-los em lugares.

O ponto de partida para a análise dessas esculturas da 5.ª *Bienal do Mercosul* foi o de considerar tais trabalhos como pertencentes à categoria Arte Pública, uma vez que são obras de arte em espaços ao ar livre de circulação de público, com acesso irrestrito, construídas de forma permanente.

O espaço temporal dado pelos trabalhos a serem analisados pela pesquisa versa sobre um período bem recente, entre 2004 a 2006 (tempo de comissionamento, produção e inauguração das obras permanentes da 5.ª *Bienal do Mercosul*). Porém, essas obras de arte não pousaram no contexto porto-alegrense ao acaso. Elas estão debruçadas num terreno que propiciou a existência das mesmas: uma tradição de arte no espaço urbano, na capital gaúcha.

A instalação de obras de arte em espaço ao ar livre em Porto Alegre iniciou na década de 1860, como resultado de objetivos pragmáticos de distribuição de água potável, por meio de chafarizes com sofisticada decoração estatuária, importados da França e Itália. Sob a forma de uma industrial de obras originais (não seriadas), a arte ao ar livre instaura-se na cidade em princípios do Séc. XX. Foi uma produção numerosa de esculturas públicas, que se deu de forma incomum em relação às cidades brasileiras e sul-americanas de mesmo porte, levando-se em conta o reduzido tamanho da provinciana Porto Alegre. Estabeleceu-se, assim, um sistema escultórico extraordinário, no período 1900-1932: massiva produção de obras em fachadas de edificações públicas e privadas (fenômeno incomparável até mesmo se colocá-lo frente à frente exemplos europeus); acentuado número de monumentos em praças e cemitérios. Após essa época, continuaram a ser comissionadas obras de arte ao ar livre, a grande maioria comemorativa (monumentos), em períodos de maior ou menor efervescência.[3]

---

2) MADERUELO, 2001.

3) Estes períodos chaves da escultura pública de Porto Alegre foram identificados pela primeira vez na historiografia da arte do Rio Grande do Sul em minha dissertação de mestrado (1998-2000), sendo definidos de forma mais elaborada no livro de 2004, *A Escultura Pública de Porto Alegre - história, contexto e significado*.

Mas a experiência realmente determinante que antecede essas esculturas da 5.ª *Bienal do Mercosul* é a produção para o espaço público estabelecida em dois momentos recentes, fundamentais. Primeiro, são as obras de arte pública de caráter modernista encomendadas na maior parte pelos governos municipal e estadual, entre 1970 e 1979, integradas a novos empreendimentos urbanos (viadutos, vias públicas, parques, edificações). Em segundo lugar, temos as obras de arte contemporânea erigidas pelo *Programa Espaço Urbano Espaço Arte*, da prefeitura municipal, comissionadas entre 1991 e 2002. Uma forma de arte não comemorativa, ou seja, o "próprio trabalho do artista", que assim pode ganhar o espaço urbano da cidade, por meio de concursos públicos.

Levando em conta esse histórico, consideramos que o legado das esculturas públicas da 5.ª *Bienal do Mercosul* renova e amplia o patamar e as questões da arte pública porto-alegrense, e nos permite trabalhar a questão do lugar com exemplos consistentes. Nesses sentido, desenvolvemos a tese a estruturando em três capítulos.

No primeiro capítulo, permeamos as teorias mais correntes da Arte Pública e analisamos uma gama bem ampla de políticas públicas que preveem a edificação de trabalhos ao ar livre. Essa relação de programas de arte pública se verá que é muito numerosa. Isso foi enfocado dessa maneira porque considero que informação — ou seja, o conhecimento de experiências reais — é um subsidio da maior importância para quem trabalha no complexo terreno o qual se está inserida a arte pública, o espaço público. O segundo capítulo é dedicado às análises das teorias sobre especificidade do local e/ou lugar. O terceiro, trata, afinal, das obras de arte construídas as quais utilizamos como estudo de casos, de forma a propiciar a reflexão de questões teóricas do mundo da arte e sua inserção no mundo real, o espaço urbano de Porto Alegre.

Capítulo I

1. ARTE PÚBLICA, SITUAÇÃO E TEORIA

1.1. DEFINIÇÕES E IMPLICAÇÕES DO TERMO ARTE *PÚBLICA*

Desde a segunda metade década de 1960, o campo de questões que aborda a arte de cânones modernistas e as manifestações contemporâneas existentes em locais de circulação de público passou a ser chamado de *Arte Pública*. Sob esse termo abarca-se até mesmo a arte comemorativa do passado e do presente (monumentos), assim como a arte cemiterial. Sem falar num rol sem fim de coisas, ações, eventos e manifestações que habitam e/ou ocorrem nos espaços públicos os quais também reivindicam pertencer a esse campo. Por isso, os que se debruçam em estudar a Arte Pública têm a consciência de tratar-se de uma matéria bastante complexa, diversificada, com múltiplos desdobramentos e problemáticas específicas.

Mas no que afinal consiste a Arte Pública? Pode ser denominado, assim, em letras maiúsculas?

A união das palavras **arte** e **público** tem propiciado inúmeros debates, muitas vezes acalorados. Há, inclusive, os autores que nem sequer admitem a junção destes dois termos, os quais seriam antagônicos: *Arte*, algo elitista, com *Público*, algo democrático.[1] Portanto, observa-se que a discussão da própria denominação do campo já é controversa: Que *arte* é essa? Que *público* é esse? Qual a razão dessa união? Para Antoni Remesar: "A expressão Arte Pública não é das mais felizes e levanta uma série de conflitos dialéticos entre os seus defensores e os seus detratores".[2]

Mas há os que não se preocupam com a questão da denominação do campo, por tratar-se apenas de uma questão de arte ao ar livre.[3] Mas, se apenas o *local* é o único fator "público", por que então a arte dos museus não tem também esse *rótulo*? Não seria este o escopo das coleções públicas ou privadas: retirar a obra de circuitos fechados para colocá-la à disposição de um público? Ou seja, dar conhecimento *público* a estas obras? O *público* dos museus não tem o direito de ser chamado de *público*? Por que a respeito da *arte* no/do museu não se apensa o adjetivo *público*? Ou ainda, uma vez que "a presença ou a ausência de paredes, portas e colunas já não separa o espaço privado do espaço público",[4] "porque, quando falamos sobre um trabalho ao ar livre ou, mais exatamente, na rua,

(1) SENIE, 1992:3.
(2) ARTE PÚBLICA: ESTATUÁRIA e Escultura de Lisboa, 2005:14.
(3) Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 1998:64.
(4) HEIN, 1996:5.

[1] Escultura de Ivens Machado (1996). Concreto. Rua Uruguaiana, Rio de Janeiro.

numa colocação urbana, a palavra 'arte' é juntada com o termo 'público'?"[5]

Conforme Malcolm Miles, a união destas palavras para designar esse tipo de produção é assim tão problemática porque tal expressão foi cunhada justamente no século em que "arte" e "público" não se "juntam facilmente".[6]

Como objeto de estudo, a Arte Pública abrange quase todo tipo de arte, seja acadêmica, figurativa e naturalista, decorativa ou "conceitual", comemorativa ou não, de caráter permanente ou efêmero. Porém, sua diferenciação como *campo* se dá com a inclusão do segundo termo de sua denominação, a palavra **PÚBLICO**. Considero que este adjetivo é o que, de fato, estabelece as características específicas dessa produção artística. Apesar das ponderações dos diversos autores, este adjetivo se dá, na denominação do campo, exclusivamente, para definir a **LOCALIZAÇÃO** dessa produção, ou seja, a existência de obras de arte em espaços de circulação de PÚBLICO. Ou seja, a partir dos locais (lugar físico) dessa produção é que se estabelece o seu discurso crítico.

O mais importante: é um campo diferenciado uma vez que a localização da obra de arte é que converte o público que a circunda em público de arte. O cidadão transcorre o espaço urbano no sentido dos seus habituais caminhos, na direção dos seus objetivos pragmáticos do dia-a-dia. No intercurso desses deslocamentos obras de arte são colocadas no caminho do observador, às vezes literalmente, com o intuito dos mais diversos, como lembrá-lo de efemérides, dos bons exemplos "a serem seguidos" ou mesmo para distraí-lo com formas instigadoras ou meramente decorativas [1].

Obviamente, a maioria dos jardins de escultura formalmente instituídos e dotados de "mu-

(5) BUREN, 1997:482.
(6) MILES, 1997:85.

seografia" não se enquadra nessa questão: não são Arte Pública *stricto sensu*, uma vez que o sujeito adentra nesses ambientes esperando encontrar obras de arte, assumindo, assim, sua condição de público de arte.

A Arte Pública tem recebido denominações mais específicas, como arte urbana ou arte em lugares públicos.[7] Porém, sua premissa original continua a mesma: a arte realizada de forma permanente ou efêmera, em espaços abertos ou fechados de circulação de público, locais estes de propriedade pública ou privada, nos quais obras de arte são dirigidas a um público geral ou específico, audiência esta que não está consciente de ser *público de arte* até o momento de defrontar-se com tais trabalhos artísticos.

Apesar dos seus vários enfoques internos a posição da Arte Pública no discurso da arte se intensificou e se diversificou consideravelmente, principalmente durante os anos 1980, quando passou a ser um dos principais campos de atuação — ou *espaços* de ação — da chamada arte ativista e/ou anti*establishment*. Nesse período, a Arte Pública alcançou um "barulhento" grau de polêmica, com controvérsias muitas vezes mais do que matéria para consensos ou celebrações.[8] Transformou-se, inclusive, principalmente nos EUA, em um ativo e específico mercado de arte para artistas que se tornaram especialistas em realizar obras de arte permanentes para espaços públicos, assumindo todas as implicações que isto envolve.

Essas características mais comunitárias da Arte Pública, num sentido ativista, tanto ambiental como político, propiciou o alargamento das suas questões e a formulação de novos enunciados. Nesse contexto, a crítica de arte e ativista americana Lucy Lippard cunhou uma definição muito própria para o termo Arte Pública, como uma arte relacionada à *place-specificity* (especificidade do *lugar*), cujo conceito será abordado no próximo capítulo:

> Arte acessível de qualquer espécie que se preocupa acerca dos desafios, envolve e consulta a audiência para ou com quem ela é feita, com respeito à comunidade e o ambiente. As outras coisas — a maioria combustível para controvérsia pública e a retórica dos meios de comunicação de massa sobre arte pública — ainda é arte privada; não importa o quanto grande, exposta, intrusa ou exagerada ela possa ser. Permanente e efêmera, objeto e performance, preferivelmente interdisciplinar, democrática e às vezes funcional ou didática, uma arte pública existe nos corações, mentes, ideologias e na educação de seu público assim como também na experiência física e sensual dele.[9]

(7) Em REMESAR, 1997:131 há uma enorme listagem de "subcategorias" integrantes da Arte Pública e de tipologias relacionadas a esse termo, como os exemplos: escultura ao ar livre; arte ambiental; arte monumental; arte *site-specific*; etc.

(8) Nesse sentido, o ápice foi o *Arco Inclinado* (1981), de Richard Serra, em Nova Iorque, e o *Memorial dos Mortos e Desaparecidos na Guerra do Vietnã* (1982), de Maya Lin, em Washington, cuja forma artística das obras não foi bem recebida. Em 1989, *Arco Inclinado* foi demolido pelo governo americano. Porém, em poucos anos, o *Memorial do Vietnã* tornou-se o monumento nacional mais visitado dos EUA.

(9) Lucy Lippard cunhou esta definição de Arte Pública num texto elaborado inicialmente em 1995 (LIPPARD, 1996:121). Dois anos depois ampliou esta definição em seu livro *The Lure of the Local* (LIPPARD:1997:264).

Seja em lugares fechados ou abertos, para Lucy Lippard, a arte privada, em contraponto a uma autêntica arte pública, é uma arte fechada em si mesma que não atende os anseios de seu público. No mesmo sentido, Patricia Phillips deseja

> saber se o conceito de 'público' é capaz de representar 'um lugar comum que aceite diferenças' [...]. Uma 'arte pública que dialoga' [...] 'não encontra seu significado por meio de sua situação em um foro, mas criaria o foro para o diálogo pungente/agudo e potente entre ideais públicos e impulso privado.[10]

Phillips também observa a dificuldade e os desafios em se fazer uma arte pública "verdadeira", afinal, "como fazer a audiência da arte pública vir da vida pública, se essa é assim, tão perigosamente esvaziada?"[11] Indo ao encontro da premissa de que a união dos termos **arte** e **público** é difícil, a Arte Pública "é uma arte absolutamente comprometida com o mundo e este compromisso invoca frequentemente discordância viva [...]; consensos absolutos necessariamente não fazem um estado feliz".[12]

Mencionadas estas mais contundentes assertivas do que hoje é, de forma mais corrente, considerada como sendo uma Arte Pública dita autêntica, aponta-se para o óbvio: nem toda a arte colocada ao ar livre, em local de circulação de público, é realmente uma arte *pública* — no sentido de ir ao encontro das questões pertinentes à esfera pública. Ainda assim, para fins do enfoque aqui proposto, e embora concordando em linhas gerais com os autores citados, se está considerando esse — amplo — termo Arte Pública como designando uma **arte** em local de circulação de **público**. "Autêntica" ou não, tal produção habita o espaço coletivo. Assim, a dimensão pública dessas obras de arte ou a sua existência na vida das pessoas se dará por outras assertivas, e essa é uma das discussões mais interessantes no campo da Arte Pública.

Conforme o objetivo da pesquisa para a presente Tese, buscou-se nos exemplos de obras de arte pertencentes à Arte Pública a análise de um conjunto específico, as obras de arte contemporâneas instaladas pela 5.ª *Bienal do Mercosul* (2005-2006), cuja base mais concreta para o seu surgimento em espaços ao ar livre em Porto Alegre remonta à 1991. Nesse ano, realizou-se pela Prefeitura de Porto Alegre o primeiro concurso *Espaço Arte Espaço Urbano*.

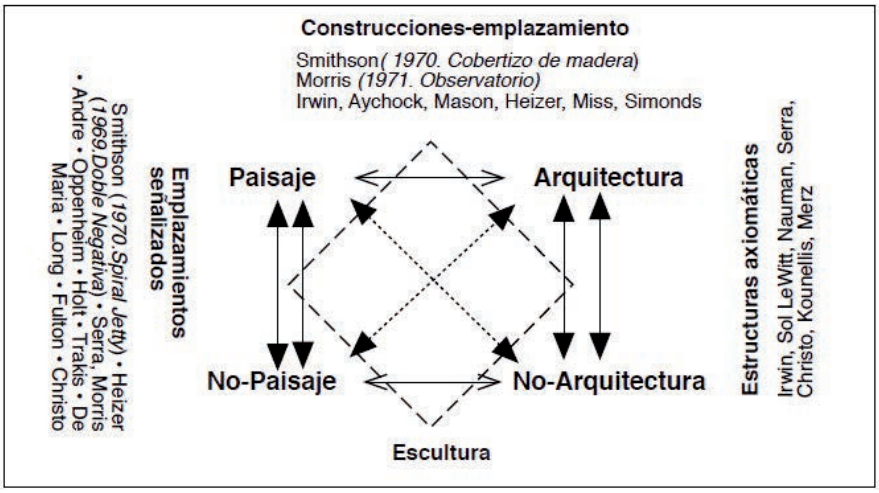
Dessas obras de arte da 5.ª *Bienal do Mercosul*, quais trazem na sua gênese a discussão das questões em torno da especificidade do local e do lugar? Essa é uma questão que procurei abordar no capítulo III.

A maioria das obras mencionadas acima pertence de forma mais específica à escultura públi-

(10) Citada em LIPPARD, 1997:273.
(11) PHILLIPS, 1996:65.
(12) PHILLIPS, citada por HEIN, 1996:5.

ca, portanto, são objetos pertencentes à categoria Escultura. E para quais objetos refere-se o termo escultura? Nessa pesquisa — a par das palavras já canônicas de Rosalind Krauss, de que a questão do que se pode considerar propriamente um trabalho de escultura tornou-se cada vez mais problemática[13] — escultura é entendida aqui como cada exemplar de arte tridimensional que se encontra em "situação imponderável", a qual oscila no que a própria Rosalind Krauss denominou, em 1979, como campo ampliado [2], onde *o que é* Escultura atua a partir de uma espécie de não-lugar.[14] Esse campo ampliado procura identificar o que seria essa categoria histórica, não universal, chamada escultura. Tal *campo* englobaria desde a escultura segundo a sua lógica original, como a "representação comemorativa [que] se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado e uso deste local" — a "lógica do monumento" —, até o seu gradativo desvanecimento, iniciado no final do século XIX e concluído no pós-modernismo, onde esse meio de expressão teria tido a perda absoluta de lugar.[15] Disso resulta esse campo ampliado cuja categoria escultura parece estar suspensa num diagrama gerado pela problematização do conjunto de oposições que envolve a *paisagem* e a *arquitetura* e que, por consequência, envolve também a *não-paisagem* e a *não-arquitetura*.[16]

(13) KRAUSS, 1998:1.
(14) SALZSTEIN, 1988.
(15) KRAUSS, 1985 [1979].
(16) Idem.



[2] Diagrama do Campo Ampliado, estabelecido por R. Krauss, em 1979. In: REMESAR, 1997:155.

1.2. ARTE PÚBLICA: SITUAÇÕES/RELAÇÕES

As relações enumeradas a seguir são campos de situação que objetivam delimitar aproximações teóricas a trabalhos de arte pública e as relações mais gerais das mesmas com a sua audiência, e vice-versa. As questões mais intrínsecas que determinadas obras levantam, tendo em vista as condições de sua **localização** e suas relações com os seus públicos, como problema da presente pesquisa (A Especificidade do Lugar), serão analisadas mais diretamente no próximo capítulo.

1.2.1. ARTE PÚBLICA E URBANISMO

No Brasil, desde princípios da década de 1970, trabalhos de arte pública também passaram a ser inseridos nas questões de revitalização urbana, a exemplo do que começou a ser feito na década anterior, nos EUA (projetos federais *Art-in-archicteture* e *Art in Public Places*) e Europa. A intenção desta prática, levada a cabo por esferas governamentais, procurou estabelecer novos conceitos de planejamento baseados na *habitabilidade* e na *sustentabilidade*. A Arte Pública, desse modo, conforme Malcolm Miles, busca agir no domínio público, e sua crítica e práticas

> [...] se estendem a uma série de questões justapostas, como a diversidade das culturas e públicos urbanos, as funções e a generalização do espaço público, as operações de poder e os papéis dos profissionais do ambiente construído em relação aos moradores urbanos [...]. Essas questões são pertinentes tanto para a arquitetura, projeto urbano e planejamento urbano como também para a arte pública.[17]

Entre 1970 e 1979, Porto Alegre teve obras de arte em linguagem moderna e contemporânea incluídas em projetos de remodelação urbana, em viadutos, edificações e parques públicos.[18] Certamente, estimuladas por estas experiências, várias instituições também resolveram humanizar seus projetos arquitetônicos com obras de arte nas fachadas de suas sedes, voltadas para o público externo.[19] Este contexto incentivou também condomínios residenciais e comerciais a instalarem obras de arte em frente aos mesmos, dos anos 1970 a 1990.[20] Evidentemente, tal renovação urbana com a presença da arte, juntamente a iniciativas com similares em cidades como São Paulo (Praça da Sé, 1979) [3] e Rio de Janeiro (Parque da Catacumba, 1979) [4], são de muita importância para a história da arte pública brasileira, ainda que praticamente não tenham

(17) MILES, 1997:1–2.

(18) O painel do Viaduto Loureiro da Silva (Vasco Prado, 1970), as figuras do respiradouro do Túnel da Conceição (Francisco Stockinger, 1972) e o Monumento aos Açorianos (Carlos Tenius, 1974), entre outras. Faz-se necessário mencionar a instalação do colossal Monumento ao Presidente-Marechal Castello Branco (Tenius, 1979), no Parque Moinhos de Vento, que não foi previsto no projeto do parque, ou mesmo lugar algum. Sobre esse monumento, ver Araújo, 1995:218-232, e Alves, 2004:179.

(19) O edifício do antigo BNDES (Bruno Giorgi, 1970), a sede do DAER (Vasco Prado, 1972), a Companhia de Silos e Armazéns (Vasco Prado, 1973), o Bando de São Paulo (Stockinger, 1974), a sede da APLUB (Tenius, 1975), o Palácio Farroupilha(Vasco Prado, 1974 e 1976), a sede do MONTAB (Tenius, 1979).

(20) Edifícios, residenciais ou não, utilizaram obras de artistas como Tenius, Stockinger e Weissmann.

[3] Praça da Sé, São Paulo, em 1979 - Jardim de Esculturas. Escultura de Amilcar de Castro. In: Documentário *Superfície Domada, Partida e Dobrada*, Newton Silva, 35mm/8'.

[4] Parque da Catacumba, inaugurado em 1979, Rio de janeiro. Escultura *Compressão* (1978), de Francisco Stockinger, em 2009.

repercussão econômica, se comparadas a exemplos dos EUA e Europa.[21]

Na década de 1990, a Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre criou o projeto *Espaço Urbano-Espaço Arte* (cuja última edição foi em 2002)[22] para artistas instalarem obras de arte, de forma permanente, em parques, praças, calçadas, viadutos, etc. Uma influência direta deste projeto foi que concursos para monumentos, no mesmo período, tiveram obras de arte vencedoras com linguagem moderna e contemporânea, diferente da habitual estatuária para estes casos, fato que perdura até os dias de hoje.[23] No decorrer do presente trabalho, este projeto será comentado, pois, como já mencionado, trata-se da principal base cultural para as obras analisadas na presente Tese (esculturas públicas da 5.ª *Bienal do Mercosul*).[24]

O historiador Nicolau Sevcenko aborda a questão do urbanismo sob outro prisma, e constata:

> [...] quando se fala da cidade, normalmente ela é transformada num fenômeno de análise racional, por parte de urbanistas, planejadores, administradores, políticos, cientistas sociais que tendem a ver a cidade como um todo orgânico e articulado e a pensarem a cidade como uma simultaneidade de fluxos e de comunicações. Mas o fato concreto é que todo ser humano percebe a cidade do seu *locus* de enraizamento, a partir do qual a cidade adquire o seu sentido.[25]

O urbanista e historiador Riopardense de Macedo (1921-2008) está entre aqueles que consideram a obra de arte ao ar livre ou o monumento também como equipamento urbano. Ele entende que o assunto envolve matéria de urbanismo, do conhecimento da evolução urbana ineludível, até a distribuição do equipamento comunitário, necessário à recriação dos valores históricos ou da confiança do futuro:

(21) Sobre isso, ver Tony BOVAIRD, *Public Art in Urban Regeneration: An Economic Assessment*, in REMESAR, 1997:116-127.

(22) Em 2009, a Secretaria Municipal da Cultura realizou a obra que havia sido vencedora do concurso de 2002 e não efetiada.

(23) Monumentos: *Zumbi dos Palmares*, *Chico Mendes*, Mortos e *Desaparecidos do Regime Militar*, *Policiais Mortos em Serviço*, *100 da Escola de Engenharia da UFRGS*. O caso mais recente nesse sentido foi o *Monumento ao Centenário da Imigração Judaica no RS* (2004).

(24) Apesar dessas experiências, na ampla discussão que se travou na Câmara de Vereadores, com a aprovação do novo Plano Diretor da capital gaúcha, em dezembro 1999 (revisto em 2003), a arte pública nem sequer foi mencionada.

(25) SEVCENKO, 1999/web.

> A estátua é uma tomada de posição coletiva frente a um fato social. O marco comemorativo é a fixação de um momento que envolveu aspirações e desejos da comunidade. Todas estão na rua, participam do espaço aberto e se projetam para as gerações seguintes, como páginas de um livro aberto, batidas pelo vento, castigadas pelo sol...[26]

1.2.2. A ARTE *PÚBLICA* E AS REAÇÕES DO SEU *PÚBLICO*

Dirigir-se para um público, geral ou específico, e querer transformá-lo ou influenciá-lo positivamente, é hoje um dos principais objetivos da Arte Pública e esta não é uma tarefa amena. Deve-se levar em conta também, nesse sentido, de que não existe realmente uma Arte Pública que atinja ou queira atingir todo mundo.[27] Mesmo as obras de arte/monumentos em locais centrais das cidades — portanto fora dos bairros de moradia — sempre atingem parte, e não o todo deste "grande público". Portanto, o artista, em função do lugar da obra, tem que escolher e procurar atingir uma audiência determinada — quase sempre um público específico. Mesmo esse público que diariamente cruza com obras de arte e monumentos em automóveis ou ônibus, não é "todo o público", pois, ao final das contas, se trata também de um público específico.

A produção crítica mais atual da Arte Pública, em linhas gerais, considera que a obra de arte, para atingir de forma bem sucedida o seu público, tem que responder fisicamente (esteticamente) ao local e espiritualmente (simbolicamente) ao público de um lugar. Esse, portanto, é o desafio do artista. Arlene Raven, no entanto, alerta para o fato "de que a arte pode ser criada para motivar uma mudança social para melhor, mas, certamente, isso não a fará automaticamente politicamente efetiva e nem boa arte".[28]

Público e lugar, juntos, sempre? Por quê? Barbara Wheeler[29] considera que a natureza do lugar deveria definir os públicos e, frequentemente, as influências de suas condutas. Ela afirma que a Arte Pública deve buscar apreender os valores culturais das comunidades com quem trabalha o chamado artista público[30] — como é chamado o artista que trabalha de forma praticamente exclusiva em arte pública permanente e temporária. Como já foi dito, isso ocorre principalmente nos EUA; mais recentemente, na Inglaterra e outros países europeus. O trabalho de arte pública deve, portanto, ser suportado por conhecimento, compreensão e expressão inovadora dos valores culturais da comunidade. Mas quais são esses valores culturais da comunidade e como apreendê-los sem conflito?

---

(26) MACEDO, 1973:166.
(27) GOLDIN, 1974.
(28) RAVEN, 1993:26.
(29) WHEELER, 1999/web.
(30) LACY, 1996:178.

[6] *Terminal*, Richard Serra, 1979, Bochum, Alemanha. Imagem: Google Street View, julho 2011.

[5] *Tilted Arc* 1981/1989, Richard Serra. Federal Plaza, Nova Iorque, EUA.

> São expressões do modo de vida daquela comunidade. Os valores culturais da comunidade emergem da compreensão holística dos seus moradores, da geografia do lugar, de sua base econômica, da história e da demografia de uma área e de grupos distintivos e diversos que compreendem uma comunidade em particular.[31]

Identidade, nesse sentido, é também algo que pode ser pesquisado e pode ser definido. Pode se constituir nas associações e identificações com eventos históricos e personalidades, entre outras coisas, e tais informações corroboram frequentemente uma herança cultural. Já o sentido do lugar é diferente. É um modo de *como* as pessoas se relacionam com o lugar; "[...] lugares pelos quais as pessoas não somente passam, mas têm razão para parar e se tornarem envolvidas, lugares que oferecem uma experiência rica e um sentido de pertencer, lugares que têm significado".[32]

A escultura *Arco Inclinado* (*Tilted Arc*) [5],[33] de autoria do renomado escultor americano Richard Serra (1939), foi a obra de arte que levantou, mais do que qualquer outro trabalho de arte no Séc. XX, as explosivas e polêmicas questões acerca da reação contrária de uma audiência — no caso, os milhares de transeuntes que conviviam diariamente com essa escultura, encomendada pelo governo federal dos EUA especialmente para o espaço na qual foi instalada, em 1981: a Praça Federal, Ilha de Manhattan, Nova Iorque. Segundo McConathy, os acontecimentos que se desenrolaram em torno dessa escultura proporcionaram o "maior episódio da cultura americana",[34] por suas sem precedentes audiências públicas, seu envolvimento com a mídia, opinião pública, história, ideologia, políticas públicas e direitos autorais. Após anos de discussões, o governo federal americano demoliu *Arco Inclinado*, em 15 de março de 1989.

(31) WHEELER, idem.
(32) Idem.
(33) Comissionada pelo governo dos EUA e colocada na Federal Plaza, em 1981, na cidade de Nova Iorque.
(34) MCCONATHY, 1987:3.

Um trabalho de arte pública polêmico, para Richard Serra, não se constituía em novidade. A escultura *Terminal* [6], que ele havia instalado poucos anos antes, em 1979, na cidade da região alemã da Renânia do Norte-Vestfália, Bochum, repercutiu até mesmo na campanha política-partidária do lugar. Realizada em 1977 para a *Documenta 6* (mostra quinquenal em Kassel, Alemanha), a obra já foi pensada para ficar definitivamente no seu "lugar atual",[35] em Bochum, região onde a peça tinha sido executada, pois, segundo Serra, assim ela estaria "mais próxima dos trabalhadores que a haviam fabricada". A essa intenção de Serra o crítico Douglas Crimp chamou de "especificidade social de localização".[36] Como forma de criticar o gasto com a compra da escultura, pela prefeitura, a oposição local (Partido Democrata-Cristão – CDU) usou *Terminal* como um exemplo do mau uso do dinheiro público, e a obra de arte figurou nos cartazes da campanha política. O CDU apelou ao principal eleitorado da região, os operários da indústria do aço, afirmando que "nenhum metalúrgico é capaz de apontar de modo positivo para aquele 'lingote desajeitado' e sentir orgulho de tê-lo fabricado".[37] *Terminal* foi instalada numa movimentada rótula, em frente a escola Walter-Gropius Berufskolleg. Em muito pouco tempo, a polêmica foi superada e a escultura até hoje lá permanece, como a mais conhecida obra de arte pública da cidade.

Os conflitos que envolvem a tríade artista-poder-público, expostos de forma exemplar no episódio do *Arco Inclinado*, não são tão novos assim e coincidem com o período do início do desenvolvimento da arte pública "socialmente atenta". Portanto, uma reação conflituosa não ocorre somente entre o artista (e sua liberdade de expressão) e os interesses do Estado, mas também entre o artista e o seu próprio público.

O mais importante para que um trabalho de Arte Pública seja bem-sucedido é que o público aprenda algo com a experiência — o contato com o processo do comissionamento. Tom Finkenlpearl, que por um tempo dirigiu o Programa de Arte Pública da Cidade de Nova Iorque, cita o exemplo da implantação na região do Brooklyn do monumento ao astronauta McNair (morto na explosão da espaçonave Columbia, em 1986). Nesse caso, a homenagem foi feita na forma de marco com efígie em baixo-relevo de bronze, porque simplesmente a comunidade local assim o quis. A mesma população jamais a pichou e a obra sempre foi um objeto querido e respeitado. Finkenlpearl, todavia, considera que esse projeto fracassou, pois ninguém aprendeu nada com o

(35) CRIMP, 2005:152.
(36) Idem.
(37) Idem:155.

projeto. Para ele, uma arte pública bem-sucedida atrai as pessoas em duas direções: o artista em direção à comunidade e a comunidade em direção ao artista. O contrário, afirma Finkenlpearl, aconteceu com um trabalho no Centro Schomburg para Pesquisa em Cultura Negra, da Biblioteca Pública de Nova Iorque. Ali, comunidade e artista partiram do mesmo ponto, e a criação em homenagem a Langston Hughes e Arthur Schomburg não foi o que o mundo da arte poderia desejar — pura estética — nem o que a comunidade pretendia inicialmente, — uma celebração tradicional por meio de um busto. O resultado foi um "diagrama cosmológico" gravado no piso do ambiente, intitulado *Rivers (Rios)*.[38] Esta obra, por isso, seria um "um novo grande monumento anti-heróico em Nova Iorque".[39]

A relação entre a arte pública e o público no Brasil, especialmente a escultura ao ar livre não tradicional, instalada a partir de 1970, ainda está por ser analisada em um estudo mais aprofundado. Essa escultura de natureza modernista, abstrata, não deixou de encontrar resistência em se instalar no ambiente público. Só para citar exemplos de Porto Alegre, vale a pena mencionar os casos do passado que tiveram reação contrária de parte de grupos organizados, em razão da adoção de linguagem moderna por monumentos. O *Monumento aos Açorianos* (**Carlos Tenius**), em 1974, foi chamado de "paliteiro", e o *Monumento a Tiradentes* (**Vasco Prado**), em 1976, foi "repelido", ambos pelo mesmo grupo incomodado com a linguagem não estatuária das homenagens. Foram resistências furiosas em um primeiro momento, mas que não duraram nem sequer a passagem de uma estação do ano; e restaram essas obras de arte como símbolos da cidade.

Um interessante exemplo recente que pode ser evocado como reação adversa ao uso de linguagem contemporânea ao ar livre ocorreu com uma obra de **Nuno Ramos** (São Paulo, 1960), em Orlândia-SP, em 1996. O artista projetou um enorme trabalho *site-specific* que foi instalado em um amplo terreno, junto a uma rodovia e um viaduto de acesso ao município. Conforme reportagem do jornal *Folha de São Paulo*, a escultura teria sido contestada por parte da população.[40] Denominada *Matacão* (1996), esta obra constitui-se de doze blocos de granito, entre oito e quinze toneladas, encravados em nichos, com profundidades diferentes, instalada numa área de quarenta mil metros quadrados.[41]

(38) Ver mais sobre esta obra em < http://www.nyc.gov/html/dcla/html/panyc/depace.shtml > [junho, 2011]. Trabalho de autoria de Estella Conwill Majozo e Joseph DePace, em 1991.

(39) FINKENPEARL, em SESC/SP, 1998:75.

(40) "População Rejeita Obra", *Folha de São Paulo,* 20 dez. 1996, *Ilustrada*.

(41) Conforme a dissertação de Ismar Curi, em pouco mais de um ano a obra foi abandonada: "encomendado pela Prefeitura da cidade de Orlândia no interior paulista, a obra foi concluída pelo prefeito comitente, mas deixou de ser mantida por seus sucessores. Agora, em situação de completo abandono, a obra entrou em ruína, o mato invadiu o espaço do trabalho e a erosão destrói todo o lugar." (Artigo: Obra de Nuno Ramos sofre com descuido em Orlândia , *Folha de São Paulo*, 9 out. 1997. In: CURI, 2004:44).

Outra obra noticiada na mídia como rejeitada por um público foi a escultura *Baleia* [7], do artista radicado no Rio de Janeiro, **Ângelo Venosa** (São Paulo, 1954). Trata-se de uma estrutura que se assemelha a uma ossada de baleia, feita em chapas de aço cor-ten de duas polegadas de espessura, com peso de dezesseis toneladas. A obra foi instalada originalmente no centro da cidade do Rio de Janeiro, na Praça Mauá, em 1990. Em 1999, a prefeitura do Rio de Janeiro começou os movimentos para transferi-la para o calçadão da Praia do Leme. Num primeiro momento, a instalação da escultura não foi aceita por parte da população do novo local, que teria recusado veementemente esta possibilidade. Apesar disso, a peça acabou sendo transferida como o planejado. Bem instalada no novo sítio, a tal polêmica não prosperou. Resta refletir se, no caso da instalação da obra ter sido alvo de algum tipo de consulta, se haveria algum tipo de reação por parte do público daquele local, o mesmo público local que condena veementemente as excursões dos suburbanos que nos fins-de-semana vão às praias da zona sul carioca, em busca de também usufruir um espaço público que supõem-se ser de todos.

[7] *Baleia*, Ângelo Venosa, 1990. Aço cor-ten.
Praia do Leme, Rio de Janeiro. Imagem em 2006.

A terceira polêmica exemplificativa é praticamente uma falsa polêmica, pois foi fabricada no sentido de chamar a atenção da mídia, sob motivações de promoção política-partidária. Trata-se de um alegado rechaço popular à *Supercuia* [8], uma escultura de **Saint Clair Cemin** (Cruz Alta-RS, 1951), realizada para a 4.ª *Bienal do Mercosul* e doada à Porto Alegre, em 2004, como legado do evento. A obra compõem-se de uma estrutura em dodecaedro, com doze objetos modelados em fibra de vidro, iguais à forma da tradicional cuia na qual se toma a bebida típica do gaúcho, o chimarrão. Como a escultura foi instalada ao lado de um parque temático das tradições gaúchas organizadas, o Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, a mesma foi sendo sistematicamente rechaçada por um vereador, adepto das tradições regradas pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho(MTG). Tal campanha visava questionar a escultura e foram coletadas assinaturas para um requerimento de transferência da obra de arte, que seria, na ótica desse político, um "equivocado *Monumento* à Cuia".

[8] *Supercuia*, Saint Clair Cemin, 2003. Fibra de vidro. Porto Alegre-RS. Acima, a campanha do vereador contra a escultura. Ao lado, em 2009.

Em princípios de 2009, o assunto já havia saído do sítio web desse vereador.[42] Como a *Supercuia* continua no lugar, parece que o abaixo-assinado não produziu o efeito desejado. O mesmo vereador, posteriormente, propôs uma lei municipal cujo objetivo era dar o poder de gestão do planejamento do espaço urbano de Porto Alegre aos vereadores, no que tange à instalação e remoção de monumentos e obras de arte públicas. O projeto-de-lei delegava às decisões nesse sentido aos próprios vereadores (instalação e/ou remoção condicionadas à aprovação de lei municipal) e não mais às decisões dos técnicos da prefeitura. Tal proposta foi rechaçada em Audiência Pública da Câmara de Vereadores, em 1.° de junho de 2010, convocada para discutir o projeto-de-lei. A

(42) <http://www.vereadorbernardino.com.br>

tônica dos cidadãos que se manifestaram na tribuna da Câmara foi que o projeto dava margens à instauração de uma possível censura em relação a instalação de novas obras de arte ao ar livre, bem como propiciava a remoção de obras de arte que não fossem do agrado da maioria dos mesmos vereadores.

1.2.3. O MONUMENTO

O monumento diz respeito a um capítulo muito especial da História da Arte. Constitui-se em termo muito importante na linguagem do patrimônio cultural como monumento histórico ou, genericamente, somente como monumento. Muitos autores refletem sobre o conceito de monumento, nesse mesmo sentido, encampando-o à esfera da Arte Pública, com as discussões sobre o termo levada a cabo por historiadores modernos de arte e arquitetura, mostrando um acordo geral sobre seu significado.

Segundo Wayne R. Dynes, "amplos consensos consideram que um monumento é uma construção tangível, material, usualmente de pedra, tijolo ou metal, que serve para lembrar aos transeuntes sobre alguma pessoa, evento ou conceito".[43] Nicolau Sevcenko aborda a etimologia da palavra monumento, em especial da própria *categoria* monumento, como sendo ela, *monumentum*, derivada do verbo *monere*, ou *monio*, cujo sentido original, de fundo religioso, significaria "revelar, predizer, sinalizar ou advertir". Seria então um indício, um sinal que chama à aparição na memória, que evocaria a pessoa viva como um fantasma. Portanto um *monumentum* seria uma fonte evocadora de fantasmas, "fantasmática".[44]

Francisco Riopardense de Macedo tem uma visão mais pragmática sobre essa categoria e considera que o monumento "contribui para a tomada de consciência social, um dos grandes processos civilizatórios [...]; uma tomada de posição coletiva frente a um fato social [...] que envolveu aspirações e desejos da comunidade [...]. São sempre peças de informação".[45]

Em continuidade ao sentido tomado pela maioria dos autores, o propósito do monumento seria o de "trazer o passado para dentro do presente para inspirar o futuro", da mesma forma que

> o propósito deles pode ser investigar e revelar a memória contida no chão debaixo de um 'local público', sinalizando nossas passagens como pessoas e revisando a história oficial. Como artistas que criam os monumentos da década de 1990, a última pergunta para nós considerarmos é: o que nós escolheremos para comemorar nosso tempo? [46]

Uma classificação muito difundida acerca do monumento, do historiador austríaco Aloïs

(43) DYNES, 1996:27.
(44) SEVCENKO, SESC/SP, 1998:139–140.
(45) MACEDO, 1973:166–167.
(46) BACA, 1996:131.

Riegl (1858-1905), toma por base o patrimônio cultural e artístico, sendo os monumentos classificados em duas categorias: intencionais e voluntários. A relação entre monumento e memória, por sua vez, se constituiria em três tipos: intencional, a obra à qual é conferida a função expressa de fazer lembrar um momento preciso do passado; histórico, a obra que se refere a um momento determinado, mas cuja escolha depende de uma vontade subjetiva; e antigo, a obra que, independentemente de seu significado e de sua destinação, demonstrar ter existido muito antes do presente. Para Riegl, em resumo, o monumento se entende como uma "obra criada por mãos humanas com o fim específico de manter feitos ou destinos individuais (ou um conjunto deles) sempre vivos e presentes na consciência das gerações sucessivas".[47]

Malcolm Miles também elaborou sua própria classificação de monumento, sob três tipologias: Estátua, Obra Comemorativa e Escultura Pública. Para esse autor britânico, o monumento teve (e ainda tem) um importante papel na tentativa de manter a ordem das sociedades industrializadas. Segundo Miles,

> [...] os monumentos estão familiarizados nos espaços da maioria das cidades, de modo a representar uma estabilidade que esconde as contradições internas da sociedade e sobrevive às flutuações do dia-a-dia da história. A maioria da sociedade é persuadida, por monumentos entre outras instituições civis, a aceitar essas contradições, e o monumento se torna um dispositivo de controle social menos brutal e dispendioso do que a força armada.[48]

O monumento e a questão da monumentalidade são praticamente inseparáveis. Mas eles estão vivos na atualidade? O professor da Columbia University, Andreas Huyssen, tem se destacado por trabalhar recentemente sobre o tema. Em 2000, ele afirmou que a "categoria monumental vem sendo recodificada no contexto contemporâneo de uma cultura memorialística voraz e em contínua expansão" e a "noção do monumento como memorial ou evento comemorativo público vem conhecendo um retorno triunfante".[49] Tais assertivas, no entanto, foram escritas antes do *11 de Setembro*, o acontecimento que fez renascer a cultura monumental na América e que tem propiciado um *boom* incessante de monumentos,[50] não só oficiais mas também erigidos de forma espontânea, é importante se frisar.

Até o século XVI, os monumentos eram quase que exclusivamente destinados para espaços *privados*: palácios, templos, castelos, etc. Em vista disso, Sergiusz Michalski identifica que o primeiro monumento somente para o espaço público — fora desses locais citados — teria sido erguido

(47) RIEGL, 1999:23. *El culto moderno a los monumentos*. Original: *Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen Und Seine Entstehung* (Leipzig,1903).

(48) MILES, 1997:58.

(49) HUYSSEN, 2000:41-42.

(50) Ver sobre o *11 de Setembro* e monumentos em ALVES, 2004:92. Também ver David SIMPSON. *9/11 - The Culture of commemoration*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006, 182 p.

em 1572, em Messina, em homenagem à batalha de Lepanto (1571). Tal estátua, segundo Michalski, marcou o início de um processo do monumento que culminou com a perda de suas estruturas aristocráticas e monárquicas tornando-se o mantenedor da representação da cultura burguesa três séculos depois. Sua evolução foi lenta e gradual enquanto categoria, difícil de discernir entre os monumentos sepulcrais ou a ornamentação decorativa do Renascimento e do Barroco. Ainda conforme Michalski, o monumento público figurativo teve seu auge no século XIX. Nesse período, o impulso para erguer monumentos comemorativos a personagens importantes e recordações adquiriu dimensões ideológicas e numéricas nunca antes imaginadas.

Entre a *estatuamania* francesa (ca. 1870) e a iconoclastia do ocaso dos países socialistas do leste europeu (1989–1991), o monumento foi um instrumento ideológico largamente utilizado. Atuou firmemente no Império Alemão e seu culto a Bismarck — reverência que teve repercussão até em Porto Alegre.[51] Foi também muito ativo na divulgação e doutrinação dos regimes ligados à URSS (1920-1989), como também pelo nazifascismo (1922-1945). No chamado "terceiro mundo", o monumento público figurativo perdura até o presente, com tais características, em grau menor, no dia-a-dia da dominação e doutrinação, em países como a Coreia do Norte e, até abril de 2003, no Iraque, com a deposição de Saddam Hussein.

Mas o monumento como instrumento das classes dominantes é algo tão antigo quanto a civilização. Como observa Arnold Hauser, nas culturas urbanas do oriente antigo,

> [..] as criações consistiam, na maior parte, em oferendas votivas aos deuses e em **monumentos comemorativos** de façanhas régias, nos requisitos ou do culto dos deuses ou do soberano, **em instrumentos de propaganda destinados a servir à fama dos imortais ou à fama póstuma de seus representantes na terra**.[52] (grifos nossos)

Os monumentos, sob o prisma da psicologia social, são considerados como uma *necessidade*. Ao se interrogar sobre a função do monumento e o seu lugar em relação ao homem, Yves Pelicier vê a sua função memorativa como a mais importante. Ela é a origem do projeto: fazer memória. Para que o monumento seja eficaz é necessário que haja memória suficiente para acolher o que ele deseja significar para nós. No plano psicológico propriamente dito, a função dos monumentos

> [...] está absolutamente ligada à noção de sistema. O homem não pode viver isolado. Ele deve construir redes relacionais. [...]. O monumento pode, aliás, exceder as dimensões de um bairro, isto é, ou são os arredores que se tornam o espaço do bairro, ou, então, o próprio bairro se constitui em monumento [...]. O monumento pode tornar-se um valor comum e comunal para partilhar uma linguagem, uma ferramenta de comunicação. Mas o que encerra de positivo esta noção de participação pelo monumento pode tornar-se uma verdadeira desvantagem quando o indivíduo não participa do valor intersubjetivo do objeto monumental.[53]

(51) Mencionaremos mais adiante.
(52) HAUSER, 1998:29.
(53) PELICIER, 1989.

1.2.4. O ANTIMONUMENTO

Vimos que o interesse no monumento tradicional ainda existe (ou persiste), mesmo no presente, com a implacável globalização que resulta num mundo permanentemente online. Também mencionamos que o *11 de Setembro* está a propiciar uma nova onda de monumentos nos EUA, fenômeno que promete superar todos os memorais anteriores naquele país, em especial a cultura dos memorais das guerras convencionais. Um indício de que o monumento não é um produto cultural tão em desuso quanto se pensa está, também, no surgimento do antimonumento. Tal oposição constitui-se, basicamente, no sentido de deslocar a forma e a função do ato de comemorar. Não é necessariamente uma crítica ao assunto em si [não teria sentido], mas na forma plástica pela qual se comemora o assunto. Entre os seus expoentes mais conhecidos encontra-se o *The Vietnam Veterans Memorial* (Maya Lin, 1982) [9], em Washington, atualmente o mais visitado monumento federal dos EUA, apesar de ser um monumento em homenagem aos derrotados (Guerra do Vietnã, ca. 1959 a 1975).

É também com o antimonumento, mas não exclusivamente, que se materializa na arena pública os conflitos entre a figuração e a abstração, ocorridos originalmente no terreno dos museus e galerias.

Deslocar ou satirizar a forma e a função do monumento tradicional é uma das características do antimonumento, que tem na escultura pública do artista americano Claes Oldenburg (1929) um dos maiores exemplos disso. O primeiro antimonumento de Porto Alegre, a escultura *Cavalo e Cavaleiro* [10], de **Jaílton Moreira** (1960), tentou mais ou menos propor este deslocamento, esta ironia, cujo trabalho foi uma das obras escolhidas no primeiro concurso *Espaço Urbano-Espaço Arte* (1991). Trata-se de um poste de cinco metros de altura, pintado de vermelho, com

[9]
The Vietnam Veterans Memorial (Maya Lin, 1982), em Washington. Imagem: < http://thewall-usa.com/ >.

[10] *Cavalo e Cavaleiro*, Jaílton Moreira.
Inauguração da escultura, em 21 de março de 1992
Imagem do artista

uma estatueta equestre de bronze, de aproximadamente 25 cm, instalada na sua extremidade. O trabalho é um arremedo, uma crítica bem humorada ao monumento tradicional que é mais (re)conhecido pela população em geral como a típica estátua equestre, por via de regra uma figura central de parques e praças. Segundo as intenções do artista,

> [...] a opção recaiu em uma obra que jogasse com a expectativa que o público possui em relação a uma obra-monumento, de uma obra de arte em espaço urbano. Essa ideia está presente desde a parte narrativa até a parte construtiva do projeto. [...] Ela não é uma obra que se impõe ao ambiente e muito menos disputa espaço com o observador. Para quem vem caminhando no parque ela fica como uma observação, um ponto de exclamação no instante de cada um.[54]

No entanto, essa peça não pode mais ser apreciada em sua integralidade. Alvo de constantes vandalismos desde a sua instalação, a estatueta foi roubada recolocada mais de uma vez, até não ser mais reposta. O antimonumento de Jaílton Moreira, inaugurado com banda de música, discurso e tudo mais a que têm direito a inauguração dos monumentos *tradicionais*, foi subvertido de sua intenção de crítica humorada e agora imita a vida do monumento comum em Porto Alegre: depredada, mutilada.

1.2.5. FIGURAÇÃO *VERSUS* ABSTRAÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO

Como já referido, a oposição entre arte figurativa e arte abstrata também avançou para o já disputado espaço público, cuja forma e função de comemoração já estavam arraigadas há séculos, tendo como modelo predominante a estatuária e certas formas arquitetônicas (coluna, arco

(54) Texto do folheto de divulgação do "Espaço Urbano Espaço Arte 1992", publicado pela Prefeitura de Porto Alegre.

triunfal, etc.). A escultura figurativa, que compunha um par perfeito com a comemoração pública, encontrou no século XX um rival que chegou para ficar: a arte abstrata. Mas isso não foi aceito de forma tranquila. Afinal, como já afirmou Walter Zanini, a escultura [até fins dos anos 1960] trata-se de "uma arte relutante em abandonar antigos e esgotados sistemas figurativos",[55] e isso não se refere somente aos monumentos e às obras de arte ao ar livre.

A arte de influência modernista, assim, somente após a década de 1960, teve a sua oportunidade efetiva de ocupar o terreno do monumento tradicional, ou seja, instaurar-se, ela mesma, ao ar livre, num terreno bem diferente dos espaços do ateliê, museu ou galeria.

Enquanto querer ser monumento num sentido estrito, muita arte pública não figurativa foi um meio para realizar antimonumentos, como já mencionado. Num sentido oposto, essa linguagem, a partir da década de 1970, acabou sendo o meio preferido das grandes corporações privadas para ostentar seu poder, por meio de decoração. Exemplos em três continentes: *Cubo Vermelho* [11] (Isamu Noguchi, 1904-1988), em frente a uma instituição bancária de Nova Iorque (1968); *Fulcrum* [12] (Richard Serra, 1939), Broadgate, Londres; e da escultura de Franz Weissmann (1911-2005), em São Paulo, como pórtico da sede do maior banco privado da América Latina.

(55) ZANINI, 1971:15.

[12] *Fulcrum*, 1987, R. Serra Imagem: Wikipedia.

[11] *Cubo Vermelho*, 1968, I. Noguchi. Imagem do autor.

Sergiusz Michlaski (1951), com sua obra *Public Monuments - Art in political bondage 1870–1997* (1998), é um referencial teórico essencial acerca das mudanças na monumentalidade no amplo período abarcado pelo livro. Ele localiza o início da comemoração pública não-figurativa por meio de vários monumentos. Aquele que teria sido o primeiro monumento comemorativo abstrato foi idealizado em 1918, durante o artisticamente efervescente — e curto — período inicial da Rússia bolchevique (Revolução de 1917), com o objetivo de celebrar a vitória do Exército Vermelho sobre o Exército Branco (contrarrevolucionário): o monumento *A cunha vermelha rachando as massas brancas*. O projeto, de autoria do arquiteto Nikolai Kolli (1894-1966), nunca foi realizado. Consistia numa cunha vermelha de metal cravando sobre um imenso bloco de pedra branca, resultando numa "crítica notável do projeto de monumentalidade".[56]

[13] *Memorial aos Mortos da Revolução de Março de 1920*, 1922.
W. Groupius. Reconstruído (ca. 1946).
Imagem: Wikipedia.

O primeiro monumento comemorativo abstrato a ser construído foi inaugurado em 1.° de maio de 1922, na cidade de Weimar, Alemanha, em homenagem aos mortos em combate ao golpe de direita, de 13 de março de 1920: o *Memorial aos Mortos da Revolução de Março* [*Denkmal der Märzgefallenen*] [13]. Com autoria de Walter Gropius (1883–1969), foi Comissionado pela Weimar Trades Council. O monumento, realizado em concreto, "seguiu um projeto abstrato multifacetado, cristalino [...]. A forma abstrata não foi vista como um símbolo de luto aos mortos, mas como um símbolo da pureza da causa e do impulso superior para uma sociedade melhor".[57] Pela sua linguagem, entretanto, "a escolha do projeto não ficou imune a controvérsias, com uma oposição principalmente da classe média. Esse monumento permaneceu como a única edificação erguida sob os auspícios socialistas que usou um projeto abstrato".[58] Com o advento do Nazismo, o monumento foi destruído em 1936; depois de 1946, o monumento foi reconstruído pelo governo da antiga República Democrática da Alemanha (pró-Soviética), muito embora com um certo desconforto pelo fato de a linguagem da obra ser uma oposição ao realismo socialista.[59]

(56) LEWIS, 1996:73. O artista Mark Lewis, aproveitando a proposta original de Nikolai Kolli, realizou um trabalho com uma série de objetos colocados na rua, baseados nesse projeto de 1918, em Vancouver, Canadá, 1994.
(57) GUTTSMAN, 1997:139–140.
(58) Idem.
(59) CZAPLICKA, 1996:156.

Poucos meses depois do fim da Segunda Guerra Mundial na Europa (maio 1945), a agência arquitetônica BBPR[60] realizou o *Monumento às Vítimas dos Campos de Concentração*, inaugurado ainda em 1945 (e retirado em 1955) no Cemitério Monumental de Milão. Tratava-se de um monumento com "uma estrutura semiconstrutivista, erguida sobre uma base na forma simbólica de cruz grega, contendo um relicário moderno". O trabalho chocou por seu "contraste deliberado" com os túmulos do século XIX, bem como pelo "monumentalismo fascista" do local.[61] Outro exemplo é o *Monumento às Vítimas do Bloqueio Aéreo de Berlim*,[62] do arquiteto Eduard Ludwig (1906-1960), erguido em 1951, em função de a cidade ter sido bloqueada por terra, pela então Alemanha Oriental. Nesse mesmo ano, também como uma batalha da Guerra Fria, foi a concorrência internacional para o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, do qual saiu vencedor o escultor britânico Reg Butler (1913-1981). Apesar de escopo aparentemente universal desse concurso, foi bastante óbvio que "a ação teve um matiz circunstancial anticomunista" e que "as preferências dos organizadores foram claramente para a abstração ou para soluções semiabstratas", uma vez que, após 1945, "a pintura abstrata tinha assumido um papel de antídoto ideológico à figuração soviética e da Europa Oriental".[63]

Dentro do monumento público não tradicional que se seguiu, Michalski observa três procedimentos, a invisibilidade, a inversão e o espelhamento, os quais ele destaca como sendo uma "negação de 2.500 anos de experiência visual", uma espécie de "prelúdio à abolição final do monumento em sua aparência tradicional".[64] Tais características são marcantes nos seguintes projetos, executados ou não: a *Construção de Arame* ou *Monumento para Apollinaire* (1928–34), de Picasso; *Aschrottbrunnen*, a Fonte-Monumento Aschrott (1986-87) [14], em Kassel, de Horst Hoheisel (1944); *Nameless Library* ou *Judenplatz Holocaust Memorial*, em Viena (1996/2000) [15], de Rachel Whiteread (1963); a *Boltanski's Missing House*, em Berlin (1990), de Christian Boltanski (1944); a *Forma Negra* (*Black Form*), em Münster, 1987, de Sol LeWitt (1928-2007); a memorável *Coluna de Hamburgo contra o Fascismo e o Ódio Racial* (10 de outubro de 1986 a 10 de novembro de 1993), em Hamburgo, de Jochen Gerz (1940), e tantos outros. Obviamente, nessa lista não poderia faltar o *The Vietnam Veterans Memorial*, de Maya Lin, já citado.

(60) Inicias dos arquitetos Gianluigi **B**anfi, Lodovico Barbiano Di **B**elgiojoso, Enrico **P**ervessutti, Ernesto Nathan **R**oger. O grupo foi instituído em 1932, a partir da Politécnica de Milão.

(61) MICHALSKI, 1998:154.

(62) MICHALSKI, 1998:156. Na versão em inglês, *Monument to the Victims of the Berlin Airlift*.

(63) Idem:156.

(64) Idem:172.

[14] *Aschrottbrunnen, a Fonte-Monumento Aschrott* (1986-87), em Kassel, de H. Hoheisel Imagem: Wikipedia.

[15] *Judenplatz Holocaust Memorial*, em Viena (1996/2000), R. Whiteread. Imagem: Wikipedia.

Dois trabalhos em Porto Alegre fazem obliterar as formas aparentemente ultrapassadas de comemoração pública figurativa, e vão ao encontro das assertivas gerais de Michalski. O primeiro é *O Monumento aos Mortos e Desaparecidos no Regime Militar* [16], de **Luiz Gonzaga Gomes** (1940), foi inaugurado em 10 de novembro de 1995, e pode ser enquadrado na questão da invisibilidade. O trabalho foi escolhido por concurso, para homenagear os mortos e desaparecidos políticos do Rio Grande do Sul, durante a Ditadura Militar (1964–1984). O monumento, localizado no Parque Marinha do Brasil, consiste num trabalho em linguagem concreta, quase minimalista: uma construção de aço anticorrosivo composta por um painel quadrado de cerca de 5 m de lado, apoiado na parte de trás do conjunto numa estrutura com cerca de um metro de profundidade. O painel possui quatro retângulos recortados, sendo três na horizontal e um na vertical. Os três retângulos sobrepostos com a estrutura posterior formam um recinto vazio, oco, constituindo-se, possivelmente, num cenotáfio, uma vez que muitos dos perseguidos políticos foram dados como desaparecidos, e seus corpos jamais foram localizados.

O segundo exemplo, foi também escolhido por concurso, para homenagear Zumbi, o líder do Quilombo dos Palmares, no séc. XVII (em região do atual estado de Alagoas). O monumento foi inaugurado em 1997 [17], na Praça dos Açorianos, com autoria de **Cláudia Stern**, (1945). Tal qual o monumento às vítimas do Regime Militar, este monumento também utilizou uma concepção não figurativa, diferente de como ocorreu em outras cidades, onde monumentos a Zumbi geralmente são estátuas mostrando interpretações retratistas do homenageado. O monumento de Cláudia Stern constitui-se de uma comprida estrutura prismática cravada no chão — como uma lança —, com base quadrangular, executada em aço inoxidável. Em torno dessa "lança" encontra-se um semicírculo de concreto com a palavra liberdade modelada. Essas duas partes foram combinadas de forma que ao decorrer do dia o sol bata na estrutura de aço de modo a refletir a luz em direção à inscrição «LIBERDADE», de modo a iluminá-la, lentamente, letra por letra, numa obra que vem ao encontro do espelhamento, mencionado por Michalski.

[17] *Monumento a Zumbi* (1997), de C. Stern. Imagem: autor.

[16] *Monumento aos Mortos e Desaparecidos no Regime Militar* (1995), de L. Gonzaga.Imagem: autor.

1.2.6. A DESTRUIÇÃO DA ARTE, VANDALISMO, ETC.

Acompanha a história da escultura pública a história da sua destruição, que nem sequer é um evento paralelo ao seu desenvolvimento, mas sim um aspecto intrínseco de sua constituição. Isto abrange desde as questões habituais da iconoclastia política até as questões atuais de cunho social — o vandalismo.

W.J. Thomas Mitchell, autor do influente artigo *The violence of public art - do the right thing*, incluído no livro igualmente influente que organizou, *Art and the public sphere* (1992), expõe que a "associação da arte pública com a violência não é nada novo, e que a queda de cada dinastia chinesa desde a antiguidade foi acompanhada pela destruição de seus monumentos públicos".[65] Associação esta adotada pelo Ocidente por meio da monumentalização da violência com César, Napoleão, Hitler, Stálin e outros. Esse autor segue afirmando que a

> destruição dos limites entre arte pública e privada é acompanhada pelo fim da distinção entre violência simbólica e verdadeira, quer a violência 'oficial' da polícia, ou o poder legislativo, ou a violência 'não oficial' nas respostas individuais das pessoas". [...] Será que a arte pública é inerentemente violenta, ou ela é uma provocação à violência? Será que a violência é colocada para dentro do monumento quando ele é concebido? Ou será que a violência é simplesmente um acidente que ocorre em alguns monumentos, uma questão do destino da história"? [66]

Nessa mesma direção, Charles Merewether considera que "em algum sentido, o monumento não é somente simbólico de uma violência maior que foi infligida na sociedade; na realidade, violência é inerente na sua concepção".[67] Para Yves Pelicier, sob a perspectiva da psicologia social

(65) MITCHELL, 1992:32.
(66) Idem:34–35.
(67) MEREWETHER, 2000/web.

> a destruição do monumento pode resultar do tempo e o tempo colaborar no processo de monumentalização. Em compensação, quando sua destruição resulta da vontade humana o monumento é profanado (pro, *fanum* = templo), isto é, dessacralizado. A agressão contra um monumento é uma maneira de negar, aos que têm memória deste monumento, qualquer direito de existir plenamente [...] Pode-se, assim, conceber que o monumento é o lugar de exprimir sentimentos coletivos. Ele permite a comunhão mas pode também ser o lugar da agressividade.[68]

A maciça destruição da arte, com a destruição e/ou remoção de monumentos, não encontra rival no que aconteceu durante a derrocada dos regimes do bloco soviético, entre 1989 e 1991 [18]. A melhor ilustração disso foi a reunião dessas "mentirosas" estátuas, após suas demolições, num gramado próximo ao Parque Gorky, em Moscou, onde elas foram batizadas como "esculturas dos servos do totalitarismo".[69] Em consequência à essa catarse política e econômica, esses povos escolheram a derrubada de estátuas para a "limpeza" de seus passados. Sobre isso, um padre Ortodoxo observou: "este é o fruto de nossa vitória! Ele simboliza que nós estamos agora desmantelando o sistema e destruiremos a máquina enorme, perigosa e totalitária da KGB". No mesmo sentido, manifestou-se um líder do sindicato russo de mineiros: "este é um procedimento normal de purificação. Ele não é nenhuma vingança ou recompensa — é uma restauração da justiça. Nós estamos varrendo a ruína para fora de nossas vidas".[70]

Alguns poucos russos, no entanto, refletiram em outro sentido:

> Olhando para esses 'monumentos descartados a ideais perdidos,' amontoados no Parque Gorky, o psiquiatra russo Konstantin Danilin disse: 'claro que isto é uma desgraça. Eles todos deveriam estar em algum *museu para o passado* onde algo poderia ser aprendido e não somente descartado dessa maneira'. Um homem velho com o seu neto também examinou os destroços: 'não, eu não posso dizer que isto é bom. Nós jogamos fora as velhas estátuas, agora nós jogamos estas, então nós estaremos jogando as próximas. Deve ser buscado um modo melhor para se fazer isto. Tombar velhas estátuas é fácil e nos deixa satisfeitos. Mas, se elas simplesmente são acrescentadas ao lixo da história, nada foi alcançado.' [71]

Mas por que preservar esses monumentos? Especialmente se eles simbolizam regimes repressivos? Pois outra reação contrária à demolição das estátuas ecoou fora da Rússia, originária, nada mais nada menos do que por parte dos artistas e dissidentes soviéticos Vitaly Komar e Alexis Melamid, em Nova Iorque.

> Em 1993, numa entrevista ao *The New Yorker*, eles falaram sobre a 'técnica da velha Moscou' de que, um dos dois: 'ou se adora ou se destrói'. Ela está como uma forma de parricídio na qual o líder remove quem o precedeu. 'Cada tempo é a história, o verdadeiro passado do país é aquele que está sendo convenientemente obliterado', eles disseram. Em 1992, Komar e Melamid tinham decidido fazer uma discussão aberta [*open call*] na revista *ArtForum*, pedindo para os artistas que submetessem propostas para salvar os monumentos, transformando-os em lugar de os destruir.[72]

A preservação desses monumentos, transformando-os, também foi uma sugestão do concei-

(68) PELICIER, 1989.
(69) REYNOLDS, 1992:5.
(70) MEREWETHER, 2000/web.
(71) REYNOLDS, 1992:5.
(72) MEREWETHER, 2000/web.

[18]
Estátua se Stálin destruída na Georgia (ex-URSS). Imagem: Ag. Reuters.

tuado artista polonês Krzysztof Wodiczko (1943), radicado nos EUA. Sua idéia é de que os monumentos da era soviética não deveriam ser destruídos nem conservados, mas sim, de alguma maneira, alterados até certo ponto para sugerir com isso "a passagem de história". Segundo o artista

> [...] assistir aos monumentos a Lênin serem destruídos me fez pensar que antes deveria haver uma discussão pública, pois isso é irreversível. As esculturas são testemunhas do passado, *memorabilia* do passado monstruoso [...] o passado deve ser infundido com o presente para criar uma história crítica [...] Minhas projeções [...] é trabalho de história crítica [...] Mas eles têm que reavivar a história monumental para se transformar em uma história crítica.[73]

A iconoclastia teve seu mais recente — e espetacular — episódio no Iraque, em 9 de abril de 2003. Com a deposição do governo do ditador do país, Saddam Hussein, por exércitos estrangeiros (EUA e aliados), o fim do regime teve como imagem icônica a derrubada ritualizada, assistida online por todo o planeta, da principal estátua do ditador em espaço público [19]. Como imagem é tudo, esse fato foi muito mais forte, naquele momento, do que Hussein ter fugido; temporariamente, ileso e impune. Somente oito meses depois, ele foi capturado. Julgado, foi sentenciado à morte e enforcado (30 dez. 2006). Porém, uma filmagem feita por telefone celular, a qual vazou na mídia, mostrando Hussein sendo enforcado [19], jamais conseguiu suplantar a imagem histórica da destruição de sua contraparte em bronze.

(73) Citado em MEREWETHER, ibidem.

[19] Derrubada da estátua de S. Hussein pelo exército americano. (9/4/2003).Imagem: < http://dangerousdan.us >

X

Enforcamento de S. Hussein (30/12/2006). Imagem: < http://www.guardian.co.uk >..

A história da escultura pública de Porto Alegre não registra casos similares, de destruição política. Mas podemos considerar que o monumental busto de Bismarck (erigido por volta de 1903), que existiu no clube Caixeiros Viajantes, tenha escapado por pouco disso. É quase certo, foi retirado e escondido (condição que misteriosamente perdura até os dias atuais) para evitar a sua destruição em função da 1.ª Guerra Mundial, na qual o Império Alemão era inimigo do Brasil. Outro marco erigido por alemães em Porto Alegre passou por uma situação similar: o *Monumento aos alemães porto-alegrenses mortos na Primeira Guerra Mundial*, erigido na década de 1920, na Sociedade de Ginástica Porto Alegre (SOGIPA). Em lugar de ser demolido pelo fervor da 2.ª Guerra Mundial, pois os brasileiros eram novamente inimigos dos alemães, esse monumento não foi destruído fisicamente, mas, como num passe de mágica, foi transformado em pira olímpica da agremiação.

Em 1911, a estátua do Conde de Porto Alegre (erigida em 1885), a primeira subscrição pública da cidade, ao contrário de ser destruída pelos republicanos que não mais toleravam um herói nobre na praça mais importante da cidade (a Praça *da Matriz*), foi simplesmente removida para outro local. No seu lugar, construiu-se uma grandiosa homenagem ao maior prócer republicano do Rio Grande do Sul, o Monumento a Júlio de Castilho (**Décio Villares**, em 1913). Essas desconsiderações têm sempre uma desculpa: a "necessidade do progresso". Por isso, foi possível, sem resistências, a transferência da estátua do *Laçador* (**Antônio Caringi**, em 1954), Símbolo oficial da cidade de Porto Alegre, sem nenhuma reação. Pelo contrário, a remoção foi um evento festivo, com direito a churrascada e o acompanhamento — absolutamente inesquecível — de uma verdadeira procissão cívico-gauchesca, do translado da obra para outro sítio.

A autora Cristina Freire considera o deslocamento dos monumentos dentro da cidade como uma forma de violência, não somente quanto à obra, mas contra o cidadão que tem seu sentido de orientação também deslocado. Um exemplo seria o "horroroso" monumento ao bandeirante Borba Gato (1963), de autoria de **Júlio Guerra**, na cidade de São Paulo. [20] Se por acaso removida essa estátua, muita gente restaria desorientada na Av. Santo Amaro, onde se localiza. "Em São Paulo, alguns prefeitos se consideram curadores de museu; tiraram e modificaram posições, sempre à revelia dos habitantes da cidade, como se essas obras estivessem escondidas em depósitos e não já no espaço público, canalizando aprovações e desaprovações".[74]

Para o historiador de arte Giulio Carlo Argan (1909-1992), há uma semelhança entre a desambientação de um monumento e a violência, que possibilita a sua destruição: "a presença das

(74) FREIRE, 1997:264.

[20] ***Borba Gato***, 1963. J. Guerra, em S. Paulo. Imagem: autor.

obras de arte é sempre caracterizada de um contexto cuja historicidade manifesta. [...] descaracterizar o ambiente destituindo-o das suas presenças artísticas tradicionais é uma maneira de favorecer as neuroses coletivas, que se exprimem, mais tarde, em atos de rejeição da civilização histórica, que vão desde o pequeno vandalismo e o banditismo organizado até os fenômenos macroscópicos de violência e de terrorismo [...] À desambientação dos monumentos, isolados nos contextos, acopla-se o distanciamento das obras de arte das sedes originais: as obras são encaminhadas nos diversos canais do mercado e sabe-se que, não raro, ao longo desses canais, elas são adulteradas, transformadas por restaurações vulgares, praticamente destruídas".[75]

1.2.7. ARTE PÚBLICA E INTERDISCIPLINARIDADE

A Arte Pública, como visto nos subcapítulos anteriores, pode ter as mais diversas formas de manifestação já exemplificadas. É resultado de uma intersecção mais direta da Arte, Arquitetura e Projeto Urbano. Porém, pode — e tem sido trabalhada — sob o prisma de diversos campos do conhecimento, como democracia cultural e ideologia, sociologia, história, psicologia social e museologia, entre outras áreas.

Por isso, cabe considerar a Arte Pública como um campo interdisciplinar?

A característica interdisciplinar transita em qual direção, em se tratando da Arte Pública?

Entre 2 e 4 de outubro de 2003, no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, ocorreu o 3.° *Waterfronts of Art*, simpósio organizado pelo *Public Art Observatory* (atual *Public Art & Ur-*

(75) ARGAN, 1995:87.

ban Design Observatory/PAUDO, Observatório de Arte Pública e Projeto Urbano), da Universidade de Barcelona, cujo tema foi "Arte Pública e Projeto Urbano: Interdisciplinaridade e Perspectivas Sociais". Em razão do simpósio, foi publicado um *e-book* de mesmo título.[76], com os artigos das conferências apresentados. Para Lorenza Perelli, da Politécnica de Milão, o assunto foi assim formulado: "O que se entende por prática interdisciplinar em arte pública contemporânea?".[77] Com o objetivo de analisar o surgimento do discurso da interdisciplinaridade no campo da Arte Pública, essa autora observou que tal questão é mais propriamente um sintoma do que outra coisa. Essa interdisciplinaridade aparece na arte dos anos 1960 e 70 como uma importante ferramenta na construção dos novos discursos e nos desdobramentos de novas linguagens (arte conceitual, *process art*, *site specific art*, minimalismo, *povera*, *body art*). É tomada pela Arte Pública, porque esse categoria carrega procedimentos e inquietações da arte dos anos 1960. Aliás, já foi dito, a Arte Pública como a entendemos hoje, surgiu nesse período.

A autora australiana Margareth Worth, com base na experiência de seu país, no mesmo simpósio, discorreu sobre a prática da interdisciplinaridade na criação dos significados dos lugares, por meio da arte. Segundo Worth, há o esforço em se alcançar, por parte dos planejadores, que lugares públicos tenham "mais segurança e acessibilidade, mas eles também necessitam ter sentido e significado para as pessoas, para serem usados mais amplamente e com maior apreciação". Isso pode ser alcançado, "mas é vital nesse processo o papel do artista em colaboração com outros profissionais que trabalham no planejamento do espaço urbano", ou seja, "a arte tem um papel inestimável na criação do significado dos espaços públicos".[78]

A questão da interdisciplinaridade, podemos entendê-la — no que tange à arte pública —, pelo que tomamos de Pedro Brandão, como um objetivo comum a ser buscado, que demanda esforços em se quebrar posições arraigadas de identidade profissional na busca dessa "missão partilhada": "Uma nova identidade, fundamentada eticamente no Interesse Público, fará o seu caminho: uma procura de novos modelos, atitudes menos solipsistas e mais intercomunicantes".[79]

Assim, tentamos responder as questões logo acima formuladas, no seguinte sentido: a Arte Pública, ela mesma, nativa da História da Arte, em verdade, habita na sua operacionalização uma esfera que a engloba, o ambiente interdisciplinar que trata do espaço público,[80] esfera na qual as

(76) *Public Art & Urban Design: Interdisciplinary and Social Perspectives*. < http://www.ub.edu/escult/epolis/WaterIII.pdf >. [jun. 2011].

(77) *Interdisciplinary discourse between art, architecture and design*. In *Public Art & Urban Design*:162-169.

(78) *Creating significance through public places art an inclusive + interdisciplinary practice*. In *Public Art & Urban Design*:47-59.

(79) BRANDÃO, 2005: 302.

(80) Ver também BRANDÃO & REMESAR, 2000.

profissões, via de regra, se encontram "imersas em situações ambíguas".

O que mais se aproxima do que podemos chamar de tentativas de prática interdisciplinar, ao reunir artistas, arquitetos e construtores para a edificação de espaços públicos, teve seu primeiro contexto no *boom* mencionado de escultura pública (ca. 1899-1930). Foi quando a estatuária foi tomada como forma de passar mensagens políticas, conceitos proto-publicitários,[81] decoração urbana e *status* cultural da burguesia incipiente. Nessa época, o maior construtor da cidade, o Escritório do Engenheiro Ahrons, o responsável mais notável pela maior transformação da arquitetura que Porto Alegre já conheceu, contratou arquitetos, a maioria emigrados da Europa, que tomaram como prática a inserção da arte nesses empreendimentos. Estes arquitetos[82] já pensavam seus monumentais edifícios (públicos ou privados) as áreas para a colocação de estatuária *original* (não industrial), os quais encontraram nas firmas de escultura e decoração colaborares notáveis (em especial a firma de João Vicente Friederichs).

Outro surto de planejamento na cidade de Porto Alegre foi na década de 1930. Os urbanistas Edvaldo Pereira Paiva e Luiz Ubatuba de Faria, sob os auspícios da prefeitura municipal, propuseram monumentais renovações urbanas, as quais incluíam a escultura pública decorativa e monumentos em situações centrais de bairros, parques e eixos viários. Os projetos não foram executados, por vários motivos que aqui não cabe mencionar, e não foram encontradas fontes que revelem a participação colaborativa nesses projetos de profissionais das artes plásticas.

Na década de 1970, no processo desenvolvimentista que transcorreu no país, a arte de feições modernas entrou firme em empreendimentos urbanos de Porto Alegre. Os projetos, levados pelos planejadores da prefeitura de porto alegre, principalmente, abriram espaços para artistas contemporâneos instalarem esculturas e painéis decorativos. A interação entre artistas, arquitetos e urbanistas foi no sentido dos primeiros colaborarem com as solicitações dos segundos, no que eles precisassem. Os artistas viram ali uma grande oportunidade e foram colaborativos ao máximo em atender aos pedidos dos planejadores.

De 1991 até o presente, o que poderia ser considerado como prática interdisciplinar na arte pública de Porto Alegre foi uma participação efetiva e colaboradora, por parte dos técnicos (arquitetos) da Secretaria do Meio Ambiente de Porto Alegre, nas diversas edições do projeto *Espaço*

(81) Esse termo, no sentido o qual a estatuária porto-alegrense utilizada como propaganda ideológica e política (positivistas, etc.), no princípio do século passado, foi estendida, sob altos custos, para a esfera da publicidade, ao dar forma não somente às ideais do comércio e da indústria, mas na divulgação de produtos específicos dos serviços, comércio e indústria local. Ver especialmente a Cervejaria Bopp (1911), em ALVES, 2004:25,144-45.

(82) Adolph Stern (1879-1929), Afonso Hebert (1852), Giovanni Giovenalle, Herrmann Otto Menchen (1876), João Carrara Colfosco, José Lutzemberger (1882-1951), Manoel Itaqui (1876-1945), Teóphilo Borges de Barros, Ubatuba de Farias (1908-1954), e o mais importante deles, Theodor Josef Wiederspahn (1878-1952).

Urbano Espaço Arte, nos concursos para a ereção de monumentos em espaços de responsabilidade da prefeitura (parque, jardins, vias de transporte, etc.), e nas obras de arte públicas (permanentes e temporárias) da *Bienal do Mercosul*.

1.3. POLÍTICA CULTURAL E ARTE PÚBLICA

1.3.1. POLÍTICAS DE COMISSIONAMENTO

O comissionamento da Arte Pública, especialmente nos Estados Unidos e Grã-Bretanha, é visto como um importante segmento das políticas culturais, o que nesses lugares significa dizer que existem recursos para o seu financiamento, por meio de legislações, programas e fundos específicos. Também no Canadá, Austrália, França, Espanha, Portugal e Alemanha, os programas para estes fins contam cada vez com mais recursos, seja para trabalhos permanentes que visem qualificar a paisagem como para obras efêmeras e comunitárias em espaços públicos.

É de tal monta os recursos nestes países que recentemente tem surgido a figura do artista público, um profissional especialista em participar de comissionamentos de Arte Pública, em todas as esferas da administração pública (governos federais, dos estados, dos municípios, etc.). Nos EUA, os guias voltados para a orientação dos artistas quanto ao mercado de arte tem extensos capítulos indicando os caminhos para a procura de encargos desta natureza. Em 2008, foi publicado um guia exclusivo sobre o assunto, bastante abrangente e com material teórico sobre Arte Pública: *The Artist's Guide to Public Art — How to Find and Win Commissions* (New York: Allworth Press), de autoria de Lynn Basa e com apresentação de Mary Jane Jacob. A figura do artista público também já foi identificada por autores importantes, entre eles, já mencionado, Suzanne Lacy (LACY, 1996:178) e Javier Maderuelo. Para esse autor

> [...] se necessita formar a consciência de que a arte dos espaços públicos requer um novo tipo de especialista, de um novo tipo de artista que seja capaz de dominar o amplo leque de fatores e técnicas que incidem no projeto e na elaboração da obra pública.[83]

No Brasil, e de forma geral na América Latina, o comissionamento da Arte Pública não conta com programas minimamente estáveis. São apenas eventos pontuais as arraigadas comemorações públicas, por meio de monumentos tradicionais, quanto uns poucos e ousados trabalhos em linguagem contemporânea.

(83) MADERUELO, 1994:51.

1.3.2. O COMISSIONAMENTO PÚBLICO DA ARTE PÚBLICA PERMANENTE

O comissionamento de arte em lugares públicos como programa instituído para dotar a sociedade de paradigmas visuais ou ícones urbanos tem seu mais notório exemplo nos EUA, a partir da década de 1930, por meio do governo do presidente Franklin Delano Roosevelt. O primeiro projeto nesse sentido ocorreu na Seção de Pintura e Escultura do Departamento do Tesouro (depois Seção de Belas-Artes), dirigido por Edward Bruce (1934). Esse departamento estabeleceu um conceito que tornou-se uma instituição americana que ganhou o mundo, o *percent-for-art*. À época, aproximadamente 1% dos custos das construções públicas era destinados à decoração com obras de arte originais.[84] Em 1936, foi criado o Projeto Federal de Arte (*Federal Art Program*, vinculado ao *Works Progress Administration*), um dos instrumentos do New Deal, dirigido por Holger Cahill, que foi "um programa de socorro de largo alcance para artistas [...] os programas da WPA, [também] apoiaram os artistas diretamente, em lugar de comissionar trabalhos específicos, assumindo que os artistas tinham o direito de trabalhar (como as outras pessoas desempregadas) a arte abstrata foi tolerada num grau incomum".[85]

A mais antiga lei municipal nos EUA que estabeleceu um programa oficial *percent-for-art*. para o comissionamento da Arte Pública, foi Filadélfia, em 1959.[86] A lei *Aesthetic Ornamentation of City Strctures* foi instituída pelo City Council, em muito graças ao vereador Henry W. Swyer III, e previa recursos de 1% para a arte no orçamento de cada projeto municipal. No mesmo período, foi criado um programa para os empreendimentos privados, por meio de resolução da *Philadelphia Redevelopment Authority (RDA)*, por iniciativa do seu diretor, Michael von Moschzisker. O programa público deveria se proposto pelo arquiteto do empreendimento e aprovado pela *Art Commission*; a obra de arte pública do programa privado devia ser proposta pela construtora e aprovada pela Comissão de Artes Plásticas do RDA.

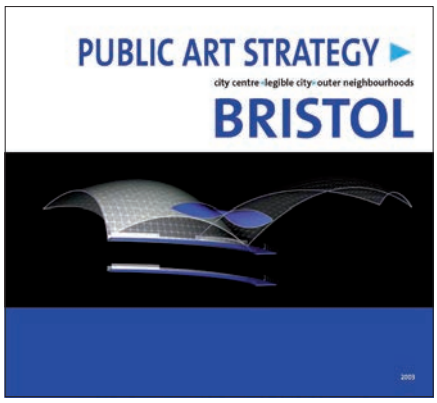
A década de 1960 é tida como a época do renascimento da Arte Pública dentro dos preceitos de como a entendemos hoje. E novamente os EUA tem sido considerados os seus precursores, com o comissionamento de duas esculturas públicas. A primeira foi *Chicago Picasso*, de **Pablo Picasso** (1881-1973), instalada no Centro Cívico de Chicago, em 1967. Porém, o marco mais importante foi em 1969, na Central Plaza de Grand Rapids (Estado de Michigan), com a inauguração de um imenso estábile de **Alexander Calder** (1898-1976), *La Grande Vitesse* [21]: a primeira obra financiada

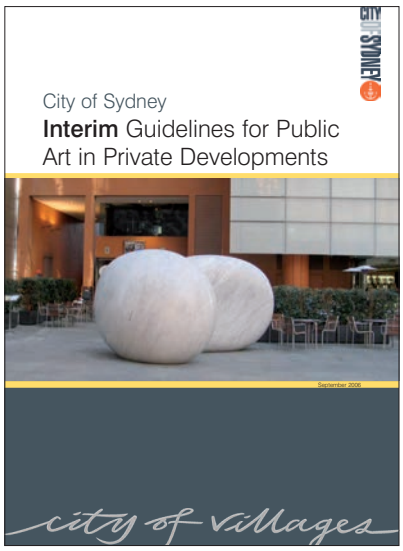
(84) Ver WETENHALL, 1993, sobre a história do *percent-for-art* nos EUA.
(85) SENIE, 1992:10., e KNIGHT, 2008:1-21.
(86) BACH, 1992:130.

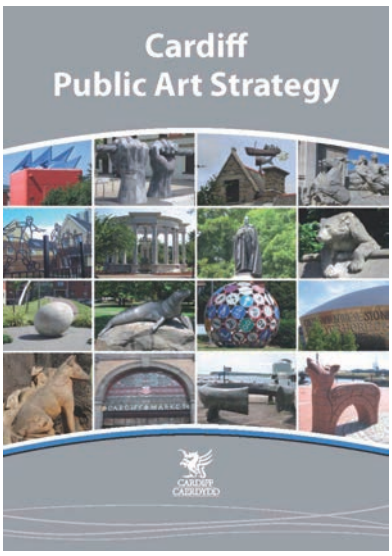
[21] *La Grande Vitesse*, 1969. A. Calder. Em Grand Rapids (EUA). Imagem: < http://youcallthatart.net/tag/1-for-art-law/ >

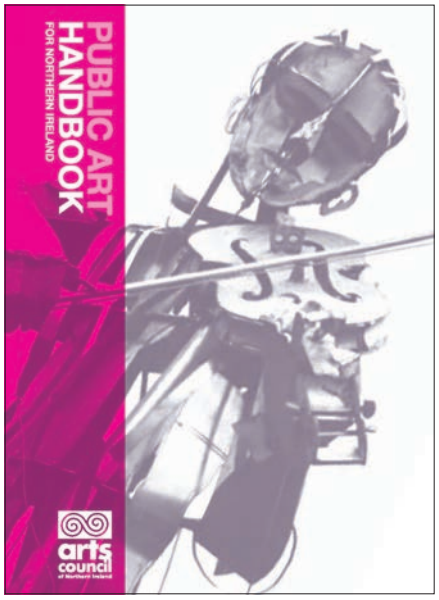
pelo programa *Art in Public Places*, do National Endowment for the Arts/NEA (cujo precursor havia sido o Projeto Federal de Arte, 1936). Em 1963, foi criado timidamente pelo governo americano o programa *Art-in-architecture* (*Arte-na-arquitetura*), subordinado à General Service Administration (Administração de Serviços Gerais). Logo em seguida abandonado, esse programa foi reativado em 1972 e se trata de um derivado da Seção de Belas-Artes do Departamento do Tesouro (1934–35).

Com o entusiasmo propiciado por esses icônicos trabalhos públicos bem-sucedidos do final da década de 1960 (Picasso e Calder), e com base na experiência de Filadélfia, entre 1964 e 1974 estabeleceram-se nos EUA uma série de iniciativas para financiar a Arte Pública: o *boom* dos programas *percent-for-art*. Por meio desse expediente, o financiamento à arte pública permanente, passou a contar a com valores de 0,5% a 2% do custo das construções públicas . Com o tempo, em alguns casos, essa porcentagem para a construção de uma obra de arte específica passou a ocorrer em obras particulares, de forma voluntária e até obrigatória.

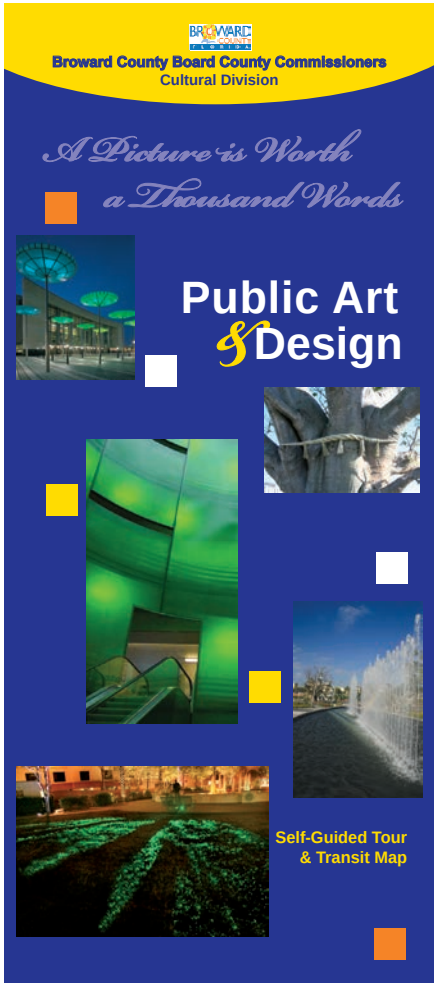

PUBLIC ART STRATEGY
city centre legible city outer neighbourhoods
BRISTOL
2009


CITY OF SYDNEY
City of Sydney
Interim Guidelines for Public Art in Private Developments
September 2006
city of villages


Cardiff
Public Art Strategy
CARDIFF
CARDIFF


PUBLIC ART HANDBOOK
FOR NORTHERN IRELAND
arts council

EDMONTON
PUBLIC ART
EDMONTON PUBLIC ART MAP
Public Art Master Plan
EDMONTON ARTS COUNCIL
808, 10310 Jasper Avenue, Edmonton, AB T5J 2W4
Phone (780) 424-2787
www.edmontonarts.ab.ca/publicart


BROWARD COUNTY
Broward County Board County Commissioners
Cultural Division
A Picture is Worth a Thousand Words
Public Art & Design
Self-Guided Tour & Transit Map

public
art
Art in Public Places Policy 2008-2013

Five Year Plan Goals : 2002-2006
Broward County Public Art and Design
June 13, 2001

Art-in-Architecture
Installations
View by State
View by Artist
Keyword Search
Current Projects

No Brasil, como já mencionado, nenhum programa de arte pública existe atualmente, apesar das dimensões continentais do país e de sua força econômica. O Produto Interno Bruto do Brasil é o 7.° maior do planeta, acima de países como a Itália, Espanha, Canadá e Austrália.[87]

Porém, entre 1991 e 2001, em Porto Alegre desenvolveu-se, de forma quase anual, um programa inédito no país, que previa a instalação de trabalhos de arte contemporânea em espaços públicos por meio de concurso aberto a artistas de qualquer procedência, o *Espaço Urbano Espaço Arte*, que trataremos posteriormente. Infelizmente, o programa porto-alegrense não previu nenhum tipo de conservação para os trabalhos e muitas destas obras encontram-se hoje degradas e/ou destruídas.

1.3.3. PROGRAMAS PÚBLICOS E LEGISLAÇÃO – EXEMPLOS

Os programas de Arte Pública nos EUA em sua maioria são abertos a qualquer artista, mas existem os que dão preferência ou mesmo limitam a participação a artistas locais. Em alguns casos ocorre o inverso: são abertas inscrições somente para artistas de outras regiões do mesmo estado.

Baltimore, estado de Mariland, seguiu o exemplo de Filadélfia (1959) e em 1964 estabeleceu a sua lei: *1%-for-Art Ordinance*. Em 2007, a lei foi aprimorada, pelo City Council,[88] cujo programa é gerido pela *Public Art Commission*, que reúne-se obrigatoriamente uma vez por mês. Esta comissão também é encarregada de analisar as ofertas de doação de obras de arte pública para a cidade. A cidade californiana de São Francisco instituiu, em 1969, a *Art Enrichment Ordinance*. Esta Lei garantiu o investimento de recursos equivalentes a dois por cento dos custos das construções públicas (prédios, infraestrutura de transporte público, parques e outros equipamentos urbanos) para a alocação de obras de arte pública específicas, nestas mesmas construções. O órgão responsável atual pelos comissionamentos é a *San Francisco Arts Commission*, por meio do *Public Art Program*. Essa cidade, conhecida pelas ideias progressistas de sua população, orgulha-se dos resultados de sua arte ao ar livre, e preza, com muito carinho, o acervo que denominam *Public Art & Civic Art Collection*.[89]

Em 1973, Seattle (estado de Washington), teve assinada a sua *1% for Art Ordinance* (Ordinance 102210), uma das mais bem sucedidas legislações deste tipo. Esta Lei foi consequência da criação do *The Seattle Arts Commission*, em 1970, que deu início ao comissionamento de uma preciosa coleção ao ar livre. Em Fort Lauderdale (Flórida), a legislação prevê um custo para a obra de arte pública em um dólar para cada pé quadrado (para cada 30,48 cm^2) de área de circulação de

(87) Dados de 2010, conforme o Produto Interno Bruto dos países [List of countries by GDP]: < http://en.wikipedia.org > [Jun. 2011].

(88) < http://www.bop.org/index.cfm?page=artscouncil&id=15 >[Jun. 2011].

(89) < http://www.sfartscommission.org/pubartcollection/ > [Jun. 2011].

público (*Broward County Art in the Public Places Program*, criado em 1976). No mesmo estado, a pequena Boynton Beach também tem seu programa, o *Art in Public Places*,[90] instituído para "criar um estimulante ambiente cultural que reflita e reforce o patrimônio, a diversidade e o caráter da cidade". Tudo isso, uma vez que Boynton Beach tem uma lei municipal que instituiu o programa, a *Art in Public Places Ordinance Amendment 07-002* (5 out. 2005, aperfeiçoada em 2007).

Em Chicago, a Lei de Arte Pública da cidade foi aprovada pela City Council em 1978, cujo mais recente aprimoramento foi aprovado em 2007. Este programa[91] é tão orgulhoso de ser bem-sucedido que se estima esta conquista foi um dos fatores pela existência de mais de 200 programas similares nos EUA. A *City of Chicago Percent-for-Art Ordinance* estipula que 1,33% dos custos de construções, reformas ou renovações urbanas públicas devem financiar um trabalho de arte específico no empreendimento. Na página da internet deste programa há informações sobre as obras de arte pública desta que é uma das mais importantes cidades americanas, por meio do *The Chicago Public Art Collection*.[92] Essa política resultou em consagrar o destino do espaço público de Chicago como espaço de arte. Em julho de 2004, foi inaugurado no coração da cidade o *Millennium Park*, custado meio a meio pela prefeitura e iniciativa privada, um projeto de renovação urbana que impulsionou ainda mais o prestigio de Chicago. O ícone feito para o parque — o qual se constitui hoje no mais conhecido símbolo da cidade — é a escultura *Cloud Gate* [22] (*Portal da Nuvem*),[93] de autoria do britânico **Anish Kapoor** (1954). Seu custo foi de 23 milhões de dólares, aproximadamente 0,5% do valor de todo o complexo.

(90) < http://www.boynton-beach.org/government/departments/public_art/index.html > [Jun. 2011].

(91) <www.cityofchicago.org/city/en/depts/dca/auto_generated/public_art_program_publandreports/new_art_on_pink_line.html>

(92) < http://explorechicago.org/city/en/supporting_narrative/attractions/dca_tourism/Public_Art.html > [Jun. 2011].

(93) Em 2005, a prefeitura de Chicago instituiu uma ridícula tentativa exigir licenças para que as pessoas pudessem fotografar *Cloud Gate*. Essa medida, duramente criticada, logo se mostrou de difícil implementação, motivo pelo qual fez o governo municipal desistir dessa cobrança. < http://gochicago.about.com >. [Jun. 2011].

[22]
Cloud Gate, 2004.
A. Kapoor.
Chicago (EUA).
Imagem:
<http://kilroyart.deviantart.com>

Los Angeles, na Califórnia, conta com um organismo municipall para tratar do assunto, a *Public Art Division*, subordinada ao *Department of Cultural Affairs*. Desde 1989, a cidade comissionou mais de 150 trabalhos de arte em espaços públicos.[94] Porém, há em Los Angeles outros tipos de comissionamento. Para o *Private Percent for Art*[95] (Municipal Code 91.107.4.6.) toda a construção que custe mais de quinhentos mil dólares deve destinar um valor para o comissionamento de uma obra de arte. Os valores são estabelecidos em razão da destinação do empreendimento (se indústria, hotel, depósito, etc.) com um taxa específica para cada um, que varia de U$ 0,51 a U$ 1.57, para cada pé quadrado. Tais trabalhos, no entanto, devem ser aprovados pelo *Public Art Committee*. Para as construções comerciais que não desejarem instalar obras de arte no local esse imposto é recolhido para um fundo de arte pública ou para o financiamento de atividades de organizações artísticas não-lucrativas. Em L. A. também existe o *Percent for Art* para as construções públicas, com o objetivo de comissionar trabalhos que visem celebrar as diversidades culturais e para encorajar a formação de uma rede de artistas ligados às comunidades que representam. Também na Califórnia, ainda podemos apresentar mais um exemplo, na pequena Whittier, que tem instituído o seu programa *Art in the Public Places*.[96]

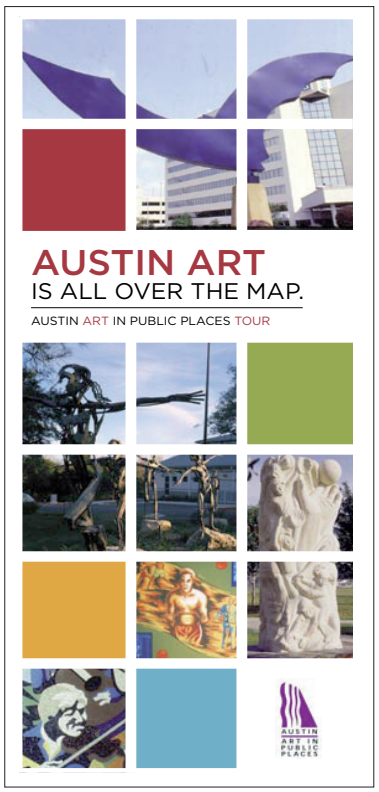
Alguns locais dos EUA partem de inventários para orientar suas políticas municipais e estaduais de *percent-for-art*, a exemplo do estado de Ohio, com o programa *The Ohio Outdoor Sculpture Inventory*/OOSI,[97] em parceria com o The Sculpture Center. Esse programa é levado a cabo por verbas estaduais e municipais e conta com a colaboração de voluntários do programa nacional *Save Outdoor Sculpture!*/SOS!, com o apoio do National Museum of Art, Smithsonian Institution e National Institute for the Conservation of Cultural Property (Instituto Nacional para a Preservação do Patrimônio Cultural). O OOSI é administrado pelo Conselho Estadual de Arte de Ohio, em parceria com outras instituições. Uma cidade americana de porte médio, Cincinnati, dentro do mesmo estado de Ohio, possui seu próprio inventário, mais extensivo, de boa parte de sua produção: *A guide to Guide Public Art in Dowtown Cincinnati*. Este inventário se encontra disponível na internet,[98] e traz fotos e verbetes das peças e um mapa de localização. Outro exemplo notável de pesquisa de inventário e divulgação na web é uma das maiores metrópoles americanas, a já mencionada Filadélfia, no estado da Pensilvânia.[99]

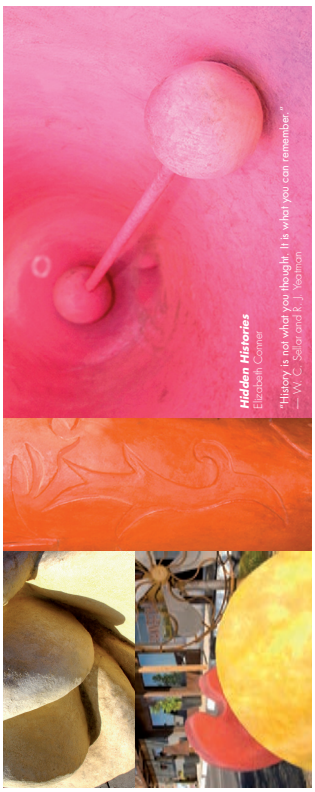
(94) < http://www.ci.la.ca.us/cad/publicart/index.html > [Jun. 2011].
(95) < http://www.ci.la.ca.us/cad/publicart/privatepercent.html > [Jun. 2011].
(96) < http://www.cityofwhittier.org/depts/prcs/arts/aipp.asp > [Jun. 2011].
(97) < http://oosi.ulib.csuohio.edu/ > [Jun. 2011].
(98) < http://chrisglass.com/cincinnati/public-art/ > [Jun. 2011].
(99) < http://www.fpaa.org/about_gateway.html > [Jun. 2011].

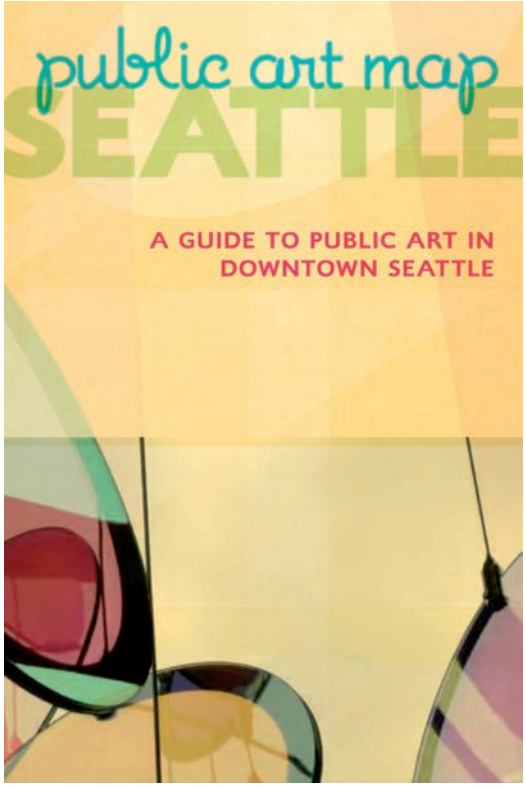
O *Public Art Program*,[100] do Cambridge Arts Council, Cambridge (estado de Massachusetts), é organizado de acordo com a Lei Municipal de Arte Pública de 1979, que prevê a aplicação obrigatória de um por cento dos gastos em edificações de porte para um trabalho permanente associado à construções na cidade. Esse programa, que desde a sua criação comissionou mais de 170 trabalhos, possui também recursos à parte para investir na restauração e conservação da Arte Pública. O estado de Washington, teve a sua política de Arte Pública estabelecida por lei em julho de 1974, o *Art in the Public Places*.[101] Este programa envolve o expediente de *percent-for-art* , com previsão de 0,5% a 1% dos custos para a construção de agências governamentais estaduais, escolas comunitárias e universidades para a instalação de obras de arte públicas. Deste sua criação, mais de 4.600 trabalhos foram comissionados pelo programa, onde cada processo de comissionamento dura cerca de dois anos. Esse mesmo estado americano, possui cerca de 25 programas de arte pública ao nível dos municípios.

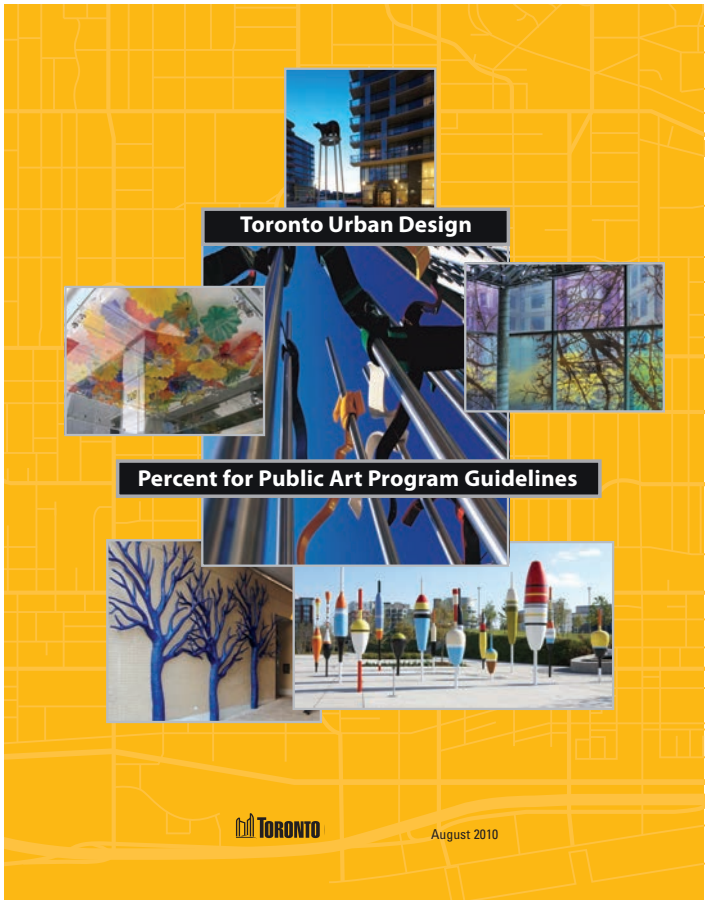
O *Percent for Art Program*[102] do estado americano de Wisconsin, ligado à Comissão Estadual de Arte, teve seus objetivos firmados com a aprovação de uma legislação específica, em 1980. Os critérios de escolha das obras são a durabilidade, qualidade e a relação do trabalho com o local. Este programa considera importante comissionar trabalhos que propiciam a construção da memória pública em espaços ao ar livre, reservando, entretanto, um valor obrigatório menor que os programas similares, ou seja, dois décimos de um por cento do valor da construção do prédio ou local público, que custe, no mínimo, 250.000 dólares. Em 1985, o estado americano de Utah estabeleceu a obrigatoriedade da destinação de um por cento do valor da construção ou reforma de espaço público para o financiamento de trabalhos *site-specific*, o *Utah Public Art Program*.[103] Para o estado de Minnesota esse valor é de quinhentos mil dólares, no mínimo, para que o prédio público tenha obrigatoriamente um trabalho de arte comissionado, não podendo ultrapassar o teto de um por cento do custo da construção. Isso está estipulado na Constituição daquele estado desde 1983 (Minnesota Statute section 16B.35, Subd. 1-4), cujo órgão encarregado de selecionar o projeto é o *Minnesota Percent for Art in Public Places*.[104] A cidade de Portland (estado de Oregon) possui uma lei *Percent-for-art* conjuntamente com o condado de Multnomah, cujo percentual para a criação e manutenção da arte pública é de dois por cento do valor das respectivas construções públicas. Para os gestores do pro-

(100) < http://www2.cambridgema.gov/CAC/Public/overview.cfm > [Jun. 2011].
(101) < http://www.arts.wa.gov/public-art/index.shtml > [Jun. 2011].
(102) < http://artsboard.wisconsin.gov/category.asp?linkcatid=3409&linkid=1651&locid=171 > [Jun. 2011].
(103) < http://www.utahpublicart.org/ > [Jun. 2011].
(104) < http://www.arts.state.mn.us/other/percent.htm > [Jun. 2011].


AUSTIN ART
IS ALL OVER THE MAP.
AUSTIN ART IN PUBLIC PLACES TOUR
AUSTIN ART IN PUBLIC PLACES


Hidden Histories
Elizabeth Conner
"History is not what you thought, it is what you can remember."
— W. C. Sellar and R. J. Yeatman


public art map
SEATTLE
A GUIDE TO PUBLIC ART IN
DOWNTOWN SEATTLE


Toronto Urban Design
Percent for Public Art Program Guidelines
TORONTO
August 2010

Government of South Australia
Arts SA
PUBLIC
ART
making it happen
commissioning guidelines for local councils

Chicago
Public Art
Program

Tom Hardy
Running Horses
1986 bronze
Patti Warashina
City Reflections
2009 bronze
Norman Taylor
Rainmakt
1975 bronze
Melvin Schuler
Thor
1977
copper on redwood
Malia Jensen
Pile
2009 bronze
Bruce West
Untitled
1977
stainless steel
Mel Katz
Daddy Long Legs
2006 painted aluminum
John Buck
Lodge Grass
2009 bronze
James Lee Hansen
Talos No. 2
1977 bronze
Lee Kelly
Untitled fountain
1975
stainless steel
Bruce Conkle
Burls Will Be Burls
(3 artworks)
2009 bronze, cast concrete
Robert Hanson
Untitled
(7 artworks)
2009 etched bronze

TRANSIT MALL Murals, fountains, abstract and representational works — many created by local artists — grace downtown Portland's Transit Mall (Southwest Fifth and Sixth avenues). Many pieces from the original collection, installed in the 1970s, were resited in 2009 along the new MAX light rail and car lanes. At that time, 14 new works were added.
MAX light rail stop
Artwork
Artworks with multiple pieces
N
Daniel Duford
The Legend of the Green Man of Portland
(10 artworks along 5th and 6th) 2009
bronze, cast concrete, porcelain enamel on steel

A GUIDE TO
PORTLAND
PUBLIC
ART

jeto, cuja coleção de arte pública está aumentando gradativamente, "conservação e manutenção são componentes críticos do programa".[105] Em outubro de 2006, as diretrizes do *Public Art Program*, ao qual o *Percente-for-art* inegra, foram revisadas.

O programa que mais tem investido em arte pública é, possivelmente, o *Percent for Art Program*[106] da cidade de Nova Iorque (subordinado ao Department of Cultural Affairs), instituído pelo City Council em 1982, cuja Lei foi assinada pelo prefeito Edward Koch. A cada ano fiscal, o programa conta com uma verba bastante significativa para a realização de obras de arte, cujos valores estão entre U$ 50,000 e U$ 400,000 por comissionamento, com remuneração de 20% do valor do trabalho para o artista. Nestes custos, excetuam-se a manutenção, conservação e a restauração dos mesmos. Segundo o diretor do programa em 1996, Tom Finkenpearl, "as comissões são compostas por profissionais de arte, membros da comunidade e representantes da prefeitura" e o comissionamento envolve "um processo altamente burocrático — uma obra leva quatro a cinco anos [para ser concluída] porque esse é o tempo para se construir uma obra pública na cidade de Nova Iorque".[107]

Finkenpearl também considera que essa arte pública não vai alimentar as pessoas, mas pode ajudar a criar uma atmosfera de entretenimento para acarretar políticas que alimentarão as pessoas, tanto física como intelectualmente. O programa nova-iorquino não é facultativo, é obrigatório. Assim, toda nova escola, delegacia de polícia, biblioteca, praça ou parque deve alocar um por cento do seu valor para a construção de uma ou mais obras de arte. Desde o início do programa, cerca de 230 projetos foram realizados, perfazendo um investimento de 26 milhões de dólares. No momento (junho 2011), 69 obras estão com o comissionamento em progresso. Logo após o início da lei do *Percent for Art* da Cidade de Nova Iorque, a *Metropolitan Transit Authority of the State of New York* (MTA) também estabeleceu uma legislação semelhante. Em 1985, a MTA instituiu o *Arts for Transit Office*,[108] para gerenciar os comissionamentos, cuja denominação atual do programa é *Arts for Transit*.

Já mencionamos (pág. 31) o surgimento da figura do artista público, principalmente nos EUA, aquele especializado em produzir obras permanentes para o espaço público, o qual debruça a sua prática profissional em cima dos programas públicos. Nesse sentido, mais informações sobre os programas americanos, além dos exemplificados acima, podem ser encontrados em diversas publicações a respeito.[109]

(105) < http://www.racc.org/public-art/overview-opportunities > [Jun. 2011].

(106) < http://www.nyc.gov/html/dcla/html/panyc/panyc.shtml > [10 abr. 2009].

(107) FINKENPEARL, in Serviço Social do Comércio, 1998:71.

(108) < http://www.mta.info/mta/aft/ > [Jun. 2011].

(109) Exemplos: em FLEMING, 2007:332-327, Capítulo *Annoted guide to public-art plans*; GRANT, Daniel. *An Artist's Guide: Making It in New York City*. New York: Skyhorse, 2001, 224 p.;

Um dos programas mais bem sucedidos no Reino Unido não existe mais. Foi levado à cabo pela *Public Art Commissions Agency* - PACA, mantida pelo West Midland Art e atuante entre 1987 e 1999. Essa organização foi resultado também das atividades realizadas pelo programa *Art in Public Spaces*, do Arts Council of Great Britain's, em 1976.[110] Existem também na Inglaterra alguns programas similares aos modelos americanos, como o *Percent for Art Programme*[111] de Gloucestershire, tem como percentual 1% dos custos em conjuntos residenciais, principalmente, condado do sudoeste da Inglaterra. Outro condado da mesma região é Bristol, que se coloca entre as líderes no comissionamento da arte pública naquele país. A sua *Public Art Policy and Strategy*,[112] aprovada pelo City Council em 26 de outubro de 2000, promove o comissionamento da arte pública como parte de uma estratégia para um novo desenvolvimento, qualidade de vida e *place-making*, bem como insere-se nos conceitos da *Bristol Legible City*, cujos objetivos visam estimular as pessoas a entenderem e experimentarem a cidade por meio de projetos de identidade, informação e transporte que envolvam trabalhos de arte.[113]

East Sussex é um condado da Inglaterra que possui um programa de arte pública gerido pelo *East Sussex Arts Partnership* (ESAP).[114] Eles consideram que a arte pública pode trazer à população benefícios culturais, econômicos, educacionais, ambientais e sociais, porque ela humaniza os espaços públicos, cria e estimula o debate sem deixar de propiciar lugares com significados, nos quais as pessoas se sintam confortáveis. E, ainda, o ESAP considera que a arte pública incentiva o uso dos espaços abertos, diminui o vandalismo e encoraja as pessoas a sentirem-se orgulhosas e proprietárias destes lugares, entre outros tantos benefícios enumerados no *Art in public places – advice and commissioning guidelines*, editado como *e-book* em dezembro de 2006. Um dos mecanismos para o comissionamento da arte pública em East Sussex é o *Percent for Art*, que recomenda o percentual de 1% dos custos em novos empreendimentos ou remodelação dos mesmos (legislação prevista no The *Town and Country Planning Act of 1990, Section 106*, também conhecida como *Section 106 agreements*).

Em Londres, o mais prestigiado programa de arte pública é levado à cabo pela Transport for London, companhia do metrô londrino: o *Art on the Underground*;[115] cujo lema é World Class Art for a World Class Tube. O programa visa prover a arte contemporânea como forma de enriquecer

(110) Em relação às iniciativas no Reino Unido há um sítio na web que traz muitos exemplos de comissionamentos, informando aos interessados sobre dezenas de oportunidades de trabalho em projetos: www.publicartonline.org.uk.

(111) < http://www.gloucestershire.gov.uk/index.cfm?articleid=5914 > [Jun. 2011].

(112) < http://www.bristol.gov.uk/ccm/content/Environment-Planning/urban-design/public-art-strategy.en > [Jun. 2011].

(113) < http://www.bristollegiblecity.info/initiative.html > [Jun. 2011].

(114) < http://www.eastsussex.gov.uk/leisureandtourism/arts/development/publicart/projects/default.htm > [Jun. 2011].

(115) < http://art.tfl.gov.uk/about/ > [Jun. 2011].

a experiência do passageiro, ao utilizar o metrô. A *Transport for London* também pretende com o projeto dar continuidade à sua longa tradição de excelência em arte e design como centro da identidade do metrô londrino e seus serviços. Recentemente, a cidade de Londres promulgou as suas estratégias culturais para mais um quadriênio. Infelizmente, a Arte Pública não faz parte do enorme rol de ações previstas na *City of London Cultural Strategy 2010-2014*.

Também no Reino Unido, Cardiff, a capital do País de Gales, possui uma desenvolvida *Public Art Policy and Strategy*,[116] a qual prevê muitos mecanismos de financiamento de arte pública, como um programa *Percent for art* (1990) bastante flexível, o Fundo de Arte Pública, e um programa de patrocínio de projetos (*Public Art Sponsorship Scheme*). Na Irlanda do Norte, o *The Arts Council of Northern Ireland*[117] é o responsável pelas estratégias da arte pública naquele país, que iniciaram esta política a partir de 1990, intensificando-se a partir de 1995, com o advento de fundos específicos da Loteria Nacional. Posteriormente, criou-se um programa de *Percent for art* e a *Architecture and the Built Environment for Northern Ireland* Policy, que abraçou também a causa da arte pública, em 2006.

O governo federal da Irlanda instituiu o *Per Cent for Art Scheme*, em 1997, cujas atuais diretrizes foram aprovadas em nível ministerial, em dezembro de 2004. O percentual é de até 1% do orçamento de construções públicas, conforme limites: até o custo de 2,550 milhões de euros, para a arte pública é definido até 25.500 euros; entre o piso anterior e 6,3 milhões de euros de orçamento, entre 12.500 e 38.000 euros para o trabalho de arte; assim por diante, até o limite de 64 mil euros por obra de arte em orçamentos de construções públicas acima de 12,7 milhões de euros.[118]

Na Austrália podemos citar o *art + place*, denominação do *Queensland Public Art Fund*,[119] mantido pelo governo estadual de Queensland, nordeste daquele país, que pretende investir entre 2010 e 2014, no comissionamento de arte pública, um valor de dez milhões de dólares australianos. O *art + place* é um projeto sucessor do programa *Art Built-in*. Outro Estado australiano, a Austrália do Sul, tem um programa governamental de apoio com recursos financeiros a projetos de arte pública em cidades do estado, o *Commissioning Public Art for Local Councils*,[120] coordenado pelo *Public Art and Design Officer*, órgão do *Arts SA*, sediado na capital, Adelaide. Em Sidney, a principal

(116) < http://www.cardiff.gov.uk/publicart > [Jun. 2011].
(117) < http://www.artscouncil-ni.org/ > [Jun. 2011].
(118) < http://www.arts-sport-tourism.gov.ie/arts/public_art.html > [Jun. 2011].
(119) < http://www.artplace.arts.qld.gov.au/ > [Jun. 2011].
(120) < http://www.lga.sa.gov.au/site/page.cfm?c=7169 >. [Jun. 2011].

metrópole australiana, o *Public Art Program*[121] municipal tem pretensões de firmar a cidade como referencia internacional para a Arte Pública, e conta com bem elaborados princípios que norteiam a política no setor, tanto nas iniciativas públicas quanto privadas. Possui ainda esta cidade o *The City Art Public Art Strategy*, diretrizes que visam adequar as políticas de arte pública às diretrizes mais elevadas que a cidade planeja para 2030, ano definido para que Sidney atinja um grau ideal de desenvolvimento sustentável. No entanto, essa cidade não possui uma legislação específica que preveja recursos para os projetos do *Public Art Program.*

No Canadá, via Lei Municipal, a cidade de Vancouver (Província de Colúmbia Britânica), mantém o *Public Art Committee,*[122] vinculado ao City Council (Câmara de Vereadores). O comitê reúne agências, profissionais, empresários e cidadãos para debater e estabelecer os rumos e diretivas do *Public Art Program* — uma espécie de Orçamento Participativo de Arte Pública. Na província de Alberta, a cidade de Edmonton instituiu o *Percent for art* em 1991, cujas normas foram revisadas em 2007 (*Percent for Art to Provide and Encourage Art in Public Areas*), quando se criou o *Public Art Committee*. Para Edmonton, a arte pública objetiva: prover um acesso à arte para todos; criar uma paisagem urbana dinâmica e iconizar a cidade; ser um componente chave para a atratividade e identidade da cidade, revelando o caráter dos seus cidadãos; mostrar o fortalecimento da economia local por meio do investimento em arte. O *Percent for art* de Edmonton tem o percentual de 1% sobre os custos do orçamento de construções municipais, sendo 10% desse valor destinados para a gestão do programa e 10% alocados para um fundo que visa financiar a manutenção e a conservação do acervo de arte pública. Há também um programa destinado às iniciativas particulares, com uma série de vantagens às construtoras, por meio do *Percent for Art Private Sector*. O *Arts Council* de Edmonton publicou recentemente em *e-book* o seu *Public Art Master Plan*, que se constituiu no documento de maior clareza, excelência de elaboração e interesse pela arte ao ar livre, que foi localizado pela presente pesquisa.[123]

Toronto, a maior cidade do Canadá, também possui um programa de arte pública municipal, o *Percent for Public Art Progam*. No guia do programa, *e-book* versão 2010, constam assertivas como: "Instalações de arte pública, de propriedade publica ou privada, fazem das caminhadas pelas ruas da cidade, espaços abertos e parques, propiciam um deleite para moradores, trabalhadores e visitantes" (Section 3.1.4 *Toronto Official Plan*, 2002); "A arte pública incrementa os edifícios e os tornam ainda mais atraentes para os compradores" (*Ontario Home Builder*, Fall 2005); "Um dos aspectos mais

(121) < http://www.cityofsydney.nsw.gov.au/cityart/index.aspx > [Jun. 2011].
(122) < http://vancouver.ca/ctyclerk/civicagencies/publicart/index.htm > [Jun. 2011].
(123) < http://publicart.edmontonarts.ca/public_art_-_percent_for_art_-_municipal_1/ >

progressistas do sistema de planejamento de Toronto é a exigência de que os projetos das grandes construções possam fazer uma contribuição para a arte pública" (*Urban Magazine*, 2005).[124]

Na França, a presença da arte pública permanente, levada a cabo por diversas instituições públicas e privadas, governos regionais e municipais, é igualmente muito significativa. Cidades médias e pequenas francesas comissionam a arte pública contemporânea e convidam artistas de vários países para realizarem trabalhos *site-specific*, em sistemas urbanos de transporte e outros serviços públicos. Estrasburgo começou essa política na década de 1990. Seguiram-se os exemplos de Montpellier, Rouen, Nantes, Lyon, Paris, e, mais recentemente, Bordeaux, Mulhouse e Nice.

Numa época em que não se falava explicitamente em Arte Pública, uma vez que o termo nem existia, Estocolmo, a capital da Suécia, teve uma política similar ao *percent-for-art* instituída a partir de 1963. Previa essa lei a obrigatoriedade de decoração artística em prédios municipais de elevada frequência de público, a considerar mais a compra de obras de arte do que trabalhos específicos como os entenderam atualmente. Para escolas, locais de reuniões e estabelecimentos esportivos, o percentual do custo destas construções para gastos em decoração artística ficaria em 2%. O mesmo percentual para hospitais, hospícios, creches, mas com algumas diferenças do que poderia ser considerado custo total das construções. Por fim, 1% dos custos das construções destinadas a serviços de administração pública, casas de recreação e para uso da juventude e crianças. A partir de 1971, o campo de aplicação desta legislação foi ampliado para noções de embelezamento do espaço público e de lazer.[125]

Na Alemanha, a política de se utilizar obras de arte em construções públicas surgiu a partir da reconstrução do país, após a devastação do nazismo. Em 25 de janeiro de 1950, o parlamento da então Alemanha Ocidental aprovou a obrigatoriedade de inclusão de decoração artística de, no mínimo, 1% dos custos em construções do governo. Posteriormente, o percentual foi elevado para 2%: "O Estado se propunha assim a participar do crescimento geral dos artistas, que até aquele momento ainda trabalhavam sem contar com um mercado próprio e sem o apoio dos museus, e que encontravam, em muito scasos, em situação de verdadeira indulgência".[126] Hoje, temos um excelente exemplo em Munique, que tem um comissionamento de arte pública gerenciado por uma comissão subordinada ao Departamento Municipal de Obras (Construções). Trata-se de um programa *percent-for-art* que reserva até 2% dos custos das construções para a arte pública, o que

(124) < http://www.toronto.ca/planning/urbdesign/public_art.htm > [Jun. 2011].

(125) STRÖM, 1980:30-32.

(126) In *Architekturbezogne Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, 1983. (encarte dos textos em português: *Arte Integrada à Arquitetura na República Federal da Alemanha*, em 1986. Citação de Dieter Honisch, na Introdução).

faz, segundo o sítio europeu *Art-Public.com*,[127] que Munique seja o mais bem sucedido exemplo de política municipal na Alemanha.

Na Holanda, entre as cidades que seguem esta prática da arte pública inserida em projetos de renovação urbana e por instituições diversas, temos Roterdã. Nessa cidade, o *The Public Lighting Project* foi uma iniciativa no sentido de comissionar obras de arte pública que conversem com os sistemas de iluminação pública. Em poucos anos, esses trabalham colaboraram, inclusive, com a diminuição da criminalidade.

A cidade de Barcelona, a segunda maior da Espanha, tem na sua arte pública um sinal de qualidade na habitabilidade da urbe, sendo esse tipo de produção uma das marcas distintivas da capital da Catalunha. A importância que a cidade dá ao tema pode ser percebida pelo destaque que a arte pública tem na abertura do sítio da prefeitura (Ayuntamiento de Barcelona) na internet, na seção *La ciudad... / por temas*. Ali, pode-se encontrar diretamente o link para a página do museu de virtual de arte ao ar livre com 1893 obras de *Art Públic*. O catálogo (em catalão, espanhol e inglês) está ativo na web desde maio de 2004, levado a cabo por um amplo convênio entre prefeitura, Universidad de Barcelona, Fundación Bosch i Gimpera e Ayuntamiento de Sector de Urbanismo, como parte do *Plan Nacional de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Ciencia y Tecnología de España*. O projeto do catálogo foi idealizado e coordenado por Ignasi de Lecea e Carme Grandas, pelo governo municipal, e Antoni Remesar, pela Universidade de Barcelona.

A arte pública levada em Barcelona aos cuidados da prefeitura é gerida pela Secretaria de Urbanismo e Infraestrutura, por meio do Departamento de Arquitetura e Projetos Urbanos. Porém, não há uma legislação específica mencionada no sítio dessa secretaria na internet, nem existe material à disposição ou atendimento aos artistas e/ou interessados no próprio setor, com vistas a informar como se estabelece a arte pública aos cuidados do governo da cidade. Isso porque a arte pública em Barcelona é resultado de uma complexa rede de comissionamentos, nas esferas municipal, estadual (Catalunha) e federal (Espanha), bem como por empresas e instituições públicas e privadas (Administração do Porto, Metrô, etc.). Os projetos de arte pública no espaço urbano de Barcelona dão-se, em seus mais bem sucedidos casos, inseridos em projetos de construção, empreendimentos e renovações urbanas, além de uma série de outras situações, como iniciativas de comunidades, homenagens diversas, efemérides, presentes à cidade, etc.

Vimos aqui uma extensa lista de exemplos de programas de arte pública nas esferas governa-

(127) < http://art-public.com > [abr. 2008].

mentais, cuja maioria de informações corresponde a países de língua inglesa. Isso se deve pela maciça informação a respeito destes programas que se encontra na internet, em sítios governamentais.[128] Em línguas latinas (português, espanhol, francês), uma pesquisa extensa e repetida na ferramenta Google, apresenta muito pouco ou quase nada sobre o comissionamento da arte pública permanente, no que diz respeito à legislação e programas governamentais, nosso foco no presente tópico.

Não somente a internet deve ser invocada para uma pesquisa deste nível, o que é óbvio, mas muitos dos programas aqui expostos com fôlego encontram-se também mencionados em livros sobre arte pública. Tais estudos são levados não somente por autores desses países, mas por teóricos alemães, espanhóis, franceses, portugueses e de outras nacionalidades. Esses autores, ao discutirem sobre a arte pública em seus países, via de regra, remetem às políticas dos países que mencionamos, mais acima.

América Latina

Na América Latina, a arte urbana ao ar livre teve o desenvolvimento de um rico conjunto de monumentos públicos, a partir do último quarto do Séc. XIX, no rol das estratégias de afirmação das identidades nacionais e europeização dos seus espaços públicos, por meio de comemorações de efemérides e epopeias das mais diversas. Um grupo de escultores nacionais com formação acadêmica na Europa e artistas de lá emigrados, foram os responsáveis pela criação deste precioso acervo, que ocupa espaços públicos não só das capitais dos países, mas das suas maiores cidades. A partir da Segunda Guerra, esta arte pública não foi atualizada e quase nenhuma das metrópoles e cidades de porte médio latino-americanas possui uma arte de natureza modernista e, muito menos, uma arte pública contemporânea suportada por uma base normativa constante, por orçamento e envolvimento dos poderes públicos.

Programas públicos estabelecidos para prover a arte pública são, portanto, praticamente inexistentes na América Latina. Na Argentina, temos o caso de uma provinciana cidade que se orgulha de ostentar, no brasão da municipalidade, o título de "Capital Nacional de las Esculturas": Resistência, a capital da Província do Chaco.[129] Por toda essa cidade, encontram-se inúmeras esculturas,

(128) Na página da internet da prefeitura de Lisboa há uma seção com "todas as vertentes de atividade da administração município". < http://www.cm-lisboa.pt/ > [10 Jul. 2011]. Das centenas de entradas (títulos e subtítulos com links), a palavra arte não é relacionada. Também não há menção sobre legislação ou programa da arte pública lisboeta no livro *Arte Pública: Estatuária e Escultura de Lisboa – Roteiro* (Câmara Municipal de Lisboa, 2005, 262 p.), o qual, antes que um catálogo de obras, é uma referência teórica da produção local. Então, parece não haver em Lisboa programas municipais contínuos de arte pública. Ver também: a) *A arte pública na cidade de Lisboa. Alguns Estudos publicados*, por Helena DIAS. Capítulo de seu artigo *A emergência de um espaço de representação: arte pública e transformações urbanas na zona ribeirinha de Belém*. In: *On The Waterfront* n. 6 (sept. 2004), p. 43-135 (p. 47-48); b) Edição integral de *On The Waterfront* n.º 9 (may. 2007), com o tema *Portugal - Urban Design and Public Art* (I).

(129) < http://www.mr.gov.ar/ > [Jun. 2011].

dos mais variados materiais e nas mais diversas linguagens, obras comemorativas ou não. As esculturas começaram a ocupar decisivamente o espaço urbano dessa capital de província na década de 1960, a partir da atuação do grupo artístico *El Fogón de los Arrieros*. Atualmente, o comissionamento de esculturas tem seu núcleo na Fundação Urunday e no governo da província do Chaco, com a promoção de concursos de escultura cujas obras resultantes são distribuídas pela cidade. Para o escultor Enrique González De Nava "a aventura cultural de Resistência é atualmente um 'work in progress', uma obra aberta, um processo em pleno fluir com uma aceleração constante".[130] O crítico de arte Jorge Taverna Irigoyen, por sua vez, assim resume a situação dessa cidade:

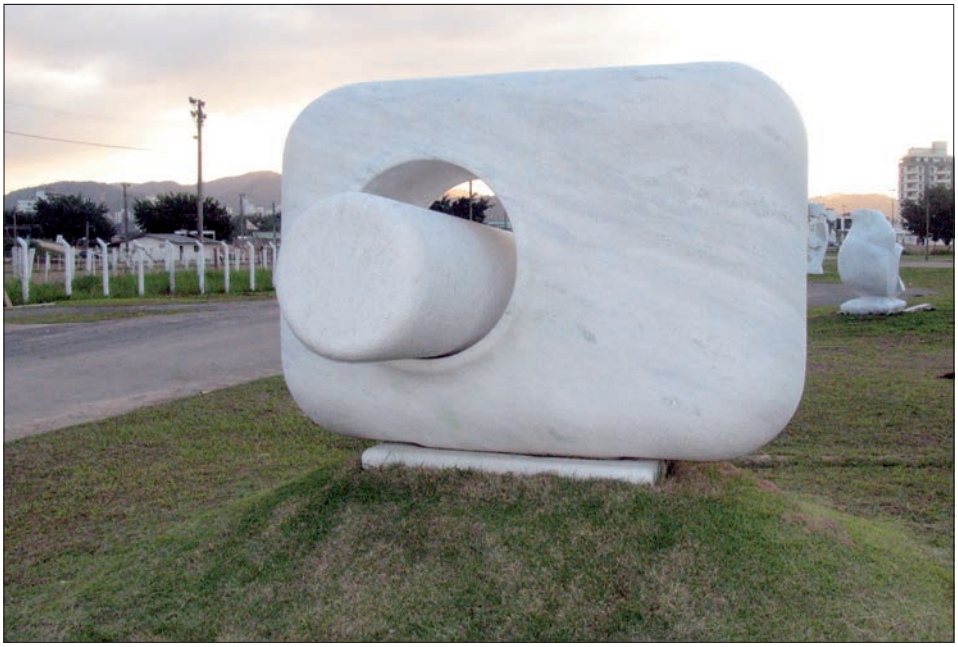
> Porque Resistência, cidade das esculturas, constitui um fenômeno quase que só pela contundência de seu saldo. Não são só as esculturas nas ruas, mas sim, fundamentalmente as escolas atuando com e no povo. As esculturas, como um contato visual na paisagem urbana, e ao mesmo tempo, como um molde criador que estimula a sensibilidade, incentiva a imaginação e desafia o pensamento. Nada menos do que isto.[131]

Este caso da cidade de Resistência nos mostra a tônica exemplar da realização da arte pública na América Latina, a promoção por meio de um evento, no caso, a *Bienal del Chaco*, organizada com participação decisiva do governo da província, e não da municipalidade, que, aliás, não possui nenhum programa de arte pública. Apesar de a cidade ostentar o título mencionado e no sítio da prefeitura a bienal de esculturas ser o evento e lugar que a população mais gosta, segundo votação no próprio sítio (33,2 % dos votos; em 29 jun. 2011), o *Plano Estratégico de Resistencia 2010* nem sequer menciona a promoção da arte ao ar livre.

1.3.4. PROGRAMAS E LEGISLAÇÃO - BRASIL

Similar ao que ocorre com a cidade argentina de Resistência, por meio de um evento similar à Bienal do Chaco, um Simpósio Internacional de Esculturas propiciou a formação de uma coleção de esculturas públicas em uma mediana cidade do estado de Santa Catarina, Brusque. O Simpósio foi idealizado e coordenado pelo escultor argentino radicado em Curitiba-PR, Alfi Vivern (Buenos Aires, 1948), e ocorreu anualmente, de 2001 a 2007. Em cada simpósio, um artista importante era homenageado, ficando na cidade uma escultura pública sua, de mármore, e mais as obras de dezenas de outros participantes, de vários Continentes. Entre os homenageados, por ano de evento: Amilcar de Castro (2001) Gio Pomodoro (2002), Francisco Stockinger (2003) [23], Oscar Niemeyer (2005), Tomie Ohtake (2006) e Francisco Brennand (2007). Ao todo, 83 artistas de 36 paí-

(130) *Resistencia, ciudad de las esculturas*, 2000:47.
(131) Idem:44.



[23] Mármore, 2003. F. Stockinger. Brusque-RS. Imagem: autor.

ses realizaram, *in loco*, 106 esculturas de porte, em blocos de mármore fornecidos pela organização. Por ser um evento, coube à administração que assumiu a prefeitura em 2008 não dar continuidade ao evento, restando o acervo de arte pública abandonado.[132]

Aquilo que podemos denominar como programa de arte pública — política continuada por determinado período, estrutura operativa para a sua gestão, expectativa de seus envolvidos (comunidade e governo municipal), e orçamento público — ocorreu com o projeto *Espaço Urbano Espaço Arte*, em Porto Alegre, entre 1999 e 2002. Iniciativa pioneira no Brasil, nenhum tipo de legislação esteve atrelada a este projeto; talvez por isso, a administração municipal (partido político) que o instituiu foi a mesma que o interrompeu, sem nenhuma reação do meio artístico.[133]

Em 1994, uma legislação (Projeto-de-Lei n.º 275/94) para o comissionamento público da arte pública foi apresentada na Assembleia Legislativa do **Rio Grande do Sul**, pela deputada do partido comunista (PCdoB), Jussara Cony. Previa esta iniciativa a obrigatoriedade de inclusão de obras de arte em toda construção pública localizada no Estado, com área maior que dois mil metros quadrados, e também em área privada destinada a grandes concentrações públicas, acima de mil metros quadrados. Se na época esse projeto-de-lei tivesse recebido uma melhor atenção pelo governo, seria uma semente para um programa estadual de arte pública, ao obrigar a inclusão de trabalhos de arte em prédios públicos da esfera estadual, com obras de arte devidamente aprovadas por uma comissão técnica, como afinal são também submetidos os próprios projetos arquitetônicos

(132) "Obra de Niemayer está abandonada em Brusque", reportagem de capa, *Tribuna Regional*, Brusque-SC, 17 dez. 2010.
(133) A chamada "Administração Popular", do Partido dos Trabalhadores (jan. 1989 – dez. 2004).

[24]

dessas construções. Infelizmente, tal proposta não foi levada adiante, inclusive quando o PCdoB passou a integrar a composição do governo estadual (1999-2002; 2011-2014).

Uma iniciativa em se regulamentar a instalação de obras de arte pública em Porto Alegre, ocorreu em 1996. Foi quando a Câmara de Vereadores aprovou um projeto-de-lei, de autoria da vereadora do PCdoB, Maria do Rosário,[134] cujo objetivo era estabelecer normas para a aquisição de obras de arte pela prefeitura, incluindo a arte pública. Previa a instalação de obras de arte ao ar livre, e demais espaços municipais, sob concurso público. Porém, o prefeito Tarso Genro,[135] do Partido dos Trabalhadores (PT), vetou o projeto.

Há outro tipo de legislação brasileira que podemos incluir no campo da arte pública: as leis de obrigatoriedade de inclusão de obra de arte em edificações públicas e privadas. Sua origem aconteceu em Recife, capital do estado de Pernambuco. Em 1980, lá foi criada uma lei que previa a inclusão de obra de arte permanente em edificações públicas ou privadas, com mais de mil metros quadrados. Essa legislação condicionou a liberação do *habite-se* (Carta de Habitação) do prédio com a efetiva realização de uma obra de arte no mesmo, em local visível para os transeuntes da via pública.[136] Para alguns, este tipo de legislação não deveria existir. A jornalista e crítica de arte Angélica de Moraes viu nesse tipo de legislação o que seria um "desastre", uma

(134) Secretária de Direitos Humanos da Presidência da República, com *status* de Ministra de Estado, a partir de jan. 2011.

(135) Governador do Estado do Rio Grande do Sul, gestão 2011-2014.

(136) Essa Lei (n.º 14.239, 17 dez. 1980) posteriormente foi modificada, em 1992 (n.º 5.592, de 10 jan.) e 1996. Prevê: Obrigatoriedade a todo "edifício ou praça pública" a partir de 1.000 m² ("edifícios para grande concentração pública"; "casas de espetáculo, hospitais, casas de saúde, estabelecimentos de ensino público ou particular, estabelecimentos de crédito, hotéis, restaurantes, clubes esportivos, sociais ou recreativos, templos e edifícios públicos em geral". A obra de arte deve ser única (não ser em tiragem), em material não perecível, de lugar de fácil visualização e de qualidade reconhecida, sendo executada por artista previamente credenciado junto à prefeitura. A obra de arte resultante da lei é de propriedade do "Acervo Cultural do Município", sendo os proprietários e condôminos os "fiéis depositários" e responsáveis pela manutenção e conservação da mesma. Estimava-se, em maio de 1989, que Recife possuía "780 obras" resultantes dessa lei. O objetivo era claro e bem-intencionado: uma forma simples de promover a humanização dos espaços públicos. Como afirmou o escultor pernambucano Jobson Figueiredo: "a beleza das esculturas e painéis quebra a frigidez das colmeias humanas" ("Lei estimula obras de arte em ruas e jardins", *Diário de Pernambuco*, Recife, 28 maio 1989, «CIDADE», p. A-10). Em função dessa lei, o *habite-se* da edificação só seria liberado com a comprovação da realização da obra de arte, que anteriormente deveria ser aprovada pelo Conselho Municipal de Cultura. Em 1989, a Associação dos Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco/AAPP–PE, presidida por Jobson Figueiredo, liderou uma pressão junto à Assembleia Estadual Constituinte (Estado de Pernambuco) com vistas à inclusão do mesmo princípio da lei recifense; *lobby* que foi aceito, resultando no parágrafo 9, do Artigo n.º 197, da Constituição Estadual: *Os Municípios com população superior a vinte mil habitantes, quando da elaboração do Plano Diretor Urbano, deverão observar a obrigatoriedade de constar em todos os edifícios ou praças públicas com área igual ou superior a mil metros quadrados, obra de arte, escultura, mural ou relevo escultórico de autor pernambucano ou radicado no Estado há, pelo menos, dois anos.*

"verdadeira roleta-russa para a população".[137]

Como uma epidemia, a garantir trabalho para artistas locais, este tipo de legislação espalhou-se pelo Brasil, com as iniciativas mais conhecidas nas cidades de Vitória,[138] capital do Espírito Santo, Belo Horizonte,[139] capital de Minas Gerais, e Florianópolis, capital de Santa Catarina.

Em 2006, num segundo projeto-de-lei,[140] o prefeito José Fogaça (PMDB) sancionou a Lei Municipal n.º 10.036 e Porto Alegre aderiu à este tipo de legislação. Assim, passou a vigorar a obrigação de que todas as edificações (públicas ou privadas) com mais de 2.000 m² tivessem uma obra de arte, em local visível à população. Esta iniciativa, do vereador Raul Carrion (PCdoB),[141] foi considerada por ele como uma forma de "retorno social dos empreendimentos imobiliários".[142] Até junho de 2011, no entanto, esta Lei constitui-se como letra morta, uma vez que não foi regulamentada pelo governo porto-alegrense, uma responsabilidade da Secretaria de Obras e Viação (SMOV), restando inaplicada, sem funcionamento.

Em 2007, o Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre promoveu e realizou o 16.° *Simpósio de Artes Plásticas: Experiências Atuais em Arte Pública* [24],[143] que contou com convidados da Espanha (2) e de cinco estados brasileiros. Entre os palestrantes, dois versaram sobre estas leis de obras de arte em edificações. O diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Aparecido José Cirillo, apresentou uma pesquisa sobre a lei de Vitória, intitulada *Lei de incentivo à*

(137) MORAES, 1990.

(138) Lei de obrigatoriedade inclusão de obras de arte em edificações aprovada em 1990 (Lei nº 3.644). Após a última modificação (Lei nº 4.482, 10 set. 1997), os objetivos ficaram assim: obrigatoriedade de "obras originais de valor artístico (...) de artistas capixabas ou residentes no Estado do Espírito Santo a no mínimo cinco anos"; Prédios com área superior a 2.000 m² e os "de grande concentração pública, tais como: Praças, Casas de Espetáculo, Hospitais, Casas de Saúde, Escolas, Estações de Passageiros, Estabelecimentos Bancários, Hotéis, Clubes Esportivos Sociais ou Recreativos" com área mínima de 1.000 m²; A maqueta, fotografia ou planta deverá ser "aprovada" por Comissão de três membros, "sendo um indicado pela Associação ou Sindicato dos Artistas Plásticos, um pela Prefeitura Municipal de Vitória e um pelo Sindicato da Construção Civil", "constituída com a finalidade de avaliar o real valor artístico da obra, no prazo máximo de 30 (trinta) dias"; O habite-se só é liberado com a obra de arte já instalada, e sob a apresentação do "comprovante de pagamento ao autor da obra de arte"; "Somente poderão executar os serviços referidos no artigo anterior os artistas previamente inscritos no Sindicato da categoria".

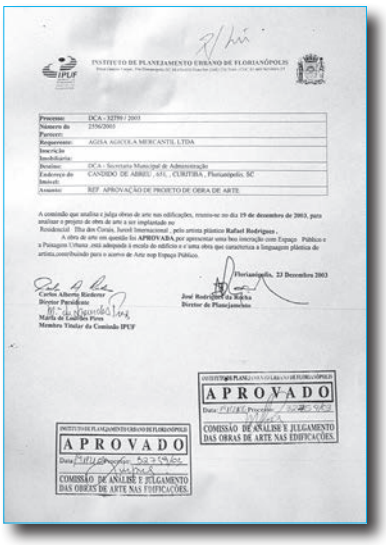
(139) Lei nº 5.893 (7 maio 1991), com os seguintes princípios e regulamentação: "Prédio privado ou **público**" (grifo nosso) com área mínima de 2.000 m² e edificações de "grandes concentrações públicas" (1.000 m²) tais como: "casas de espetáculos, salões de reuniões, estabelecimentos de ensino, estabelecimentos de crédito, hospitais, casas de saúde, hotéis, estádios e clubes esportivos", deverá incluir "obra de arte de artista plástico profissional"; Estão fora da obrigatoriedade os "conjuntos habitacionais", a "instituição declarada de utilidade pública que, comprovadamente, preste assistência social" e a "instituição religiosa"; O "custo destas obras deverá perfazer o montante igual ou superior a 0,1% (um décimo por cento) do custo total da edificação"; "Em prédios privados o construtor contratará o (s) artista(s) plástico(s) através de livre concorrência, enquanto que em edificações públicas se recorrerá ao processo de seleção em **concorrência pública**" (grifo nosso); "Para efeito de habilitação, todo artista plástico interessado em participar destas concorrências deverá se inscrever na União Mineira dos Artistas Plásticos Profissionais ou no Sindicato dos Artistas Plásticos de Minas Gerais"; "A concorrência pública se realizará através de normas previamente estabelecidas entre a Secretaria Municipal de Cultura, a União Mineira dos Artistas Plásticos Profissionais e o Sindicato dos Artistas Plásticos de Minas Gerais"; O "certificado de baixa" e habite-se só serão concedidos ao empreendimento mediante a apresentação de um recibo de redação padrão do pagamento ao artista, cuja formulário se encontra, inclusive, à disposição na página da Internet da Prefeitura de Belo Horizonte, nos "Formulários de Regulação Urbana"

(140) Havia sido aprovado pela Câmara Municipal, anteriormente, um projeto-de-lei igual, vetado pelo prefeito José Fogaça (PMDB).

(141) Eleito deputado estadual do Rio Grande do Sul, mandato 2007-2010, reeleito para 2011-2014.

(142) Argumento apresentado em debate público sobre a Lei n.º 10.036/2006, na sede da Associação Rio-grandense de Artes Plásticas Chico Lisboa, em 31 de agosto de 2006.

(143) Realizado no Santander Cultural, entre 10 a 12 de julho de 2007, como parte da programação do 21.° *Festival de Arte Cidade de Porto Alegre* (Atelier Livre da Prefeitura, 9 a 13 de julho de 2007).


INSTITUTO DE PLANEJAMENTO URBANO DE FLORIANÓPOLIS

Processo:	DCA - 32759 / 2003
Número do Parecer:	2556/2003
Requerente:	AGÊSA AGÍCOLA MERCANTIL LTDA
Inscrição Imobiliária:	
Destino:	DCA - Secretaria Municipal de Administração
Endereço do Imóvel:	CÂNDIDO DE ABREU, 645, CURITIBA, Florianópolis, SC
Assunto:	REF. APROVAÇÃO DE PROJETO DE OBRA DE ARTE

A comissão que analisa e julga obras de arte nas edificações, reuniu-se no dia **19 de dezembro de 2003**, para analisar o projeto de obra de arte a ser implantado no Residencial Ilha dos Corais, hotel Internacional , pelo artista plástico **Rafael Rodrigues** .

A obra de arte em questão foi **APROVADA** por apresentar uma boa interação com Espaço Público e a Paisagem Urbana ,está adequada à escala do edifício e é uma obra que caracteriza a linguagem plástica do artista,contribuindo para o acervo de Arte nop Espaço Público.

Florianópolis, 23 Dezembro 2003

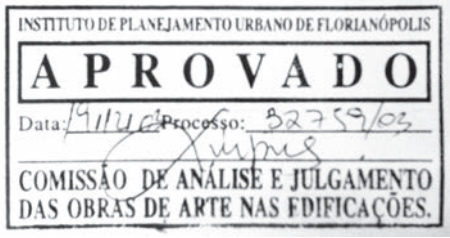
Carlos Alberto Riedener
Diretor Presidente

José Rodrigues da Rocha
Diretor de Planejamento

Maria de Lourdes Pires
Membro Titular da Comissão IPUF

APROVADO
Data: 19/12/03 Processo: 32759/03
COMISSÃO DE ANÁLISE E JULGAMENTO DAS OBRAS DE ARTE NAS EDIFICAÇÕES.

APROVADO
Data: 19/12/03 Processo: 32759/03
COMISSÃO DE ANÁLISE E JULGAMENTO DAS OBRAS DE ARTE NAS EDIFICAÇÕES.


INSTITUTO DE PLANEJAMENTO URBANO DE FLORIANÓPOLIS
APROVADO
Data: 19/12/03 Processo: 32759/03
COMISSÃO DE ANÁLISE E JULGAMENTO DAS OBRAS DE ARTE NAS EDIFICAÇÕES.

[25] Fac simile de documento de aprovação (dez. 2003) de obra de arte a ser instalada em condomínio de Florianópolis-SC. Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis.

[26] *Escultura em praça*, 2006. G. Zimermann. Florianópolis-SC. (Programa de Arte Pública de Florianópolis). Imagem: cortesia da artista

criação de um acervo semi-público em Vitória. Pelo levantamento, entre 1997 e 2003, identificaram 319 obras de arte. Os nomes de 62 artistas constam como autores desse conjunto, sendo que os dois artistas com mais obras de arte totalizam 97; o primeiro colocado no *ranking*, realizou nada menos que 70 trabalhos! A pesquisa averiguou que este artista era, também, ele mesmo, além de "pintor amador", "o funcionário do Setor da Prefeitura de Vitória responsável pelo encaminhamento dos empreiteiros aos artistas sindicalizados".[144] José Cirillo, em razão destes números reveladores, apontou para a necessidade de revisão da mesma, de forma a ampliar "o debate em torno das falhas do processo, tornando público seus desvios e o compromisso das partes envolvidas em superá-los".[145]

Sobre a outra lei brasileira de obras de arte em edificações, abordada nesse Seminário, proferiu palestra[146] o prof. César Floriano, da pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)e membro da Comissão Municipal de Arte Pública de Florianópolis. Entre todas as legislações, esta da capital catarinense se destaca como a melhor experiência brasileira. Primeiro, o assunto está afeto à esfera da legislação do planejamento urbano da cidade, por meio do Instituto do Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF), ao qual a Comissão de Arte Pública é vinculada. Segundo, a instalação de obras de arte em edificações (grandes condomínios verticais, a maioria) é facultativa. O construtor que desejar instalar uma obra de arte, a qual deverá possuir várias características,[147] poderá receber um aumento do índice construtivo no empreendimento, de até 2%. E mais, essa obra de arte deverá ser previamente aprovada [25] pela Comissão Municipal de Arte Pública, para que a construção tenha o benefício (aumento no índice).

A Comissão Municipal de Arte Pública de Florianópolis não é somente um organismo administrativo, mas um fórum de discussões, ações e ideias. Ainda em fase experimental, não prevista na legislação, uma iniciativa desta comissão propicia ao construtor que, ao invés de instalar a obra de arte no condomínio, ele possa financiar uma obra de arte em espaço público (praça, parque, calçada, etc.), próximo ao empreendimento. Em 2006, a primeira obra pública nesse sentido foi *Escultura em praça* [26], de Giovana Zimermann, instalada numa nova praça, na Rua Vereador Filomeno, Bairro Itacorubi. Posteriormente, mais cinco exemplos bem sucedidos se seguiram a este modelo

(144) Texto de mesmo título da palestra, publicada nos anais do Seminário; em ALVES (org.), 2008:18-25.

(145) Idem:25.

(146) Texto da palestra "Construindo uma política de Arte Pública para a cidade de Florianópolis"; em ALVES (org.), 2008:26-29.

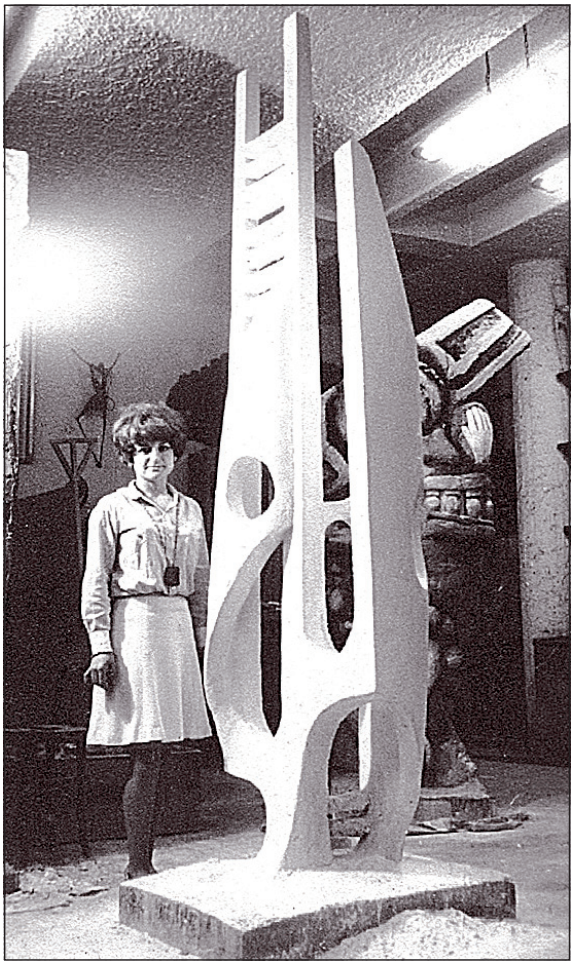
(147) Conforme o Artigo 81, da Lei Complementar n.° 1/97 (que "Dispõe sobre o zoneamento, o uso e a ocupação do solo no distrito sede de Florianópolis, e dá outras providências"), as obras de arte devem ser "situadas nas paredes externas ou no afastamento frontal da edificação, de modo a serem observados pelos transeuntes; originais, não se constituindo em reprodução ou réplica; compatíveis com a estética do projeto arquitetônico e obedeçam as normas de comunicação visual em vigor; parte integrante da obra arquitetônica, de modo que não possam ser removidas deslocadas ou substituídas; executadas com materiais da alta durabilidade, acompanhando a vida útil da edificação; adotados os critérios de segurança para garantir sua estabilidade; compatíveis com a livre circulação de pedestres e não diminuam as áreas de estacionamento".

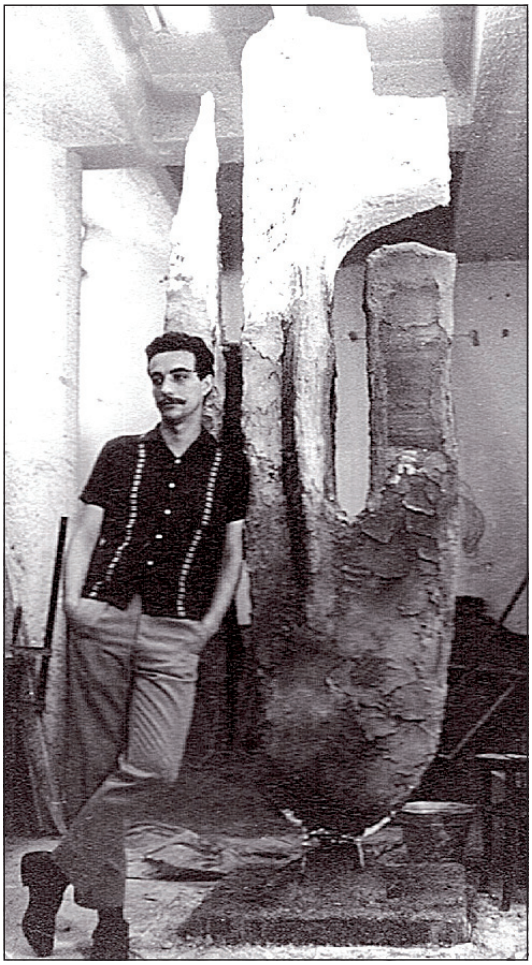
experimental, e a Comissão Municipal de Arte Pública trabalha para que esse procedimento seja incluído na legislação. Assim, este ideia trata-se de um interessante caminho para se resolver um problema crônico: a falta de recursos para o financiamento da Arte Pública nas cidades brasileiras.

1.3.4.1 ESPAÇO URBANO ESPAÇO ARTE

Em Porto Alegre, a primeira iniciativa em se instalar obras de arte contemporâneas, não comemorativas, ocorreu em 1966, a partir da ideia do prefeito Célio Marques Fernandes. Ele havia visitado a Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e decidido colocar em praças públicas obras de formandos [27], da turma de escultura, o que ocorreu no ano seguinte, com três obras, de **Gilberto Pegoraro** (1941-2007), **Glaé Macalós** e **Joyce Schleininger** (1947).[148] Pouco tempo depois, entre 1970 e 1979, Porto Alegre teve obras de arte instaladas integradas a grandes empreendimentos públicos urbanos, cujos exemplos foram seguidos por instituições privadas e incorporações particulares (condomínios comerciais e residenciais).[149]

(148) Ver ALVES, 2004:73.
(149) Ver ALVES, 2004:36-38 e ALVES, 2008 (*On The Waterfronts 13*).





[27] G. Macalós e G. Pegoraro (1966), com as obras que foram instaladas em praças públicas.
Imagens: Arquivo Geral do Instituto de Artes da UFRGS..

Em 1991, a prefeitura de Porto Alegre, por meio da Secretaria Municipal da Cultura, criou um programa para a instalação de obras de arte permanentes em logradouros públicos da cidade: o *Espaço Urbano Espaço Arte*. Antes dele, a instalação de esculturas, murais e similares, por parte da administração municipal, havia sido feita de forma espontânea, de acordo com a iniciativa de grupos sociais, variando com os tipos de efemérides e personalidades a serem celebradas.

Esta iniciativa foi um marco porque propiciou a artistas que nunca tiveram a oportunidade, ou mesmo a ousadia, a proposição de instalarem obras suas ao ar livre. Nesse sentido, a Secretaria da Cultura também viu a iniciativa como uma forma de levar a arte (dos museus e galerias) ao "povo [...], ficando em contato direto com a população" cujo objetivo foi "ampliar, para todo cidadão, o acesso à cultura".[150] Assim, sem tema ou homenagem determinada, o artista passou a ter a oportunidade de exibir seu trabalho, em caráter permanente e em local público.

Em diversos concursos sucessivos, foram adquiridas obras de arte de **Jaílton Moreira**, **Patrício Farias** [28] , **Fernando Limberger** [29] e **Ana Natividade** (março de 1992); **Caé Braga**, **Luís Affonso**, **Heloísa Crocco** e **Maria Tomaselli** (1993); **Francisco Stockinger** (1994); **Tina Felice** (1996); **Gustavo Nakle** (1998); **Mauro Fuke** (2000); **Zoé Degani** (2002, obra inaugurada somente em 2009).[151]

Um dos legados mais importantes do *Espaço Urbano Espaço Arte* foi a afirmação da cultura do concurso público também para a ereção de monumentos. Uma vez que esse tipo de homenagem, reivindicada pelas mais variadas instituições, grupos e agremiações, não se interrompe nunca, os concursos que se fizeram para monumentos em Porto Alegre resultaram em bons trabalhos de arte. Isso porque, na década de 1990, o *Espaço Urbano Espaço Arte* influenciou que se utulizasse o expediente do concurso público, para os novos monumentos que foram impostos por meio de leis, via Câmara de Vereadores, sob pressão desses grupos. Um aspecto notável é que foram fruto dessas competições obras de arte não alinhadas a superados cânones da estatuária, pois saíram vencedores trabalhos sob processos construtivos mais contemporâneos, conforme as seguintes obras, com ano de inauguração: *Monumento a Zumbi* (**Cláudia Stern**, 1997), *Memorial ao Policial Morto em Serviço* (**Cláudia Stern**, 1997), *Monumento aos Mortos e Desaparecidos do Regime Militar* (**Luiz Gonzaga**, 1995), *Memorial a Chico Mendes* (**Mário Cladera**, 1992), *Monumento do Centenário da Escola de Engenharia da* UFRGS (**Tina Felice**, 1996), e *Monumento à Imigração Judaica organizada no RS* [30] (**André Venzon**, 2004).

(150) Finalidade do Concurso *Espaço Urbano Espaço Arte* segundo seu primeiro regulamento. SMC/PA, nov. 1991.

(151) A história completa do *Espaço Urbano Espaço Arte*, seus concursos, suas obras e demais informações, encontram-se em ALVES, 2004:73-78.

[28] Escultura de Patrício Farias, 1992 (Espaço Urbano-Espaço Arte 1991). Parque Marinha do Brasil, Porto Alegre. Imagem do autor, 1998

[29] Escultura de F. Limberger, 1992 (Espaço Urbano-Espaço Arte 1991). Parque Marinha do Brasil, Porto Alegre. Imagem do autor, 2009.

Essa valorização pontual da arte, por parte do governo de Porto Alegre, bem que poderia ter evoluído, a um novo patamar. No decorrer da década de 1990, os artistas locais estavam muito entusiamados com o programa *Espaço Urbano Espaço Arte* e o ambiente democrático dos concursos para as mais diversas efemérides e personalidades. A arte pública estava a caminho de ser utilizada em programas de valorização de populações carentes, como catalizador de anseios e como agente para a autoestima dessas comunidades. Infelizmente, não houve uma compreensão disso pelos governantes, por falta de gestores interessados nessa perspectiva, ou, quem sabe, por não terem a visão necessária do contexto que eles mesmos estabeleceram, durante a então "Administração Popular". Por meio do projeto *Descentralização da Cultura*, instituído por aquele governo (no poder entre 1989 e 2004), apesar dos vultuosos e contínuos recursos empregados, nada de concreto ficou para o futuro, como experiência aproveitável, seja na descoberta de novos talentos, criação de equipamentos culturais comunitários e desenvolvimento econômico localizado.

[30] *Monumento à Imigração Judaica organizada no RS*, 2004. A. Venzon. Av. Osvaldo Aranha. Imagem: autor, 2009.

1.3.5. CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

O maior problema da arte ao ar livre situada no Brasil e na América Latina é a ausência total de sistemas de manutenção habitual, continuada, o que deveria ser algo corriqueiro na administração de uma cidade civilizada. De modo geral, as "manutenções" estão afetas a setores municipais de limpeza urbana ou parques e jardins. Esta situação agravava determinados contextos porque o abandono das obras de arte ao ar livre pode significar que a população tenha o direito de fazer de tudo o que desejar com esses trabalhos: chutá-los, quebrá-los, pichá-los, roubá-los. Em outras situações, essa falta de cuidado com a arte apenas revela a incompetência e o desinteresse das administrações das cidades, o que não significa que esse patrimônio possa se dilapidado por quem quer que seja; há respeito ao patrimônio artístico, mesmo perante a precariedade. Nesse contexto podemos citar, a título de exemplo, a arte pública em Montevidéu, capital do Uruguai, Recife e Salvador, no Brasil. No contexto anterior, podemos citar, infelizmente, Porto Alegre como um exemplo de destruição de obras de arte ao ar livre sem precedentes, em tempos de paz. Entre 1999 e 2009, ocorreu o que denomino A Década da Destruição, pela simples constatação das obras que foram destruídas no período, como resultado de três fatores:

1) o **roubo** organizado e espontâneo;

2) a autodestruição de trabalhos pela **falta de conservação**.

3) o **vandalismo** epidêmico;

[31] Escultura de Carlos Fajardo, 1997 (Jardim de Esculturas da 1.ª *Bienal do Mercosul*). Parque Marinha do Brasil, Porto Alegre.À esquerda, a obra em 1997. À direita, em 2009. Imagens do autor.

[32] **Mau paisagismo**: Escultura feita com sucatas. Vasco Prado, 1972 (Sede do Dep. Estadual de Estradas, Porto Alegre). Fotos: em 1974 e no presente.

Entre outros fatores de degradação da arte pública no Brasil encontra-se principalmente o mau paisagismo, principalmente em Porto Alegre, pois o envolvimento das esculturas e monumentos públicos com vegetação desproporcional e não planejada favorece a proliferação da umidade e a degradação das partes (rochosas, metálicas, de concreto ou outros materiais). Às vezes, monumentos inteiros são deslocados de pela ação de raízes de árvores descomunais, inadequadas para a escala de diversas praças, geralmente plantadas muito tempo depois da instalação das obras de arte. Não há controle, ou mesmo conhecimento, por parte das autoridades do meio ambiente, das consequências em se plantar vegetação junto à obras de arte e edificações, em especial ao patrimônio de interesse artístico e cultural [32].

Este mau paisagismo também resulta em outra consequência, menos estudada e questionada no Brasil: o impedimento visual à apreciação das obras de arte pública, uma vez que são plantadas árvores junto à arte pública sem ninguém importar-se com as consequências plásticas desse ato. Monumentos e trabalhos artísticos ao ar livre, quando cobertos indevidamente por vegetação, são candidatos maiores ao roubo e/ou vandalismo.

Em relação à falta de atitude administrativa das municipalidades, que, salvo as exceções, praticamente desconhecem a necessidade de se preservar o conjunto das obras de arte ao ar livre, se pode incluí-la na ação antrópica que colabora para a degradação dos monumentos. Isso porque se constata que há toda uma estrutura para a preservação dos parques e jardins, mas para a conservação das obras de arte geralmente não há funcionários, muito menos um setor especializado. Na maioria dos casos, porém, o trabalho de preservação não é matéria de restauração, mas de habitual conservação e limpeza.

Uma das exceções é o que ocorre na prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, que possui um Setor de Monumentos e Chafarizes [33] razoavelmente estruturado, subordinado à Fundação de Parques e Jardins. Esse Setor é responsável pelo cadastro, conservação e instalação de monumentos

[33] Setor de Monumentos e Chafarizes, Fundação Parques e Jardins, da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, órgão responsável pelas obras de arte em espaços públicos na capital carioca..

públicos, elaboração, realização e acompanhamento dos projetos de conservação e restauração das esculturas públicas, antigas e contemporâneas, em conjunto com várias instituições nacionais e estrangeiras. Interessante é observar na página sítio da Internet dessa fundação as imagens e a descrição de monumentos roubados e desaparecidos, visando a sua identificação e possível recuperação.[152] Na capital carioca, o principal problema com a arte pública ao ar livre é a pichação, mas raramente se observa, nas zonas mais centrais da cidade, monumentos pichados. Ocorre que a prefeitura, há bastante tempo, adotou um sistema de combate à pichação que faz com que as mesma seja removida em 24 horas. Repetido o dano, a prefeitura limpa de novo, e, assim, sucessivamente, até que o pichador vá procurar outro lugar para sujar, pois resta vencido na guerra urbana. A guerra é vencida economicamente, pois até mesmo para sujar a cidade é necessário recursos financeiros, por parte do pichador, que quer ver sua intervenção perdurar pelo maior tempo possível.

O principal paradigma de uma política de conservação da escultura pública é, novamente, a política conduzida pelos programas das comunidades, governos (em todos os seus níveis) e instituições nos EUA, que empregam significativos recursos e esforços na preservação do patrimônio escultórico (comemorativo ou não), levados a cabo por meio de diversas organizações. Talvez o principal exemplo nesse sentido seja a SOS! (*Save Outdoor Sculpture!*).[153] A SOS! edita um boletim, o *Update*, que divulga casos de restauração bem-sucedida por todo os EUA e propicia um constante foco de debate sobre o assunto. Entre as atividades da organização encontra-se o treinamento de voluntários — em especial jovens e adolescentes — e a formação de especialistas em restauração de esculturas ao ar livre. A SOS! [34] também dispõe, com o apoio das entidades mencionadas, de recursos para os projetos mais bem elaborados de restauração e programas de conservação, sendo obrigatória a participação financeira das próprias comunidades, instituições e governos locais. Os critérios adotados para a concessão dos recursos são: significação da escultura a ser conservada; necessidade de urgência para sua conservação/

(152) < http://www0.rio.rj.gov.br/fpj/ > [jun. 2011].
(153) < http://www.heritagepreservation.org/PROGRAMS/SOS/index.html > [jun. 2011].

[34] *Designing Outdoor Sculpture: Today for Tomorrow*. Excertos do guia distribuído pela **SOS!**. <www.heritagepreservation.org/programs/sos/index.html >

restauração; capacidade dos candidatos em levar o projeto a cabo; planos para a conscientização pública.[154]

Para os americanos, pioneiros em programas de arte pública, a previsão de recursos para a conservação e a manutenção dos trabalhos ao ar livre já é considerada um custo efetivo no comissionamento dos trabalhos; "não só porque adia tratamentos caros de conservação, mas também porque ajuda a preservar a qualidade do ambiente público".[155] Um dos programas que avalia em primeiro lugar a futura manutenção da obra ao ar livre, é a Coordenação de Arte Pública do Escritório de Assuntos Culturais da Cidade de Dallas, estado do Texas, por considerar "freqüentemente dificultosa" a manutenção dessa arte.

As políticas desse tipo têm levado em conta que

> [...] também, no mundo de hoje, o ambiente público se tornou freqüentemente hostil para a arte pública [...] e um dos fatores da degradação dessa arte é o vandalismo [...] [isto] não significa que nós devemos parar de comissionar e instalar trabalhos contemporâneos. Isso significa, contudo, que as organizações que os comissionam têm que planejar a manutenção contínua de toda a arte pública projetada, se criada com meios e usos tradicionais ou contemporâneos.[156]

Os programas americanos há muito tempo exigem a previsão de que a manutenção futura do trabalho seja viável. Em alguns casos, o artista fica obrigado a acompanhar as inspeções da obra durante o primeiro ano de sua instalação, deixando também, formalmente, claras instruções sobre os procedimentos de conservação da peça. Também esses programas previnem-se sobre as doações de obras para o espaço público, geralmente propostas por corporações, e exigem que os

(154) Save Outdoor Sculpture, [1998?]:28.
(155) ROBINETTE & DENNIS, 1995:33.
(156) Idem.

doadores "doem" junto com a obra uma quantia anual para a manutenção da peça.

Uma interessante maneira de se frear o vandalismo no espaço público, paradoxalmente, tem na Arte Pública um bom mecanismo nesse sentido. Em East Sussex (Reino Unido), mencionado anteriormente, a prefeitura daquela cidade investe em arte pública porque isso diminui a degradação dos espaços públicos. A Universidade da Califórnia (San Diego, EUA), por meio do *Urban Studies and Planning Program*, realizou entre 2008 e 2009 a pesquisa "A prevenção do crime por meio da arte pública", tendo como estudo de caso o programa de Arte Pública daquela cidade. A conclusão de seu autor, Kevin Highland, foi que a arte pública pode realmente ser um fator de prevenção do crime.[157] Possivelmente motivada por este estudo científico, uma empresa de segurança privada sediada em Long Beach (estado da Califórnia), chegou a postar em seu sítio da Internet um artigo intitulado com o mesmo tema.[158]

Ainda que talvez a repressão não seja o caminho mais adequado para impedir as pichações e depredações, diferente do combate que deve ser feito ao crime *organizado* desse patrimônio público infungível — o roubo dos bronzes, é absolutamente óbvio que algo deve ser feito. Em 1998, um ato desses passou a ser considerado crime federal, pela *Lei de Crimes Ambientais* (n.º 9.605, de 12 fev. 1998): "Seção IV – Dos crimes contra o Ordenamento Urbano e o Patrimônio Cultural", "Art. 65. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: Pena – de três meses a um ano, e multa. Parágrafo único – Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, e multa".

Porém, em maio de 2011, a presidente Dilma Rousseff (Partido dos Trabalhadores) promulgou a Lei n.º 12.408 , que modificou a Lei de Crimes ambientais ao descriminalizar o "ato de grafitar" e RETIROU esta expressão do caput do Art. 65 da Lei n.º 9.605. Acrescentou-se, ainda, um segundo parágrafo ao Artigo: "Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional".

Como resposta a um grande surto de pichações em monumentos públicos, ocorrido a partir

(157) < http://www.dms-dev.com/sp_drafts/673poster.pdf > [Jul.2011].
(158) < http://www.cptedsecurity.com/public_art.htm > [Jul.2011].

de fins de 2001, Porto Alegre respondeu com a Lei Complementar nº 471 (2 jan. 2002), que prevê multas e "reparação do dano" a quem "pichar ou, por qualquer outro meio, conspurcar monumento ou edificação, público ou particular". Porém, foi justamente a partir desse período que a capital do Rio Grande do Sul descambou para um surto de pichações sem precedentes, num crescente descontrole até o presente, que atinge todo tipo de patrimônio público, privado ou de quem que seja, que possa ser alcançado pelos pichadores, até mesmo os pontos mais altos dos arranha-céus. Em 2005, foi criado pela prefeitura de Porto Alegre o *disque pichação*, para denúncias anônimas, via um telefone específico. Pela primeira vez, pichadores foram presos em flagrante e enviados, por curtos períodos, a um dos locais mais degradantes do Brasil, o Presídio Central de Porto Alegre. Todavia, esse tipo de vandalismo ainda encontra formas de crescimento nessa cidade. A partir de junho de 2011, uma nova Lei brasileira restringiu a poucos os casos de prisão em flagrante, em crimes cometidos das mais diversas formas. Assim, para quem pichar, cadeia só para depois de eventual condenação judicial.

[35] *Monumento a Giuseppe e Anita Garibaldi*, 1913. Filadelfo Simi. Praça Garibaldi, Porto Alegre. Foto da base do monumento, pichada, imunda, com vegetação crescendo. A obra foi totalmente executada em Carrara, Itália, entre 1912 e 1913. É um dos maiores monumentos de mármore ao ar livre, no Brasil.
Imagem do autor, 2009.

Capítulo II
A ESPECIFICIDADE DO LOCAL E DO LUGAR

Dois importantes conceitos artísticos surgiram a partir dos anos 1960, sobre questões levantadas, especialmente pelas categorias instalação e escultura. O primeiro, mais conhecido e amplamente difundido, questão a ser levantada a um amplo rol de obras de arte contemporânea é a de *site-specificity*.[1] A especificidade do local foi problematizada a partir de obras de arte da década de 1960, incursas em linguagens de trabalhos que operaram nas esferas do Minimalismo, Arte Conceitual, *Land Art* e *Earthworks*, Arte Povera e outros. Com substancial comentário teórico, levantado por diversos autores de renome, a partir da década seguinte.

Outro conceito, aparentemente muito similar, é a *place-specificity* (a especificidade do *lugar*),[2] um termo esboçado por Lucy Lippard em artigos em 1993 e 1995,[3] e depois pelo livro específico sobre o assunto, em 1997.[4] Ambos, *site-specificity* e *place-specificity,* são conceitos basilares que partem da problematização do mesmo objeto — o *site* — em direção à compreensão de trabalhos de arte cuja tarefa é dotar de novos significados uma paisagem — urbana ou rural, transformá-la em LUGAR: a poética do lugar.

2.1. A ESPECIFICIDADE DO LOCAL

Mesmo que óbvio, já foi expresso anteriormente, é importante novamente se ressaltar que as práticas de trabalhos *site-specific* — ou seja, a questão da *site-specificity* — não diz respeito unicamente à Arte Pública. Dos desdobramentos da arte dos anos 1960, por meio das expressões citadas no parágrafo anterior, instituiu-se na arte uma complexa categoria artística, a cada vez mais crescente e hoje plenamente instaurada, a instalação. Sua mais cedo e nobre denominação ocorreu na célebre mostra itinerante *Quando as atitudes tomam forma* (1969-1970), sob a curadoria do igualmente célebre Harald Szeeman.

As formas que as instalações tomam hoje são talvez as que mais ilustrem as mudanças de

(1) Há dois caminhos para se adotar a denominação do termo, no vernáculo e original, já arraigado no sistema de arte. O termo em português não destoa do significado da expressão, o termo na sua língua de modo algum. Porém, ainda que não se sinta confortável com isso, o presente autor, nesse momento, para a presente pesquisa, adota a expressão original. O mesmo pode ser dito em relação à «site-specific». Também não parece inadequado adotar-se «local-específico», mas seguiremos a lógica anterior, como dito, nesse momento.

(2) Raciocínio idêntico à nota anterior.

(3) In: RAVEN, 1993:209-228, *Moving Targets/Moving Out*; In LACY, 1995:114-130, *Looking Around: Where we are we could be*.

(4) LIPPARD, 1997. *The Lure of the local: sense of place in the multicentered society*.

[1] ***Looking up, Reading the Words***, 1997. I. Kabacov. Skulptur Projekte in Munster.
Imagem: In ALVES, 2006:23, Cortesia do artista. Obra comentada por Ilya Kabakov, em seu texto Public *Project or The Spirit of a Place*, (KABACOV, 2001:285-295).

paradigma dos tempos atuais, época na qual a arte contemporânea também vem se instaurando ao ar livre em países do dito terceiro mundo, como o Brasil e demais países sul-americanos. Enquanto a geração anterior à minha, geralmente tomou o primeiro contato com a arte por meio de ilustrações de enciclopédias estrangeiras, minha filha maior, quando tinha nove anos, chegou em casa e me disse: "Hoje eu vi uma **instalação** na Bienal do Mercosul". Esta é uma mudança de paradigma monumental!

A instalação, assim entendida, é uma forma de expressão recorrente que "vem a reconsiderar as condições espaciais em obras de arte e surge na confluência de idéias, ações, conteúdos, projetos e manifestações plásticas": arte "no espaço sobre o espaço".[5] *Installation art* convive com uma série de termos contíguos, desdobramentos, que surgem no discurso sobre arte, para explicitar características diversas de um mesmo fenômeno (*in situ, on-site, site-oriented, environmental art*, etc.). Um desses

(5) LARRAÑAGA, 2001:7-8.

novos conceitos é Instalação Total, cunhado pelo russo radicado nos EUA, Ilya Kabakov (1933) [1].

A obra *site-specific* desdobra-se desse mesmo núcleo do contexto dos artistas dos anos 1960 citado acima, por meio de uma arte que tinha objetivo político-crítico, ao contestar o mercado de arte — o mercantilismo da arte —, através do que se chamou a desmaterialização do objeto artístico (1973).[6] A tarefa assumida pelos artistas da *site-specificity*, era uma oposição radical ao status que havia atingido a arte moderna, "mascarada por sua pretensão à universalidade": "a mercadoria especializada de luxo".[7]

Imagem: In CRIMP, 2005:134.

[2] ***Splashing***, 1968. R. Serra. Trabalho canônico que estabeleu o conceito de ***site-specificity*** na obra desse artista.

Foi um período efervescente, entre 1966 e 1972, dos quais a arte contemporânea bebe até o presente. De forma um pouco mais ampla, o contexto foi identificado também como *A Nova Escultura – 1965-1975* (1990).[8] A obra era só pensada no ateliê do artista, pois era feita — só existia — em outros locais, muitas vezes executada não pelo artista, mas por operários ou outros profissionais. Porém, a obra icônica que consagra o surgimento do conceito da escultura *site-specific*, a arte de oposição ao mercado, foi exibida justamente sob os auspícios da Leo Castelli, a mais icônica das galerias de arte que Nova Iorque já teve. A galeria cedeu seu depósito/armazém para a exposição *Nine at Leo Castelli* (dez. 1968), organizada pelo artista Robert Morris; a obra mencionada: *Splashing* (*Respingos*) [2], de Richard Serra.

Sobre *Respingos*, Douglas Crimp assim o descreveu:

> Serra espalhara chumbo derretido no lugar em que a parede encontrava o chão, deixando que endurecesse ali. Aquilo não resultou, na verdade, em objeto algum; sua forma e massa eram indefinidas; não criava nenhuma imagem legível [...] A dificuldade que encontrávamos em relação à Respingos era tentar imaginar como ela poderia existir no universo dos objetos de arte. [...] a remoção da obra certamente significaria a sua destruição.[9] (grifo nosso)

Esse conceito Serra passou ao espaço urbano posteriormente, em gigantescas dimensões, literalmente, tanto no plano físico como na esfera pública. Para explicitar tais preceitos teóricos originais da *site-specificity,* o exemplo é a maior polêmica que já envolveu uma obra de Arte Pública, com

(6) Ver livro de Lucy LIPPARD, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (University of California Press, 1973), um compêndio sobre o conceito que a mesma autora já vinha desenvolvendo, desde o artigo *The Dematerialization of Art* (In *Art International*, 1968).

(7) CRIMP, 2005:138.

(8) Título da mostra *The New Sculpture 1965-75 – Between Geometry and Gesture*, no Whitney Museum if American Art, Nova Iorque, em 1990.

(9) CRIMP, 2005:134.

[3]
Tilted Arc, (1981/1989), Richard Serra. Federal Plaza, NY, EUA.
Ao lado, imagem em <http://minimalissimo.com/>.
Acima: o artista e sua obra. <http://acravan.blogspot.com/>.

a escultura *Tilted Arc* (*Arco Inclinado*) [3], justamente de Richard Serra, previamente vista no Capítulo 1.2.2. Foi uma obra de arte que existiu somente por alguns anos (1981-1898), mas que figura como o caso mais comentado da arte pública mundial, tema de debates em simpósios, centenas de artigos em publicações, em diversos países, com e pelo menos quatro livros específicos importantes publicados (ver nas referências bibliográficas). O episódio do *Arco Inclinado* foi também um marco para a consagração da *site-specificity* como a questão muito importante para uma obra de arte pública permanente: a alegada indissociabilidade — igualmente *permanente* segundo Richard Serra — entre a obra de arte e o seu local de inserção. Questão esta muito significativa e, ao mesmo tempo, problemática, entendida a partir do canônico termo *site-specific*, o qual acompanha o discurso de boa parte dos programas de arte pública mencionados anteriormente.

O trabalho *site-specific* é realizado para um determinado local (espaço físico) e procura trabalhar com toda a sua conformação física, a ponto de transformar a obra de arte em parte integrante do mesmo, e vice versa. *Respingos* e *Arco Inclinado* mostram assim que têm a mesma base genética. Na visão de Richard Serra, tantas vezes repetida em meio a polêmica do Arco Inclinado, *site-specificity* e permanência são inseparáveis.[10] Serra comparou o *Arco Inclinado* com os afrescos de Miguel Ângelo na Capela Sistina, ambos como sendo *site-specific*, portanto, inseparáveis do lugar para onde foram feitos.[11]

(10) WEYERGRAFF-SERRA, 1988:64.
(11) WEYERGRAFF-SERRA, 1991:12.

Em relação a isto, ele foi incisivo:

> Minhas esculturas não são objetos pensados para que um espectador pare e olhe fixo para elas. O conceito histórico da colocação da escultura sobre um pedestal foi para estabelecer uma separação entre a escultura e o observador. Eu estou interessado em um espaço de comportamento no qual o espectador possa interagir com a escultura em seu contexto.[12]

Ainda para Serra:

> [...] *Tilted Arc* foi concebida no início como uma escultura *site-specific* e não como *site-adjusted*. [...] Obras *site-specific* trabalham de acordo com os componentes ambientais dados pelos lugares. A escala, tamanho e a localização de um trabalho site-specific são determinados pela topografia do local, seja urbano, rural ou componente arquitetural. O trabalho torna-se parte do local e ele reestrutura conceitualmente e perceptivamente a organização do sítio.[13]

Apesar de todo o exaustivo processo de comissionamento das obras do programa A*rt-in--archicteture* do governo federal dos EUA, tais possibilidades de contestação ao *Arco Inclinado* não foram previstas porque certamente a importância da opinião do público local não foi considerada. Mesmo naquela época (final dos anos 1970) o processo de seleção da obra e o período do trabalho do artista eram extensos, ainda mais em se tratando de uma encomenda federal. Atualmente, tais comissionamentos são muito mais complexos, principalmente devido à dura experiência propiciada por esse episódio.

O que não se pode negar, todavia, é que esse acontecimento extrapolou em muito a questão do artista-obra-audiência para uma disputa entre conservadores e progressistas por espaço no campo cultural dos EUA. Nesse sentido, segundo Tom Finkenlpearl, houve "uma luta por respeito, por poder e por território. Foi, em grande medida, uma luta de classes".[14] Para Erika Doss, a remoção do *Arco Inclinado* teve menos a ver com autonomia pública do que com a soberania da GSA: "assumindo que uma maioria dos 10.000 empregados do Complexo Federal detestou o estilo abstrato do 'Arco Inclinado' — uma reivindicação que nunca foi completamente substanciada, a GSA avançou assumindo que teve a autoridade para determinar o uso 'público' correto da praça".[15] Após uma luta administrativa e judicial, considerada pela maioria do campo artístico como antidemocrática e demagógica, em 1989 a escultura foi removida do local. Ou seja, destruída.

Nem só o governo americano saiu repreendido nesse episódio. A atitude do artista, referendada pela maioria do *establishment* da arte, também foi alvo de ressalvas por parte de alguns críticos. Serra considerou que a remoção de sua obra acarretaria na sua destruição, pois ela havia sido feita para aquele local, que passou a ser parte da trabalho. A escultura pretendeu "con-

(12) WEYERGRAFF-SERRA, 1988:64.

(13) Richard SERRA, na Introdução de *The Destruction of Tilted Arc: Documents* (editado por Weyergraf-Serra, Clara & Buskirk, Martha). Cambridge: MIT Press, 1991. p. 11-12.

(14) SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 1998:73.

(15) DOSS, 1995:33.

frontar o público em espaço de comportamento 'no qual o espectador interagia com a escultura em seu contexto. [...] para engajar o público num diálogo que aumentaria, de forma perceptiva e conceitual, sua relação com a praça inteira'".[16] Michael Kelly, ao contrário, considera "que o Arco falhou em ser *site-specific*, desde que o 'público' foi reduzido à abstração de 'tráfego' e foi excluído da consulta relativa à seleção da escultura. Em outras palavras, a obra não habitava a esfera pública".[17]

A crítica de arte Lucy Lippard referiu-se ao "infame 'Arco Inclinado', de Richard Serra, que veio para compendiar o silencioso objeto imposto de cima e finalmente derrubado pelas vozes desses mesmos a quem foi imposto (embora os assuntos subjacentes não tenham sido esboçados tão simplesmente dessa forma)".[18] Arlene Raven, no mesmo sentido, completou assim sobre a postura de Serra:

> Um artista tem uma responsabilidade para com a sua arte, assim como para a sua audiência? Richard Serra não pensou assim [...] A provação de Serra sublinha o fato de que instalar ou ordenar trabalhos de arte no domínio público não significa automaticamente que monumentos da cidade, praças ou foyeres de corporações são para ou do público.[19]

O filósofo, ex-artista e ex-curador Arthur Danto também defendeu a remoção do *Arco Inclinado*, com artigos na sua coluna do *The Nation*. Para ele, ao se colocar não-monumentos em espaços públicos, não se pode esperar que o público reaja da mesma maneira — esteticamente —, como reagiria a obras expostas em um museu.[20]

Resumindo, o que a obra de Serra e os trabalhos da linha *site-specific* em geral propõem é que o artista estude as propriedades físicas do local e que seu trabalho passe a estabelecer relações ainda não existentes do público com o espaço. Mas esta questão, que essa obra de Serra evoca exemplarmente, ou seja, da mesma fazer parte do local e sua remoção ser o mesmo que destruí-la, foi um argumento tanto para sua defesa quanto por parte de seus opositores nas audiências públicas do caso. Enquanto o artista reivindicava que a remoção da obra feriria os seus direitos autorais (Direitos Morais),[21] no sentido de que uma obra de arte não pode ser modificada ou destruída, essa opinião foi muito questionada, pois, se a obra fazia parte do local e

(16) Serra, citado em HEIN, 1996:3.
(17) Citado em HEIN, 1996:3–4.
(18) LIPPARD, 1997:265.
(19) RAVEN, 1993:23.
(20) DANTO, 2006:202.
(21) A Convenção Internacional de Berna sobre a propriedade intelectual (o tratado internacional sobre direitos autorais), somente foi endossado pelos Estados Unidos em 1988, quando o desate do caso do *Arco Inclinado* estava no final. O Brasil, por exemplo, assinou a Convenção no início da década de 1970, o que resultou na Lei dos Direitos Autorais, nº 5.988/1973 (atual Lei nº 9.610/1998).

> uma vez que nós reconhecemos o direito de um artista para não só assegurar a integridade do seu trabalho, mas também o modo no qual ela se relaciona a seu ambiente, então, em efeito, nós lhe permitimos desapropriar aquele ambiente. Em qual distância este fundamento se estende? Para as fachadas dos edifícios circunvizinhos? Para o céu acima? Para as ruas adjacentes? [22]

O fato de o processo de concepção de *Arco Inclinado* ter sido realizado sem consulta ao público o qual seria afetado pela escultura foi a principal crítica feita por autores da arte pública "socialmente atenta". Isso porque, tais críticos, preocupam-se mais com o processo de discussão gerado entre o artista e o público de um determinado local, do que o resultado plástico da obra propriamente dito. Contudo, se um trabalho *site-specific* pretender envolver e questionar o comportamento físico e também psicológico das pessoas de um determinado local, como é que esse público deveria ser consultado? O certo também é que isso foi muito pouco considerado pelos críticos do campo do artístico contra o *Arco Inclinado* (A. Raven, A. Danto, L. Lippard, etc.). No entanto, isto sim, Serra foi ardiloso em questionar o comportamento mecânico dos transeuntes do local, em sua maioria burocratas, da mesma forma que ele acabou por erguer um "muro de Berlim" entre o espaço público (físico somente?) e um importante prédio do governo, obviamente numa metáfora perturbadora.

Não foi mencionado também que a obra de Serra, a par de toda a polêmica, constituiu-se numa das magníficas obras de arte do século XX. Trabalho esse que materializou boa parte das potencialidades que o minimalismo procurou instituir no seu sentido mais puro. Se assim se pode dizer, a escultura, com suas dezenas de toneladas, trouxe poética, leveza e equilíbrio para aquele alienado e pequeno espaço. Esses dois questionamentos do espaço, comportamental e sensorial, seriam características básicas de um trabalho *site-specific*, que Serra alcançou com brilhantismo, talvez por isso a reação daquele público em particular.

Que não pode haver uma "ditadura" do público, sabemos de modo geral. Como compatibilizar o interesse pragmático de um determinada audiência e o interesse do artista em realizar uma obra significativa do ponto plástico é uma questão importante que ainda deve ser melhor discutida pela crítica de arte interessada na Arte Pública. Ainda mais se sabendo que raramente um trabalho desta natureza alcança um consenso de opinião. Já vimos no início do Capítulo 1, não existe arte pública consensual para todo o público.

O icônico e controverso *Arco Inclinado* tornou-se, com toda essa discussão, o exemplo, mais célebre da arte *site-specific*. Por isso sua importância. O conceito da especificidade do local adquiriu significância também numa época a qual a Arte Pública — e principalmente a escultura pública — estabeleceu-se como relevante em ações de recuperação e revitalização do espaço urbano: a cidade

(22) FELDMAN, 1986:396-398.

a cuidar de sua (nova) imagem cultural. Não é outra a tarefa destas esculturas dos anos 1960 ao presente senão voltar a dar significado a estes lugares. Porém, cabe-se ressaltar novamente, que a *site-specificity* não é condição somente do domínio da arte permanente em espaços públicos, mas ela trata de uma característica largamente empregada na arte temporária das galerias, dos museus e dos espaços alternativos na atualidade.

No mesmo sentido de Serra, o autor brasileiro Nelson Brissac Peixoto vê a *site-specificity* como um enfrentamento/abordagem do artista com um determinado espaço físico:

> A obra para sítio específico evidencia que o local está em permanente mutação, é um espaço de passagem. Não há referência a uma localização primordial e estável. O escultor não busca lugares particularmente dotados de significado histórico ou imaginário. Não trabalha com a imagem deles, mas com sua conformação espacial. Converte esses locais de trânsito, espaços típicos da dinâmica urbana moderna, em lugares da experiência.[23]

Hoje, vinte e dois anos após a destruição do *Arco Inclinado* (1981-1989), as críticas às obras *site-specific* não mais pretendem estocar Richard Serra, mas objetivam refletir sobre uma continuidade mais politizada e/ou comunitária das questões levantadas por esta arte, se pode dizer, quase numa desenvolvimento desse conceito. Assim, dessa questão inicial (a *site-specificity*), surgiram nesse período novos conceitos intimamente a ela ligados. Destes desdobramentos ou permutações podemos citar: *place-oriented,*[24] *site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site responsive* e *site-related*.[25]

Um apanhado bem sucedido em elaborar uma genealogia da *Site Specificity* foi levada à cabo pela artista e teórica Miwon Kwon, a partir de um artigo na revista *October*, Vol. 80 (The MIT Press, Spring, 1997, p. 85-110), *One Place after Another: Notes on Site Specificity*, posteriormente sendo ampliado em 2000 (In Erika SUDERBERG, 2000:38-63), e finalmente em livro próprio, *One Place after Another: Site Specificity Art and Locational Identity* (2000). Kwon destaca que as questões em relação ao local, por meio da própria prática da arte *site-specific*, têm se transformado desde o seu início, nos anos 1960. Uma das maneiras nas quais os artistas atuais estão a reinterpretar ou reinventar a *site-specificity*, conforme Kwon, são as "práticas nômades".[26]

Questões de localização > **Site-Specificity**:

Originalmente — Um paradigma fenomenológico, de ordem física, fixa, estável; relacionamento indivisível do trabalho para com o local. A obra **INTERVÉM** no espaço;

Atual, em processo — Um paradigma social; o local como um vetor discursivo,

(23) PEIXOTO, 1996:270.
(24) LIPPARD,1996:119.
(25) "Sub-gêneros" da *site-specificity* relacionados por KWON, 2002:1.
(26) Kwon, 2000:51.

> fluido, virtual, com sentido participativo e comunitário, num processo que nunca é definitivo. A obra **INTERAGE** com o espaço.

A prestigiada crítica de arte francesa, Catherine David (1954), é uma das que considera que o conceito de *site-specificity* perdeu a atualidade. "Não acredito em *site specific*, mas em **leituras de territórios**. O ser contemporâneo tem posições diferentes de se projetar em um espaço. Acredito na revelação mútua do espaço e do espectador" (grifo nosso).[27] O que ela afirma para os espaços fechados também serve para a Arte Pública: "é preciso articular as percepções do espaço com percepções históricas. Senão, uma mostra pode virar decoração".[28] Para Daniel Buren (1938), acompanhando sua conterrânea David, o termo *site-specific* tem sido "alugado, usado e abusado sem nenhum sentido...". [29]

Igualmente para Buren, entre outros, o termo *site-specific art* teria uma variação mais adequada, o *in situ*, característica que, segundo o francês Jean-Marc Poinsot indicaria "uma ligação orgânica explicita entre elementos dados e sua situação".[30] Também para Poisot, *in situ* teria sido empregado originalmente por Barbara Rose, em 1969;[31] por Daniel Buren, somente dois anos depois, na fundamentação de seu polêmico trabalho na *Sixth Guggenheim International Exhibition* [4], em Nova Iorque, em 1971.

(27) "Conceito 'site-specific' perdeu atualidade", *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 out. 1997.
(28) *Folha de São Paulo*, idem.
(29) BUREN, 1997:79 [Münster catalogue].
(30) POINSOT, 2003 [1999].
(31) Mencionado por POINSOT como tendo surgido numa monografia de Barbara Rose, sobre a obra *Lipstick Monument*, de Claes Oldenburg, instalada na Yale University, em 1969.

[4] ***Peinture/Sculpture***, 1971. D. Buren. Obra *in situ*, in *Sixth Guggenheim International Exhibition*, NY. Imagem: <http://whatisartdiscuss.tumblr.com/>.

Pode-se, portanto, a partir de Daniel Buren, considerar que a primeira característica da obra in situ consiste em opacificar, e assim tornar visível, a circunstância em que ela [a obra] é vista e não apenas o seu lugar [...] a noção in situ distingue-se da noção paralela de 'site specificity', elaborada nos Estados Unidos.[32]

Ainda sobre a *site-specificity* e suas variações ou sinônimos, como considero ser também o termo *in situ* (imerso mais numa questão de paternidade da questão do que outra coisa), aparece o *ex-situ*, cunhado em 1989 por Thierry de Duve (1944), a partir da análise de trabalhos de Michael Heizer, Richard Serra, Robert Smithson, Dan Graham, Matta-Clark e outros.

Thierry de Duve assinala que a escultura moderna rompeu com a harmonia entre lugar, espaço e escala, um requerimento indispensável para que o "site" ou "lugar" exista.[33] Assim, ele aponta à situação do *non-site*, como denominou o artista Robert Smithson (1938-1973). Nas palavras de Thierry, esse fenômeno seria o *ex-site*. As doutrinas do *International Style* deram a esse autor os subsídios para os seus argumentos, ao estabelecer uma conexão idealista entre espaço e escala em detrimento do lugar. Diante dessa novas circunstância percebida, artistas como Dan Graham (1942) e Gordon Matta-Clark (1943-1978) [5] teriam assumido esta perda, ou seja, aquela perda que resultou da disjunção entre os três elementos — lugar, espaço e escala. Assim, eles criaram obras sem qualquer ilusão de integração entre o "aqui", do espectador que experimenta a obra (se encontra na obra), e o "lá", do espectador que a observa, em um espaço reduzido à sua própria reflexão, em cujos trabalhos buscaram restaurar a unidade entre espaço e escala. As reflexões de Thierry resultam otimistas, ao verem a possibilidade de restituição de uma condição de lugar.

> É exatamente isso que a arte *in situ* está preocupada: uma situação onde nos encontramos abandonados precisamente porque a noção de *site* está perdida. Entretanto, é a partir deste reconhecimento de perda e desprendimento que a arte deve se reconstruir e a partir de onde, paradoxalmente, a noção de escala deve ser redefinida.[34]

Para Thierry, a noção de *site* como foi redefinida por vários artistas contemporâneos. É aquela de um viajante fazendo uma progressão linear através do tempo, mas levando com ele seu espaço-lugar, em uma situação de simultaneidade (e aqui esse autor se utiliza da concepção de *site* de Smithson), onde o passado e futuro se fundem no presente, eliminando os paralelos convencionais que comumente conhecemos como tempo, espaço e lugar. O que observamos dessa teorização que acabou por cunhar a expressão *ex*-situ, é que esse termo foi resultado direto da problematização entre as questões do local e lugar. Ou seja, a mesma reflexão central *site-specificity*.

(32) Idem.
(33) DE DUVE, 1989.
(34) Idem.

[5]
Splitting Four Corners (fotografia), 1974. Gordon Matta-Clark. Imagem: <http://artscool.cfa.cmu.edu/>
A prática *site-specific* desse artista foi resultado de intervenção clandestina, ao seccionar prédios abandonados sem autorização, e fotografia de registro dessas ações.

2.2. A ESPECIFICIDADE DO LUGAR

A diferença entre a especificidade do lugar e do local a *site-specificity* já estava discutindo, ainda na década de 1960 — a noção de LUGAR e LOCAL. Essa questão foi abordada de forma particular, pela crítica de arte e ativista Lucy Lippard, em artigos publicados em 1993 e 1996, cujas assertivas transformaram-se em livro sobre a questão, *The Lure of the local – senses of place in the multicentered society*, em 1997.

Para Lippard, defensora de uma arte ao encontro do interesse público, essa distinção foi um dos resultados das mudanças de direção tomadas pelos artistas. Ela afirma que, em um "sentido amplo, uma boa quantidade de arte pública bem-sucedida durante as últimas três décadas é de forma periférica interessada com o lugar, somente porque lugar e comunidade estão entrelaçados e uma arte receptiva tem que tratar da reunião social como também do contexto estético".[35]

(35) LYPPARD, 1997:275.

Na Arte Pública, esses interesses resultaram no que foi chamado de *Novo Gênero de Arte Pública* (*New Genre Public Art*).[36] Esse tipo de arte, que trabalha com comunidades e noções de local, localização, localidade e lugar, todavia não estão instauradas no *mainstream* da arte. Isso ocorreria porque essa produção não atrai suficientes compradores, não transita no mercado de arte. [6] O lema que Lippard considerou ser possível para esse novo gênero de arte pública foi: "pense globalmente, aja localmente" (a consagrada expressão *Think Globally, Act Locally*).[37]

Existem distinções entre Local e Lugar? Local e Lugar são coisas bem distintas. Conforme Jeff Kelley "um local representa as propriedades físicas constituintes de um lugar; lugares são os reservatórios do conteúdo humano [...] Enquanto *lugar* e *lar* não são sinônimos, um lugar deve ter nele algo de lar".[38]

(36) RAVEN, 1995.
(37) LIPPARD, 1997:263.
(38) Citado por LIPPARD, 1995:116–117.

[6]
Flood, 1992-93 (Instalação).
Grupo Haha <http://www.hahahaha.org/>.

Trabalho desenvolvido pelo ***Culture in Action - A Public Art program of Sculpture Chicago***. Projeto realizado entre 1992 e 1993, curado por Mary Jane Jacob, com objetivos de trabalhar com os processos de discussão em comunidades específicas de Chicago (EUA), numa espécie de busca da percepção de uma "Estética das Engrenagens Sociais".
Trabalho exemplificato de um *novo gênero* de Arte Pública, de cunho ativista, que trabalharia também com a questão teorizada por Lucy Lippard: a ***place-specificity***.

Lugar

A percepção do lugar tem sido há bastante tempo uma preocupação dos planejadores do espaço construído. Lineu Castello, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, publicou nesse sentido *A Percepção do Lugar: repensando o conceito de lugar em arquitetura e urbanismo* (UFRGS/PROPAR, 2007). Assim como para a arte, a questão do lugar é complexa e até imprecisa, mesmo para os urbanistas. Castello afirma que de modo geral os autores desse campo (Arquitetura e Urbanismo) convergem para a opinião de que "os lugares criados são inautênticos e artificiais". Mas ele defende que a "construção deliberada de lugares pode trazer efeitos favoráveis à qualificação das cidades contemporâneas".[39]

O que é um lugar? O que dá identidade a um lugar? Para o geógrafo Yi-Fu Tuan (1930), lugar é qualquer objeto estável que capta a nossa atenção, dentre outras definições.[40] Na busca de respostas, Tuan parte da nossa condição humana.

> Temos o privilégio de acesso a estados de espírito, pensamentos e sentimentos [...] a capacidade excepcionalmente refinada para a criação de símbolos. [...] Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. 'Espaço' é mais abstrato que 'lugar'. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. [...] As ideias de 'espaço' e 'lugar' não podem ser definidas uma sem a outra.[41]

Ainda para Tuan,

> as esculturas têm o poder de criar uma sensação de lugar pela sua presença física. Um único objeto inanimado, inútil em si mesmo, pode ser o centro de um mundo. [...] Uma peça de escultura parece encarnar a humanidade e ser o centro de seu próprio mundo. Apesar de uma estátua ser um objeto em nosso campo de percepção, parece criar seu próprio espaço. [...] A maioria dos monumentos não pode sobreviver à decadência de sua cultura. Quanto mais específico e representativo o objeto, tanto menor a probabilidade de sobreviver. [...] Com o passar do tempo, a maioria dos símbolos públicos perdem seu status como lugar e simplesmente obstruem o espaço.[42]

As assertivas de Tuan revelam o quanto uma arte dirigida à questão do lugar é difícil e complexa. Pois Lugar é também uma "pausa no corrente temporal", por isso, chamamos nosso Lar de Lugar, um mundo a ser "estável". Uma arte socialmente atenta, segundo Lippard, levaria isso em consideração porque o processo de percepção do lugar, por parte das comunidades envolvidas, é mais importante do que o produto final — a obra em si. O que importa é a experiência com o processo de construção da obra de arte.

Tanto para a instalação de uma peça site-specific como para uma obra place-specific em boa parte dos casos é necessário toda uma discussão, por parte do artista e por parte do órgão comissionador, para que a escultura ou monumento ou passe a representar algo mais que a decoração

(39) CASTELLO, 2007:1.
(40) TUAN, 1983:179. [1977]
(41) Idem:4-6.
(42) Idem:180-182.

de um determinado local. Isso, em si, não é o processo do qual falamos. A obra deve revitalizar ou dar um (novo) sentido ao lugar. O trabalho *site-specific* parte da condição física do local para que ele se transforme em lugar pela presença da obra, enquanto a obra place-specific parte das condições históricas, psicológicas, políticas e culturais, para revelar ou transformar o lugar, e, principalmente, a comunidade do lugar. O artista, nessa arte de cunho mais ativista, deve trabalhar em contínuo diálogo com a comunidade, pesquisar a história do lugar, conhecer, conviver. Mas isso não é algo facíl de se proceder, pois esses procedimentos são complexos e incomuns para o artista, uma vez que "dentro da tradição individualista da arte moderna, qualquer consideração para a audiência é frequentemente desprezada como uma restrição, ou até mesmo censura",[43] aspecto que se mantém até hoje, por diversos artistas importantes.

Assim, para a chamada arte place-specific, considera-se que um dos importantes conceitos que podem ser empregados pelo artista vem dos estudos da fenomenologia da arquitetura, o genius loci, o "espírito dos lugares".

Conforme Norberg-Schulz, *genius loci*:

> [...] desde os tempos antigos foi reconhecido como a realidade concreta que o homem tem que enfrentar com suas condições da vida diária. A arquitetura pretende visualizar o genius loci, e a tarefa do arquiteto é criar lugares significativos, por meio dos quais ele ajuda o homem a morar [...] Genius loci é um conceito romano. De acordo com a convicção romana antiga, todo o ser 'independente' tem seu gênio, seu espírito guardião. Esse espírito dá vida para as pessoas e os lugares, os acompanha do nascimento à morte, e determina o seu caráter ou essência [...] Artistas e escritores acharam inspiração no caráter dos locais e 'explicaram' os fenômenos da vida cotidiana como também da arte, recorrendo às paisagens e aos ambientes urbanos [...]; o determinante mais importante de qualquer cultura é, ao final das contas, o espírito do lugar.[44]

Um artista que opera frequentemente com a questão do lugar, especificamente com o genius loci, de forma muito particular, é Ilya Kabakov, que trabalha em conjunto com sua esposa, Emilia Kabakov. Para desenvolver suas obras, permanentes ou temporárias, eles se empenham em trabalhar com o espírito do lugar a partir de, como ele mesmo afirma, suas extremamente subjetivas impressões — ou "fantasias" — sobre o lugar. Esses dois artistas não veem um projeto público por meio de propósitos complexos, embora o conceito de lugar seja multicamadas. Eles reduzem o problema a três tipos: o primeiro, é conhecer o "mestre do lugar", o habitante que vive onde afinal o convidaram para ele fazer o trabalho; em segundo, buscam conhecer o perfil dos turistas do local, aqueles que ali transitam em busca de característica únicas que justifiquem ali estarem. O turista também busca em um trabalho público a capacidade de que ele reflita algo único do lugar que estão a visitar, uma marca da localidade; por fim, a terceira tarefa é conhecer o

(43) LIPPARD, 1997.
(44) NORBERG-SCHULZ, 1980.

transeunte, ou "andarilho" do local.[45] (ver também imagem 1 deste Capítulo, p. 54)

O que fazem os Kabakov's vai ao encontro do que alerta Tom Finkenlpearl.[46] Trabalhar com a questão do lugar não significa necessariamente que o artista se torne um historiador, um ilustrador de "eventos" históricos. O programa *percent-for-art* de Nova Iorque, exemplificado por Finkenpearl, considera importante que os artistas criem obras não tão obviamente vinculadas à história de determinado local. Isto é, não deve haver monumentos aos direitos civis somente em comunidades negras ou de minorias, porque essa questão é importante para todos.[47]Como se constata, o espírito do lugar é um importante conceito para a arte *place-specific* e, talvez, em alguns casos também para a arte *site-specific*. Um outro conceito da arquitetura dos lugares tem também sua correspondência na arte, sendo esta uma especificidade mais inerente à arte do que o *genius loci* — o *zeitgeist*: o "espírito do tempo", ou o "espírito da época".

As obras *place-specific*, permanentes ou temporárias, também buscam esse *espírito do lugar*, como construção física e psicológica. No mesmo sentido, algumas instalações temporárias *site-specific* buscam o *genius loci* por meio da participação das comunidades. Nesses casos, porém, como ocorre nos trabalhos do búlgaro Christo,[48] não há negociação quanto à forma da obra [6]. De modo mais amplo, Patricia Phillips, referindo-se aos partidários de Richard Serra, critica o conceito de que o caráter público da obra deriva (exclusivamente) do local de onde fica situado e considera que o "conceito 'público' é difícil, mutável e talvez um pouco *atrofiado*, uma vez que a dimensão pública é uma construção psicológica em lugar de física ou ambiental".[49]

O que podemos depreender entre estas duas questões — *site-specificity* e *place-specificity* — não é somente a questão semântica, mas o fato de que o objetivo que cada um destes procedimentos procura alcançar é realmente diferente. Enquanto o trabalho *site-specific* trabalha a partir da confrontação física de um determinado espaço, no sentido de lidar com as questões sensoriais do mesmo, a obra *place-specific* age no sentido de encontrar o *espírito do lugar* dado a partir da relação das pessoas desse mesmo lugar, com o espaço.

Realmente, não é à toa que o termo *place-specificity* foi cunhado por Lucy Lippard num momento de ascensão de trabalhos de cunho comunitário, ativista, em questionamento à uma arte

(45) KABAKOV, 2001:287-288.

(46) SESC/SP, 1998:76.

(47) SESC/SP, 1998:76.

(48) O búlgaro Christo Javacheff (1935) é mais conhecido por suas gigantescas instalações — realizadas em conjunto com sua esposa, a francesa Jeanne-Claude (1935-2009), em prédios e outras construções urbanas, assim como diretamente na natureza, em locais ermos e de difícil acesso. Para realizar suas intervenção, o processo de discussão com as autoridades e localidades é extremamente demorado, pois nessas ações estão implícitas o envolvimento da comunidade.

(49) PHILLIPS, 1988:93.

pública considerada decorativa; isso justamente ocorreu, *pari passu*, ao período da falência de *Arco Inclinado*.

[6] ***Surronded Islands***, 1983. Christo (Miami). Imagem: <http://artsediments.blogspot.com/>

Capítulo III

A ESPECIFICIDADE DO LUGAR NA ARTE PÚBLICA DE PORTO ALEGRE

3.1. A ARTE PÚBLICA NO RIO GRANDE DO SUL

O Rio Grande do Sul (RS) possui um acervo bem rico no campo da estatuária ao ar livre, apesar de a região ser uma longínqua província agropastoril até princípios do Séc. XX. A arte apareceu no incipiente espaço urbano local por meio da decoração dos equipamentos importados da França e Itália, nas décadas de 1860 e 1870, para o abastecimento público de água potável: os chafarizes. Estas caras peças de ferro fundido (francesas) e mármore (italiano) vieram para as cidades de Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande.[1] Aquele que é o primeiro monumento público do Rio Grande do Sul, inclusive, é fruto desse contexto, pois o chafariz de mármore colocado em 1866, na Praça *da Matriz*, em Porto Alegre, foi montado como uma peça comemorativa, em homenagem ao Lago Guaíba e aos rios que o formam.[2]

Nas primeiras décadas do Séc. XX (entre 1899 e 1932) a modesta capital do estado teve um fantástico *boom* de esculturas em fachadas de edificações, praças e cemitérios. Também as cidades medianas do estado foram recebendo, paulatinamente, um acervo similar. O maior monumento público fora de Porto Alegre localiza-se em Caxias do Sul, o *Monumento Nacional ao Imigrante*, de **Antônio Caringi**, inaugurado em 1954, pelo presidente Getúlio Vargas.

A arte de inspiração modernista, já foi dito, surgiu na paisagem urbana de Porto Alegre, timidamente, em 1967. De forma muito destacada, foi usada logo em seguida no subsequente *boom* desenvolvimentista, entre 1970 e 1979. No interior do RS, porém, isso não ocorreu.

A partir da década de 1990, obras em linguagem contemporânea apareceram aqui e ali, em poucos casos, porém interessantes, em cidades pequenas e médias do interior do estado. A cidade de Santo Ângelo possui dois bons exemplos de comissionamento por uma prefeitura para comemorar fatos políticos que interessam à sua comunidade. São eles os monumentos [1] em homenagem aos setenta anos do final da Coluna Prestes (1924–1927),[3] realizados por **Oscar Niemeyer** (1907)[4]

---

(1) A análise completa desse acervo encontra-se em ALVES, José Francisco. *Fontes d'Art no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Artfolio, 2009, 264 p.

(2) História completa desse monumento, em ALVES, 2004.

(3) Jornada dos revolucionários integrados ao *Movimento Tenentista* (contexto político do Brasil dos anos 1920), que tentou tomar o poder pelas armas, para o qual instauraram uma jornada pelo interior do Brasil, em guerra de guerrilhas, que totalizou 25 mil quilômetros percorridos, sendo liderados por Miguel Costa e Luís Carlos Prestes. Foi da cidade gaúcha de Santo Ângelo que partiu a Coluna em sua épica jornada.

(4) Posteriormente, outras cidades (nos estados do Ceará, Paraná) encomendaram a Niemeyer cópias desse monumento.

e **Maurício Bentes** (1958-2003), que conceberam belas esculturas públicas não-figurativas, perfeitamente adequadas ao objetivo da efeméride. Foram inaugurados em dezembro de 1996.

[1] ***Monumentos em homenagem à Coluna Prestes***, 1997. Santo Ângelo-RS. À direita, o monumento realizado por O. Niemeyer; À esquerda, o monumento idelizado por M. Bentes. Imagens: Wikipédia.

[2] *Jaz*, 2010. João Loureiro. São Miguel das Missões-RS.
Imagem: In *Arte e Patrimônio*, 2007/2010.

Recentemente, nessa mesma região (a Região Missioneira do RS), na pequena cidade de São Miguel das Missões, o Ministério da Cultura comissionou uma obra de arte contemporânea, permanente e ao ar livre, como parte do projeto *Arte e Patrimônio*. A instalação *Jaz*,[5] [2] inaugurada em 6 de junho de 2008, com autoria de **João Loureiro** (São Paulo, 1962), foi instalada num bairro próximo ao Museu das Missões, sítio das Missões Jesuíticas (Séc. XVIII), Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO. Conforme a apresentação do projeto, "esta instalação permanente [...] estabelece uma relação entre arte e patrimônio histórico, propondo interrogar, de maneira crítica, os modos como são construídos e veiculados os discursos sobre a história".[6] Esta obra constitui-se de um nicho construído no solo, como uma cripta, a qual o espectador acessa por meio de degraus e depara-se com uma enorme vitrine, iluminada, que exibe um busto gigantesco que retrata, em formas esquemáticas, um bandeirante.[7] Essa figura se assemelha à estátua do bandeirante Borba Gato, anteriormente referida (pág. 28).

As obras de arte contemporânea permanente mais ousadas que foram feitas no interior do RS deu-se em razão do Projeto *Fronteiras*, levado a cabo pelo Itaú Cultural (instituição do maior banco privado da América Latina). Constituiu-se do comissionamento de nove trabalhos de arte, em locais fronteiriços do país, ao ar livre, instalados entre 1999 e 2001, em quatro estados brasileiros, evento este relacionado à efeméride dos 500 Anos do Brasil português. O Rio Grande do Sul, recebeu quatro desses trabalhos, pensados para trabalhar com questões relativas à *site-specificity*, dos quais, três foram instalados em área rural.[8]

São as obras do Projeto *Fronteiras* no Rio Grande do Sul:

Minuano, obra de **Nuno Ramos** (1960), conforma-se por cinco blocos de mármore, cada um com cerca de 3 m de altura, distribuídos em área de cerca de 5000 m² [3]. Foi concluída em agosto de 2000, numa fazenda de empresa agropecuária, situada no Km 634 da BR 470, a 22 km antes de se chegar à cidade de Barra do Quaraí, cidade na fronteira com o Uruguai e a Argentina. Em cada bloco foi incrustado um espelho. Para a crítica Sonia Salzstein, esses espelhos são "espécies de janela, que fazem com que os blocos se reflitam mutuamente e expandam a paisagem para muito além do ambiente físico [...]".[9] Apesar das excelentes condições dos blocos e espelhos, um dos blo-

(5) In *Arte e Patrimônio 2007/2010*, organizado por Sílvia Finguerut. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2010, 316 p. (p.146-155).

(6) Idem.

(7) Tidos como sertanistas ou desbravadores, eram paramilitares do Séc. XVII. Suas atividades mais conhecida foram as sangrentas incursões na então região espanhola que é hoje o sul do Brasil, com o objetivo da preia dos índios para o trabalho escravo nas colheitas da Capitânia de São Vicente (grosso modo o que é hoje o Estado de São Paulo).

(8) A história da verdadeira aventura a qual é necessária para se visitar estes trabalhos no RS, foi feita pelo presente autor, em 2010, com o objetivo de verificar como as obras se encontram dez anos depois de seus comissionamentos. Foram 2.500 quilômetros percorridos, em cinco dias. O relato dessa epopeia se encontra em ALVES, 2010.

(9) SALZSTEIN, 2005:190.

[3] *Minuano*, 2000.N. Ramos. Imagem: autor, 2010.

cos tombou em 2009, após um período de muitas chuvas na região, o que fez o solo movimentar-se (chuva torrencial removendo paulatinamente a terra) demasiadamente e assim incliná-lo até o limite de sustentar-se na vertical.

A comunicação do trabalho com o lugar deu-se na medida em que o artista escolheu um amplo sítio para jogar com o diálogo de uma tríade de elementos naturais e formais: a imensidão do pampa, os espelhos dos blocos, o nascer e o por do sol. Os blocos de mármore vieram do estado do Espírito Santo e foram trabalhados no estado de São Paulo (incrustação dos espelhos). Foram levados até aquele lugar longínquo e instalados mediante uma intrincada operação logística. Pela situação apresentada, este trabalho pode ser visto também como *land art*, uma vez que a sua confrontação é pensada somente em função da paisagem daquele lugar.

Mesa [4], obra de **Nelson Félix** (1954), foi instalada no meio de uma área de plantio, pertencente ao campus universitário da cidade de Uruguaiana, município na fronteira com a Argentina. Consiste esta obra em uma chapa de aço anticorrosivo, com 51 metros de comprimento, a ser sustentada por uma estrutura provisória de toras de eucalipto, e onze mudas de figueira plantadas, em cada lado da chapa. A intenção do artista é que os troncos das figueiras, ao crescerem, venham a "morder" a borda do aço e possam assim erguer, aos poucos, a imensa e pesadíssima chapa. Esta obra concerne perfeitamente nas preocupações que este artista vem trabalhando há vários anos, em situações de obras efêmeras, no sentido de sua permanente mutabilidade.

Podemos observar, passados dez anos de sua inauguração (a escultura tem placa comemorativa), é que existe uma possibilidade muito boa para que nos próximos anos a situação que o artista idealizou venha a ocorrer. Aos poucos, as figueiras estão realmente penetrando nas bordas da chapa de aço e elevando-a, de maneira irregular em cada figueira da composição, mas de forma contínua. Isso só foi possível porque a obra foi cercada, de modo a impedir que o gado e outros animais comessem as mudas das árvores. No mesmo sentido, houve um funcionário da universidade, que, ao envolver-se no processo de construção da obra, resolveu cuidá-la, manter a cerca intacta e o perímetro interno limpo (controle de pragas nas mudas das figueiras).

[4] *Mesa*, 1999.Nelson Félix. Uruguaiana-RS. Imagem: autor, 2010.

Três livros e meio é a obra realizada por **Artur Barrio** (1945), um artista em cujos trabalhos o processo entrelaça ideia, esboço, realização, efemeridade; tudo se funde numa coisa só: nada ou muito pouco permanece. O projeto *Fronteiras*, porém, exigiu do artista uma situação diferente, a realização de um marco permanente de fronteira. Barrio, assim, engendrou uma situação com quatro blocos de granito, distribuídos em Chuí e Santa Vitória do Palmar (praia de Barra do Chuí). Pela falta de informações claras sobre o trabalho de Barrio, empreendeu-se em nossa pesquisa uma busca aos blocos sem saber a localização dos mesmos. Isso foi realizado porque no livro *Fronteiras* (textos de Sonia Salzstein) nada constou de palpável sobre o que era para ser feito e o que, de fato,

foi feito.[10] A busca persistente resultou que descobrimos que o artista encontrou, a alguns quilômetros de Santa Vitória do Palmar, dezenas de imensos matacões de granito, cortados de forma quase uniforme. E assim, quatro desses blocos foram levados para os seus destinos.

Dois foram instalados em área urbana de Chuí. O primeiro [5], num quarteirão descampado que será uma futura praça. Hirto, o bloco (na verdade, em três partes) foi colocado como se fosse um monumento megalítico, anônimo. O segundo, foi instalado em terreno baldio. Há alguns anos, a prefeitura cedeu esse terreno para uma pequena indústria e esse bloco foi jogado de lado. Os dois outros foram colocados na praia da Barra do Chuí (o ponto extremo sul do Brasil). O primeiro, próximo ao farol, é o menor deles: um paralelepípedo de cerca um 1 m^3. Essa peça, embora anônima, parece possuir uma vocação para marco. Pois, ironia do destino, a primeira imagem gravada na campanha presidencial de 2010, pela então candidata Dilma Rousseff [6], foi junto a esse bloco. O segundo bloco instalado nessa praia, jamais encontramos; nem o caminhoneiro que a colocou sabia mais onde foi. Subentendida nas entrelinhas do livro *Fronteiras*, teria havido um quinto bloco, jogado no fundo do Atlântico, na costa da Barra do Chuí. O episódio é comentado até hoje na comunidade local, mas as possíveis testemunhas do fato, ao serem inquiridas, por fim confessam: "ver, não vi". O artista, por sua vez, não desconfirma, nem confirma esse feito.[11]

(10) No livro *Fronteiras*, há entrevistas com todos os artistas, feitas por Sonia Salzstein; menos um: Artur Barrio.

(11) Informação por correio eletrônico, do artista Artur Barrio, em mensagens trocadas com a pesquisadora Silvia Livi (que também procurou a obra *Três Livros e Meio*, em 2010).

[5] *Três Livros e meio*, (1/4), 2000. Artur Barrio. Chuí-RS. Imagem: autor, 2010.

[6] *Três Livros e meio*, (2/4), 2000. Artur Barrio. Barra do Chuí-RS. Acima, Dilma Rousseff em sua campanha à presidência (imagem de TV). À Direita, o mesmo marco. Foto: autor, 2010.

[7] *Aleph*, 1999. A. Venosa. Livramento-RS. Imagem de cima: escultura inteira, em 2000. Livro Fronteiras, p. 48. Imagem de baixo: local da obra, em 2010. Imagem: autor .

Aleph, a escultura criada por **Ângelo Venosa** (1954), consistia numa espécie de labirinto de forma circular, de aproximadamente 1.200 m² de área, construído com pedra grés, uma rocha sedimentar comum no RS. Os muros dessa estrutura atingiram de 45 a 65 cm de altura. Foi instalada em 1999, junto ao açude do Parque Municipal do Batuva, em Santa'Ana do Livramento, cidade fronteira do Brasil com o Uruguai. Para Sonia Salzstein, o trabalho "permite uma vista panorâmica da região e incita o observador a um duplo movimento de rotação: em torno do próprio corpo, de modo a apreender integralmente a paisagem, e das linhas internas e externas do *labirinto*".[12] Em 22 de junho de 2010, ao visitar o local dessa imensa obra, com o objetivo de conhecer a peça como subsídio para a presente pesquisa, a surpresa: a escultura não existia mais [7]. As autoridades do munícipio desconversaram, disseram que a obra foi vítima de vandalismo, durante as gestões anteriores. Uma destruição impressionante, pois restou de vestígios da estrutura somente uns poucos cacos de arenito. Para nós, mais parece uma remoção do trabalho, do que destruição. São as dificul-

(12) SALZSTEIN, 2005:35.

dades de sobrevivência da arte pública numa cultura ainda incipiente para entende-la, sem dúvida. Mas a missão não é fácil.

Essas dificuldades do projeto *Fronteiras* tiveram muito a ver com o aspecto institucional da proposta. Foi um projeto levado por uma instituição comissionadora, com sede a milhares de quilômetros dos locais das obras, estas pensadas como objetos de um evento comemorativo de uma efeméride, os "500 Anos do Brasil". Assim, não restou diferente e as peças foram doadas aos respectivos municípios. Como visto, sem muito interesse em recebê-las. Porém, sempre podemos aprender com tais experiências.

3.2. ARTE PÚBLICA E LUGAR EM PORTO ALEGRE

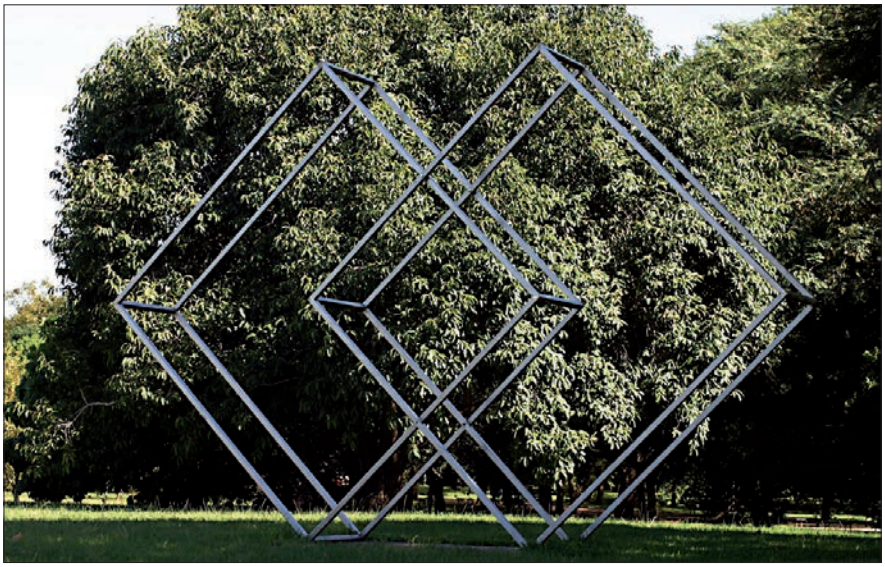
3.2.1. BIENAL DO MERCOSUL E *ESPAÇO PÚBLICO*

Desde a 1.ª edição do evento, em 1997, esteve presente na *Bienal de Artes Visuais do Mercosul* a questão da obra de arte contemporânea no espaço urbano.

A *Bienal do Mercosul* foi a responsável pelo primeiro e único jardim de esculturas do RS, como forma de deixar um legado para a cidade de Porto Alegre. O Jardim de Esculturas da 1.ª *Bienal do Mercosul* [8] foi inaugurado em outubro de 1997, no Parque Marinha do Brasil, com artistas convidados pelo Curador-Geral da mostra, Frederico Morais, e organizado e coordenado pelo autor da presente pesquisa. O jardim, uma das tantas seções daquela bienal, a Vertente *Esculturas em Espaço Público*, teve como artistas convidados: **Aluísio Carvão**, **Carlos Fajardo**, **Amílcar de Castro**, **Franz Weissmann** e **Francisco Stockinger**, do Brasil; **Francine Secretan** e **Ted Carrasco**, da Bolívia; **Enio Iommi, Hernan Dompé** e **Júlio Peres Sanz**, da Argentina. Entre esses trabalhos, podemos destacar a obra de Franz Weissmann [9], como a mais adequada para esse tipo de espaço e de proposta.

Passados quatorze anos, essas obras estão em total abandono. O trabalho de Carlos Fajardo é uma pilha de tijolos quebrados, *demolidos* por vândalos e sem de conservação; a obra do conceituado Iommi teve sua estrutura de aço inox mutilada; a única peça em aço inox de Weissmann ao ar livre, no Brasil, foi roubada há muito tempo; as demais se encontram completamente pichadas, imundas, sendo a obra de Amilcar de Castro também afundada quase um metro no solo. Toda essa situação do jardim da *Bienal do Mercosul* é resultado, principalmente, da incompetência da administração pública, ainda que inexista um documento formal instituindo o espaço e prevendo as atribuições, propriedade e encargos sobre as obras, entre a prefeitura e a Fundação Bienal de Artes

[8] Vista parcial do Jardim de Esculturas. Da direita para a esquerda, obras de A. Castro, T. Carrasco e A. Carvão. Imagem: In ALVES, 2006:27. Abaixo,



[9] Escultura de F. Weissmann. Imagem: autor.

Visuais do Mercosul. As obras estão no espaço público, mas ninguém é responsável por elas. Em 2002, elas foram restauradas pela Fundação *Bienal do Mercosul*, mas logo voltaram a se deteriorar.

A 1ª *Bienal do Mercosul* também realizou inúmeras ações temporárias pela cidade, em espaços urbanos inusitados, tanto públicos quanto privados, por meio das vertentes *Intervenção na Cidade/ Espaço Público*[13] [10] e *Imaginário Objetual*, esta, numa espécie de arqueologia urbana de Porto Alegre, realizada num galpão-oficina do antigo Cais do Porto, o que veio a revelar, pela primeira vez, esse espaço à cidade. A 2.ª Bienal (1999) voltou a ocupor espaços do Cais do Porto, em outros desativados galpões-oficinas, junto ao Centro Cultural Usina do Gasômetro, e também instalou obras de arte ao ar livre, em caráter temporário [11]. Na 3.ª Bienal, junto ao que ficou conhecido como "Cidade dos Contêineres", uma série de trabalhos efêmeros ao ar livre foi instalada na orla

(13) Uma das obras que marcaram essa vertente a foi dos uruguaios **Eduardo Cardozo** e **Fernando Peirano**. Eles (a bienal) colocaram anúncios nos jornais para contratar (por meio de entrevistas) um operário que construísse, a seu critério, uma escultura temporária no largo do Mercado. Essa escultura, feita pelo contratado, constituiu a obra de Cardozo e Peirano, intitulada *Contrato de Trabalho*. Foi inaugurada, com cerimonial, banda militar e tudo mais, em 20 de outubro de 1997.

[10] 1.ª Bienal do Mercosul (1997) - Vertente Intervenção na Cidade/Espaço Público. Em cima, a inauguração da obra pública *Contrato de Trabalho*, de Eduardo Cardozo e Fernando Peirano (Uruguai), no largo do Marcado Público [nota de rodapé 13]; No centro, performance ao ar livre de Gastón Ugalde (Bolívia), com a participação de crianças de escola pública da periferia de Porto Alegre; Embaixo, *Chromobus*,de Cruz-Díez (Venezuela). Imagens: In FIDELIS, 2006:60-61.

[11] 2.ª Bienal do Mercosul (1999), obras temporárias à beira do Guaíba. *Sky Drawing*, de Márcia Grostein, à direita. À esquerda, *A quarta casa*, de Maria Tomaselli. Imagem: Arquivo da Fundação Bienal do Mercosul.

do Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, inclusive dentro do Lago Guaíba. Em 2004, já citamos anteriormente, a cidade recebeu da Fundação *Bienal do Mercosul* a doação da escultura *Supercuia*, de **Saint Clair Cemin**, pomo de discórdia por parte de um político que não gosta dessa obra e pretende removê-la do local em que se encontra (pág. 18-19).

À exceção da 6.ª *Bienal do Mercosul*, a presença de obras e ações ao ar livre, de modo a dialogar com a cidade, constituiu-se como uma vocação da megaexposição. Foi assim ao descortinar locais centrais da cidade, cujo exemplo mais conhecido são os imensos armazéns do Cais do Porto, transformadas como salas expositivas, a cada edição da mostra, desde 2003. Espaços esses "ocultos" da população durante décadas, devido ao movimento portuário e ao muro de contenção das

cheias. Na 1.ª *Bienal do Mercosul*, desvelaram-se as Oficinas do DEPRC;[14] na 2.ª Bienal, o "Prédio das Tesouras" (armazém/oficina); na 4.ª Bienal, os enormes Armazéns do Cais. Na 5.ª Bienal, seu papel foi comissionar obras permanentes no belo espaço da orla do Guaíba, junto ao Parque Maurício Sirotsky Sobrinho.

Na 5.ª *Bienal do Mercosul*, a mais importante ação nesse aspecto foi o comissionamento de quatro esculturas públicas permanentes, como uma forma de propiciar outro legado, e, principalmente, foi uma contribuição das mais importantes às questões do local e do lugar na Arte Pública no Brasil: o Vetor *Transformações do espaço público*.

3.2.2. 5.ª BIENAL DO MERCOSUL: *TRANSFORMAÇÕES DO ESPAÇO PÚBLICO*

O que nos interessa em debruçar-nos ao Vetor *Transformações do espaço público* é também analisar as questões de espaço — e não só o espaço *físico* — que suscitam a existência das obras de arte contemporânea em locais de circulação de público: pessoas, transeuntes, pedestres, usuários ou o nome que se queira atribuir.

Para esse vetor, entre as diversas abordagens possíveis, o curador-geral da *Bienal do Mercosul*, Paulo Sérgio Duarte, estabeleceu dois pontos de concentração e duas formas de abordagem para *Transformações do espaço público*: as esculturas monumentais de Amilcar de Castro (instaladas temporariamente no largo do Mercado Público) e o comissionamento de quatro obras *site-specific*, a serem instaladas na orla do Guaíba. Os artistas convidados para realizar os projetos permanentes foram: **Carmela Gross** e **José Resende**, de São Paulo; **Mauro Fuke**, de Porto Alegre; **Waltercio Caldas**, do Rio de Janeiro. Sobre esse vetor é que versa o nosso presente foco de interesse.

O fato de a 5ª *Bienal do Mercosul* trabalhar com arte temporária em espaços públicos ao ar livre, e propiciar obras de arte permanentes para a cidade de Porto Alegre, não foi nenhuma novidade; já mencionamos no tópico anterior. Essa característica, ao deixar legados das mostras em forma de obras de arte permanentes, é *sui generis* em se tratando de um evento no universo do primeiro time das tantas bienais de arte contemporânea pelo mundo. A maior bienal de arte da América Latina, São Paulo, por exemplo, jamais deixou algo parecido para o ambiente caótico da megalópole que a sedia e a mantém, desde 1951. Outro aspecto que diferencia a *Bienal do Mercosul*, nessa mesma direção, é a estreita ligação dessa exposição com a conformação física e espiritual com a cidade onde ocorre, Porto Alegre.

(14) Sigla de Departamento de Portos, Rios e Canais. Na antiga oficina de manutenção de barcos e equipamentos do DEPRC, próximo à Usina do Gasômetro.

[12] Vista parcial da orla do Guaíba, junto a Usina do Gasômetro. Imagem: <http://www.skyscrapercity.com/> [2009].
Nos círculos, as obras de **José Resende** e **Carmela Gross**, 5ª Bienal do Mercosul (2005).

[11] Vista parcial da orla do Guaíba junto ao Parque Maurício S. Sobrinho. A Avenida *Beira Rio*, à esquerda, é construída sobre o dique. Imagem: <http://www.skyscrapercity.com/>.
No círculo, obra de **Carmela Gross**, 5ª Bienal do Mercosul (2005).

Isso vem ocorrendo, com os anos, pela visão da cidade como laboratório de arte contemporânea e, sobretudo, pela vocação da *Bienal do Mercosul* como motor de (re)descoberta de novos espaços públicos em Porto Alegre, como mencionamos. Quando o projeto curatorial da 5ª *Bienal* foi tecido, com a inclusão do segmento de arte pública permanente, já se sabia de antemão no que consistia comissionar trabalhos para a conturbada esfera pública brasileira, em especial para a difícil arena porto-alegrense, no contexto atual, do ponto de vista da integridade das obras de arte em espaços abertos.

Como esse empreendimento requer tempo — e comissionar arte ao ar livre requer muito, quase um ano antes de ser anunciada a lista dos artistas convidados para a 5.ª *Bienal do Mercosul*, os artistas do vetor *Transformações do Espaço Público* já estavam trabalhando. Eles projetaram obras em locais escolhidos por eles mesmos, numa área pré-definida [11], ao longo de aproximadamente 600 metros, após o estacionamento do Centro Cultural Usina do Gasômetro [12],[15] em direção ao sul, na orla do Lago Guaíba, contíguo ao Parque Maurício Sirotsky Sobrinho. Este espaço foi escolhido pelos curadores do vetor, Paulo Sérgio Duarte e o presente autor, mediante exaustiva discussão com técnicos da prefeitura de Porto Alegre, após aventar-se vários outros espaços, inclusive em bairros distantes do Centro Histórico.

O espaço da orla, de início, já impunha limites topográficos e de uso coletivo. Trata-se de uma orla totalmente artificial,[16] delineada, tal como a conhecemos, a partir de 1986, quando o primeiro trecho da Avenida Edvaldo Pereira Paiva (ou Avenida *Beira-Rio*), foi concluído. Esta via foi construída sobre um imenso dique externo, pertencente ao complexo de proteção de cheias, projetado a partir de meados do Séc. XX, após a grande enchente de 1941. A parte do dique junto ao Parque Sirotsky Sobrinho, foi concluída somente por volta de 1977. O espaço onde as obras da 5.ª *Bienal do Mercosul* foram instaladas, constitui-se, *grosso modo*, pela área entre o dique e a margem do lago. Essa área, filé-mignon turístico e de lazer ainda pouco aproveitado, em termos de devidamente urbanizado, com paisagismo competente e dotado de equipamentos de turismo e lazer, funciona como uma extensão praiana do respectivo parque. Totalmente voltado para o lago, no sentido oeste-sudoeste, o local tem como característica marcante o fato de ser privilegiado palco

(15) A Usina do Gasômetro foi uma usina termelétrica que funcionou até 1974. Localiza-se na 'ponta' do Centro Histórico da cidade, às margens do início do Lago Guaíba. Na década de 1980, o prédio foi tombado pelo patrimônio histórico e transformado em centro cultural municipal.

(16) Esta área artificial é imensa, um avanço (aterro) muito significativo dentro do lago. Trata-se da segunda área de Porto Alegre a avançar sobre a água, indo até o sul, percorrendo a orla do Parque Marinha do Brasil (criado em 1978), até a antiga Ponta do Melo, onde se localiza a Fundação Iberê Camargo. A primeira área aterrada foi a central, entre o final do século XIX e princípios do XX, às margens do Canal dos Navegantes, onde se localiza a linha do Cais, indo da Usina do Gasômetro (antigo Porto) até a famosa ponte levadiça *do Guaíba* (Travessia Getúlio Vargas), onde termina o novo Porto. A outra área, segue ao sul, após a Ponta do Melo, em direção à Ponta do Dionísio (em torno da qual se localizam os principais clubes náuticos da capital), área aterrada na década de 1960, principalmente para ser usada pelo novo Jóquei Clube.

[13] Carmela Gross no local que escolheu para construir sua escultura. Ao fundo, uma estrutura abandonada de concreto que foi demolida. Imagem do autor.

da efeméride que consagra a cidade: o pôr-do-sol do Guaíba. Essa talvez tenha sido uma das características mais relevantes do local, que chamou a atenção dos artistas do vetor.

As obras do vetor *Transformações do Espaço Público*

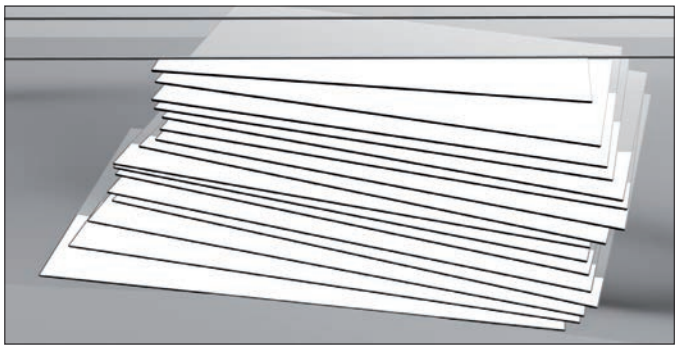
3.3.2.1. Carmela Gross

A primeira da obras que abordaremos é da artista **Carmela Gross** (São Paulo, 1946), uma artista da geração de 1967-1968, situada em um cenário paulistano no qual boa parte dos jovens talentos vivia sob influência dos mestres Wesley Duque Lee, Flávio Motta e Nelson Lerner. Era um momento de busca de novas direções e possibilidades da arte brasileira, diversa dos caminhos consolidados da arte construtiva, agora paulatinamente influenciada pela *pop art* americana. Com apenas 21 anos, em 1967, ela realizou seu primeiro trabalho reconhecido — a série *Nuvens* (1967), objetos em certa medida relacionados às formas dos *cartoons* — e participou da 9.ª *Bienal de São Paulo*. Em 1968, realizou a *interferência* urbana *Escada*, que nos faz lembrar um pouco a obra que realizou para a 5.ª *Bienal do Mercosul*. Tratava-se de uma realização efêmera em um talude da Avenida Giovani Gronchi, à época caminho para a periferia da cidade de São Paulo. Em um declive com camadas semelhantes a grotescas escadarias, a artista grafitou, com tinta esmalte, uma linha em forma de escada, no sentido diagonal ao perfil do barranco.

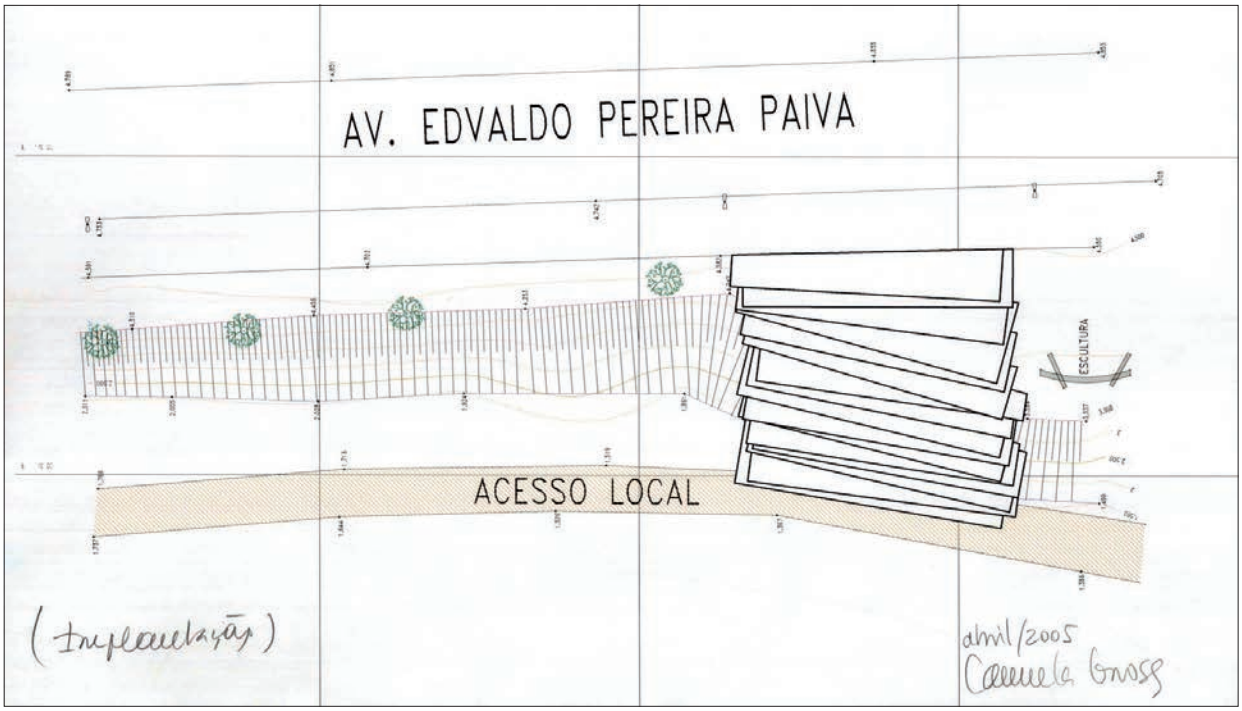
Com o decorrer dos anos, Carmela Gross marcou sua carreira por uma ampla diversidade de materiais e meios de expressão, do desenho a formas fundidas, de trabalhos com néon a instalações com tecnologia sofisticada. Ana Maria Belluzzo vê na surpresa que cada obra da artista apresenta a característica constitutiva de sua poética.[17] A artista também manteve o foco no espaço urbano ou

(17) Ana Maria BELLUZZO. *Carmela Gross*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 8.

[14] Desenho, 2005. Carmela Gross. Estudo para a obra *Cascata*.Imagem: ALVES, 2006.



[15] Estudos técnicos para a obra *Cascata*.



em obras ao ar livre, interessada na atenção daquele público externo aos espaços expositivos. Fez isso na 25.ª *Bienal de São Paulo*, em 2002, quando sua instalação consistia em um imenso letreiro luminoso «H O T E L» colocado no alto do pavilhão da Bienal. Voltada para a Avenida Pedro Álvares Cabral, a sinalização em néon intrigou pedestres, condutores e passageiros dos veículos, que rotineiramente passam em frente ao Pavilhão da Bienal e que sabiam que no prédio não funcionava um hotel. Entre suas obras mais importantes ao ar livre, estão os trabalhos permanentes para as cidades de Paris, na França, e Laguna, no estado de Santa Catarina.

Em Laguna, em 2001, Carmela Gross realizou a obra *Fronteira Fonte Foz* (integrante do mencionado projeto *Fronteiras*, Itaú Cultural), que consiste em um mosaico no piso de um largo público, com 1.600 m², com pedras pretas e brancas (conhecidas vulgarmente como "pedras portuguesas"). O desenho, como uma pele do chão, remete a linhas sinuosas de cotas topográficas: um relevo virtual no piso. Em Paris, entre fevereiro e maio de 2004, realizou o trabalho *Bleujaunerougerouge* (um azul um amarelo dois vermelhos), o qual chamou de "intervenção plástico-arquitetônica". A obra consiste em pintar em vermelho, azul e amarelo os caminhos de acesso e várias partes da fachada da Escola Pública René Binet.

Para a 5.ª *Bienal do Mercosul*, a artista fez amplo reconhecimento do terreno [13] da orla do Guaíba e realizou muitas fotografias. Em seu ateliê, estudou as imagens, fez desenhos [14] e simulações da ação do seu interesse. Novamente no local, comparou os esboços e definiu que sua obra trataria de destacar, desvelar, uma possibilidade diferenciada de transposição de planos: uma passagem entre o nível superior do talude (a avenida *Beira-Rio*) e o plano inferior ao nível da água [15]. Dessa percepção nasceu o trabalho *Cascata*, que consta de 16 placas de concreto justapostas, de formatos irregulares de paralelogramos, de aproximadamente 21 m de comprimento por 20 cm de altura. Para destacar o perfil dos planos, uma chapa de ferro foi colocada em toda a extensão das bordas de cada placa (20 cm), como um friso, medida que facilitou o aspecto construtivo, uma vez que a chapa de ferro funcionou como fôrmas para a fundição do cimento. Essas chapas de ferro funcionam também como exoesqueleto da estrutura.

A artista denominou seu trabalho como *Cascata* [16], tendo em vista o movimento que a água da chuva faz ao descer, degrau por degrau. De acordo com a proposta curatorial — a obra ser "usada" pela população, com vistas a melhor conservar a obra — a mensagem foi percebida pela artista. O local, com seus planos — ou degraus — logo se constituiu em palco para as pessoas tomarem a bebida típica do gaúcho, o chimarrão, e contemplarem o pôr-do-sol do Guaíba. Dessa

[16] *Cascata*, 2005. Carmela Gross. Imagem: Fábio Del Re.

[17] *Cascata*, vista pelo Google Earth, em 2009.

forma, pode-se se constatar que a escultura teve uma aceitação por parte do público, e o local tem sido adotado como ponto de encontro das pessoas que vão à orla.

Ainda que a estrutura assemelhe-se a uma escada, não há como perceber que não se trata de escada, ou seja, de arquitetura. Salta aos olhos o seu desenho inusitado, que proporciona múltiplas visões diferentes dos planos, na medida em que se contorna a escultura, ou mesmo quando se desce pela obra como se ela fosse uma escada. Os planos, ou as placas, dão ainda um novo sentido àquela topografia monótona do necessário dique contra as cheias, proporcionando um corte, uma interrupção interessante nos vários quilômetros do talude, junto à orla do Guaíba.

[20] Mauro Fuke no local que escolheu para sua obra. Foto: autor.

3.3.2.2. Mauro Fuke

O artista porto-alegrense **Mauro Fuke** (Porto Alegre, 1961) é representante de uma geração mais recente na arte brasileira, aquela revelada simbolicamente pela emblemática exposição *Como vai você Geração 80?*[18] Suas obras chamaram a atenção desde o início devido à maestria do trabalho artesanal com a madeira, com esculturas construídas sob um universo de formas e objetos imaginários, brotados de um mundo dos sonhos, em um figurativismo bastante particular. Com o tempo, o artista desdobrou de maneira formidável a capacidade de articulação e movimento de suas criações, realizando trabalhos mais interessados na busca de formas essenciais e no que elas poderiam revelar quanto à sua estrutura. Formas mais simples, com maior organicidade e sensualidade, algumas como uma arquitetura imaginária.

A informática e suas potencialidades, que nos parecem ilimitadas e que avançam sem parar, ofereceram ferramentas perfeitas para o artista. Contando com a computação gráfica, ele pôde

(18) Exposição realizada em 1984, na Escola de Artes Visuais Parque Lage, no Rio de Janeiro.

[18] *Escada*, 1999. Mauro Fuke. 2.ª Bienal do Mercosul. Foto: autor.

[19] *Iluminuras*, 2001. Mauro Fuke. Rua Vasco Alves, P. Alegre. Foto: autor.

queimar etapas de simulação da aparência final das peças e aperfeiçoar a precisão dos cálculos. A matemática acrescia um sentido maior às suas estruturas primárias e orgânicas, chegando, assim, a influenciar na aparência final dos trabalhos. Entretanto, o preciosismo continuou o mesmo do início da carreira, atestando que a questão manual, para o artista, é mais um meio do que um fim em si mesmo.

A adequação das ferramentas tecnológicas, em um universo virtual, facilitou a Mauro Fuke projetar em escala maior, para espaços públicos e em outros materiais, como o aço e o azulejo, trabalhos não só tridimensionais, mas também bidimensionais. Um ensaio para essa escala de trabalho veio com a 2.ª *Bienal do Mercosul*, em 1999, com a possibilidade de apresentar uma escultura ao ar livre em um espaço junto ao Cais do Porto. Realizou, assim, a obra Escada [18], uma *escada* em movimento espiral, com dezenas de degraus, realizada em aço cor-ten. Uma variante dessa obra existe em projeto virtual, com o dobro do tamanho, pensada para ser exibida no Largo Glênio Peres.

No mesmo ano, Mauro Fuke inaugurou o painel *Iluminuras* [19], sua primeira obra pública permanente, no âmbito do projeto *Espaço Urbano Espaço Arte*,[19] nos dois lados do viaduto Ildo Meneghetti. *Iluminuras* consiste de dois desenhos distintos (uma trama a partir de uma linha só), realizado em mosaico com azulejos, cuja imagem só é percebida conforme a pessoa distancia-se da parede, pois cada azulejo é como se fosse um *pixel* de computador. Com esse mesmo procedimento, em 2001, Fuke realizou painéis para o acesso da Faculdade Federal de Ciências Médicas e para o novo terminal do Aeroporto Internacional Salgado Filho, em Porto Alegre.

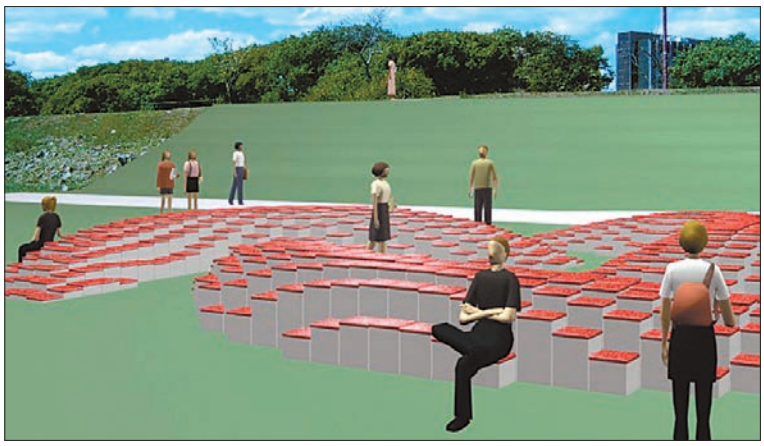
Em 2004, o artista fez o monumento dos 70 anos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em uma escultura com centenas de placas de granito vermelho, empilhadas, que formam uma espécie de árvore com três galhos entrelaçando-se: as três "missões" da universidade, o ensino, a pesquisa e a extensão.[20] Para o artista, "a árvore remete à ideia de vida, ascensão, evolução; e a espiral, entre outras conotações, lembra evolução e harmonia (...)".[21]

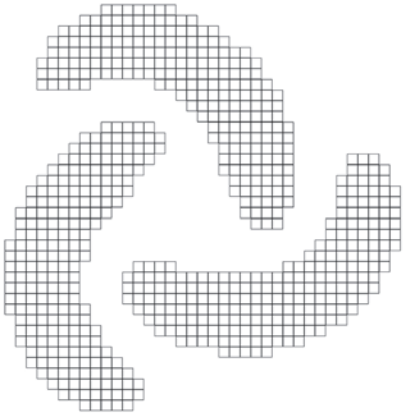
Para a 5.ª *Bienal do Mercosul*, Mauro Fuke desceu ao nível do Guaíba, projetando um trabalho junto à beira d'água. Como o espaço é desobstruído de árvores, com acesso direto à margem, a vista é bastante privilegiada. Contudo, o objetivo de projetar desse modo tem outro lado, a possibilidade de se observar a obra de cima, por quem corre e faz caminhadas pela pista sobre o dique,

(19) Projeto criado pela Prefeitura de Porto Alegre em 1991, que previa a instalação de obras de arte não-comemorativas em espaços públicos, por meio de concursos abertos a qualquer artista. A iniciativa foi abandonada pela própria prefeitura em 2002.

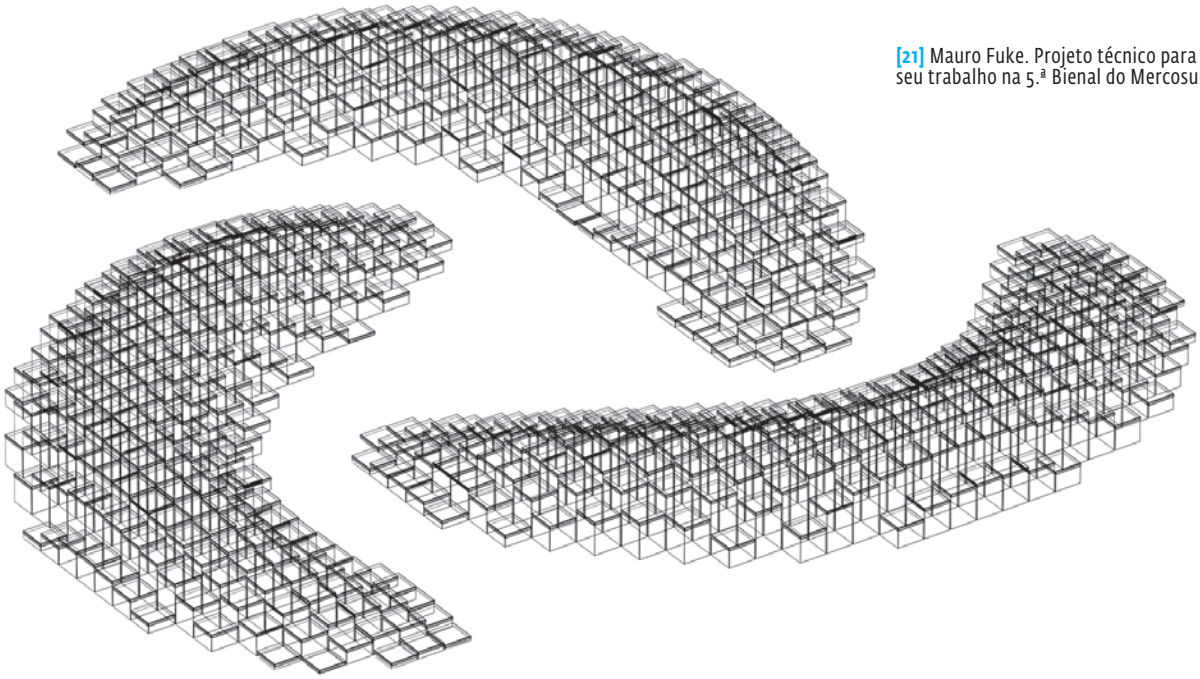
(20) Mais informações sobre essa obra em ALVES, 2004: p. 42 e p. 197.

(21) *Press-release* eletrônico (via e-mail), empresa de assessoria de imprensa Com.Art, 17 set. 2004.





[22] Mauro Fuke. Projetos técnicos para o seu trabalho na 5.ª Bienal do Mercosul.



[21] Mauro Fuke. Projeto técnico para o seu trabalho na 5.ª Bienal do Mercosul.

oferecendo uma visão superior do conjunto do trabalho.

Usando a ferramenta do *software* de computação gráfica tridimensional [21, 22], o artista realizou muitos estudos, levando em conta as características do local, os materiais mais adequados para espaço público e outras idiossincrasias a serem pensadas para um projeto dessa envergadura, como o uso pela população e a manutenção do trabalho. O resultado foi uma estrutura de três módulos separados, no total com 648 blocos de concreto com tampo de granito vermelho [23]. Cada bloco variou de altura, com no máximo um metro. Visto de cima, o conjunto assemelha-se a uma forma helicoide. Com essa disposição de elementos, a estrutura propicia que o "usuário" possa sentar-se nas banquetas a que são convertidos os blocos e admirar o pôr-do-sol do Guaíba de maneira diferenciada, ou mesmo caminhar por sobre as formas.

[23] Escultura, 2005. Imagens: Fábio Del Re.

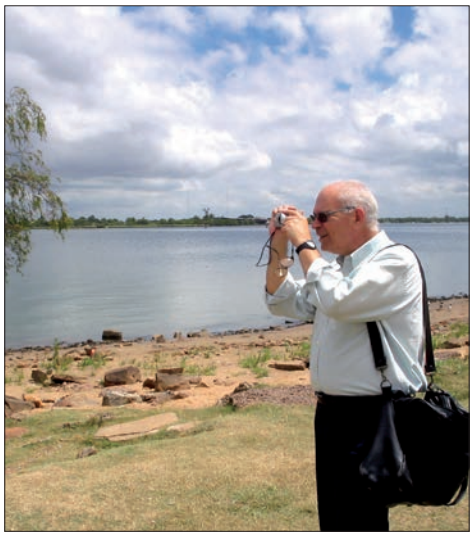
[24] Escultura de Mauro Fuke, vista pelo Google Earth, em 2009.

Com essa configuração do trabalho, Mauro Fuke fez erguer a topografia do solo, como um manto de pedra em várias cotas diferentes, usando um material local, o granito avermelhado, também chamado de granito-Guaíba, extraído na região da grande Porto Alegre. Com a proximidade da margem, o quase desconhecido som das pequenas ondas do Guaíba na prainha anexa acrescenta um tom bucólico à obra.

3.3.2.3. José Resende

Com apenas 18 anos, o paulistano **José Resende** (São Paulo, 1945) começou a estudar gravura na FAAP. No mesmo ano, em 1963, ingressou no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie, formando-se em 1967. Sua experiência artística, no entanto, tem impulso efetivo por meio da influência de Wesley Duke Lee, que entre 1963 e 1964 orientou Resende.[22] Após um ano e meio, Lee e Resende fundaram uma galeria cooperativada, juntamente com Nasser, Fajardo, Geraldo de Barros e Nelson Leirner: a Rex & Songs Gallery. Em 1967, com 22 anos, Resende participa de sua primeira Bienal Internacional de São Paulo. Entre 1970 e 1974, manteve, com seus colegas Nasser, Baravelli e Fajardo, a Escola Brasil como um centro de experimentação artística e aglutinadora de artistas.

A partir desse período, seu trabalho foi consolidando-se paulatinamente. Reflexo de seu aprendizado, o interesse pelo uso de diferentes materiais confirmou-se em um curto espaço de tempo. Seu universo é a matéria do mundo. Elementos díspares completamente diversos pelas mais variadas características, seja no estado natural, seja na composição e na aparência — mineral, industrial, líquido, sólido, vegetal, etc. —, são reunidos pelos procedimentos construtivos inventados pelo artista e ganham constituição única de existência, estáveis, coesos, elegantes. Foi o artista brasileiro que melhor enfrentou as dificuldades de se lidar com materiais desafiadores, como, por exemplo, o chumbo, a parafina e o couro. Seu trabalho remete, de certa forma, às questões tratadas pela *Arte Povera*, pelo uso de materiais "pobres", não-usuais na arte. Todavia, a obra de Resende não demonstra interesse pelo conceitualismo e pela transitoriedade. Os materiais



[25] José Resende no local que escolheu para sua obra. Foto: autor.

(22) Wesley Duke Lee também orientou e influenciou outros contemporâneos de Resende, tais como Carlos Fajardo, Luiz Baravelli e Frederico Nasser.

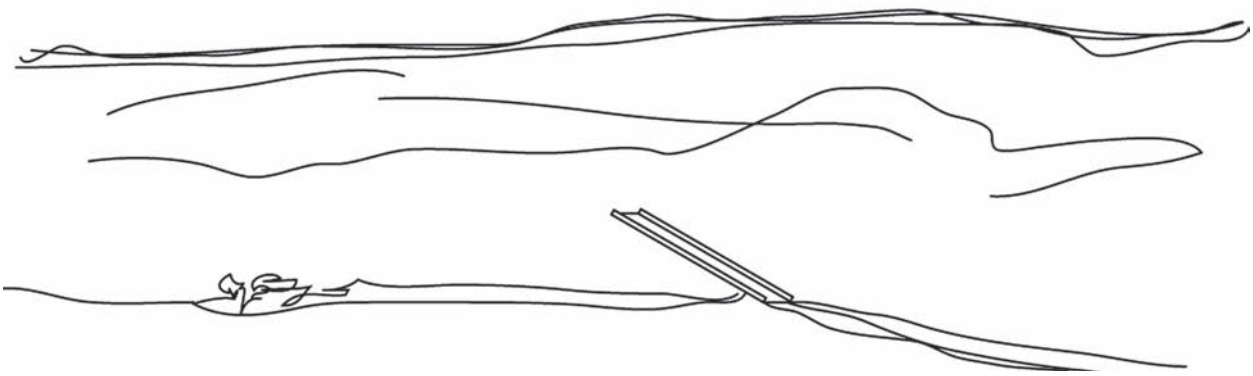
estão ali para dizer que convivem bem com a nova situação posta, duradoura.

Seu trabalho é *sui generis* na arte brasileira também por ter conquistado notoriedade nacional e internacional com certa discrição. Como observa Paulo Sérgio Duarte, "as poderosas descobertas e invenções artísticas que se desdobram desde os anos 60 são realizadas no interior de uma estratégia que sempre escapa aos holofotes, evita os oportunismos da 'carreira', não silencia quanto a divergências teóricas".[23] Resende tem participado de diversas mostras nacionais e internacionais, tais como a 43.ª *Bienal de Veneza* (1988) e a 9.ª *Documenta* (1992), bem como a 3.ª *Bienal do Mercosul* (2001).

Em 1996, o artista participou de sua primeira exposição no Rio Grande do Sul, o SESC *Escultura'96*,[24] na qual apresentou um de seus Passantes, com 6 m de altura, exibido inicialmente no Parque Moinhos de Vento e posteriormente no SESC Campestre, em Porto Alegre, ao lado de artistas como Franz Weissmann e Amilcar de Castro, entre outros. O espaço público como foco de interesse do artista manifestou-se por várias vezes, a partir do final da década de 1970. Projetou célebres intervenções temporárias ao ar livre, como as participações no *Arte/Cidade* de 1994, em São Paulo, com uma pilha de gigantescos blocos de granito; em 1998, na 11.ª *Bienal de Sidney*, Austrália, com vários contêineres; no *Arte/Cidade* de 2002, com vagões abandonados suspensos por cabos de aço. Conforme as oportunidades, Resende realizou obras permanentes ao ar livre, como a escultura da Praça da Sé, em São Paulo (1978-79); a obra-marco dos 100 anos da Escola Politécnica da USP (1994); o *Passante*, de 12 m de altura, no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro (1996); a escultura comemorativa *100 Milhões de Toneladas da Companhia Siderúrgica Nacional*, em Volta Redonda-RJ (1999).

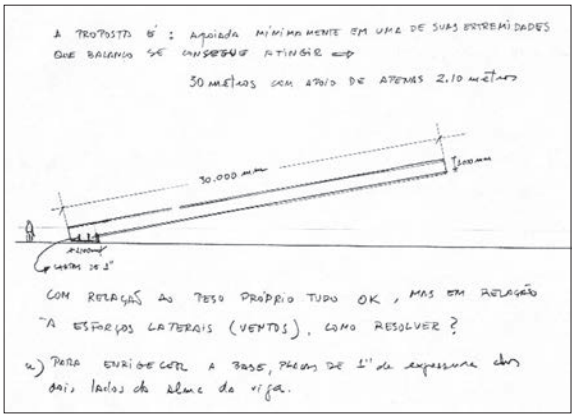
(23) In: verbete sobre José Resende, livro *Da Escultura à Instalação*, 5.ª *Bienal do Mercosul* (2005).

(24) Organização e curadoria de José Francisco Alves; promoção do Serviço Social do Comércio; administração do Rio Grande do Sul.



[26] Desenho, 2005. José Resende. Estudo para a obra da 1.ª Bienal do Mercosu .Imagem: ALVES, 2006.

[27] Simulação da escultura, opção original. Imagem: ALVES, 2006.



[28] Esboço de José Resende a obra da 5.ª Bienal.

Para a 5.ª *Bienal do Mercosul* José Resende apresentou novos desafios para a sua experiência ao ar livre, com uma obra de grandes dimensões públicas, projetada para levar em conta as especificações espaciais e o espírito de lugar de onde ela ficaria. Já se mencionou que o projeto de arte pública da 5ª *Bienal do Mercosul* procurou realizar os comissionamentos conforme parâmetros profissionais e condições ideais que um projeto desse porte deve ter na realidade brasileira. Nesse sentido, o diálogo com as autoridades municipais, responsáveis pelos logradouros públicos da cidade, foi imprescindível e obrigatório desde o início. Assim é que foram negociadas as primeiras questões em torno da proposta de José Resende. Seu projeto inicial era fazer uma estrutura avançar dentro do lago, como um píer elevando-se em direção ao pôr-do-sol, a ser instalado no início da margem esquerda do Guaíba, um pouco adiante da Usina do Gasômetro. Porém, os técnicos da prefeitura fizeram objeções a tal proposta, uma vez que na maior parte da margem, principalmente naquele local, a água é extremamente perigosa, por ser aterro. [27] A possibilidade de que as pessoas usassem a obra de José Resende como um trampolim para o arriscado mergulho no Guaíba, foi algo muito sensato de se evitar.

Por isso, o artista pensou uma nova colocação para sua obra, optando por instalar a peça no alto do dique, ao nível superior do talude, junto ao estacionamento da Usina do Gasômetro, mas igualmente em direção ao Guaíba, voltado para o Oeste, "para o horizonte que dali se desenha", como ele mesmo escreveu.[25] Segundo as características das questões do conjunto de sua obra, a escultura para a 5ª *Bienal do Mercosul* trabalhou com o limite da composição entre as partes — uma tensão entre o corpo do trabalho e sua inserção no espaço.

A ideia central do artista para essa obra de Porto Alegre, conforme o memorial descritivo, surgiu da proposição de um problema, a suspensão de uma gigantesca barra de aço industrial [28] (30 x 1 m), em perfil "I", por ser a forma "que mais caracteriza vigas em estruturas metálicas". Nesse

(25) Conforme José Resende, em um memorial descritivo apresentado para o projeto.

memorial, o artista questionou: "Apoiando-se o mínimo possível uma de suas extremidades [da viga] no solo, quanto de comprimento se consegue erguê-la?.[26] Surgiu, assim, a estrutura em balanço, uma escultura de 30 m de comprimento, apoiada somente em dois metros, e com o restante suspenso sobre o espaço [27].

Para resolver a resistência aos esforços laterais, surgiu a ideia de colocar uma viga idêntica, a cerca de 3 m de distância, soldando barras laterais uma à outra, de modo a absorver facilmente esses esforços. A terceira etapa do trabalho concretizou a proposta da curadoria (a obra ser utilizada funcionalmente pela população), ao ser colocada uma tela entre as duas vigas, criando, assim, um piso para a circulação de pessoas, como se a escultura fosse um mirante para uma nova — e inusitada — vista panorâmica do entorno. Para o artista, porém, esse componente lúdico está totalmente subordinado a uma solução para atender a uma necessidade do trabalho, e não das pessoas. O piso, e a consequente circulação de gente, permite ao público experimentar a resistência e a tensão intrínseca da situação de balanço, de uma estrutura de 22 toneladas. O componente lúdico foi complementar e bem-vindo.

De certa forma, essa questão da viga em balanço já havia sido anteriormente tratada pelo artista em uma escultura de 1970.[27] A obra atual não se trata, todavia, de retomada desse trabalho, em escala monumental, mas suas questões realmente são próximas. Para uma sensação maior da situação de balanço, a estrutura da orla do Guaíba foi inclinada para cima, em cerca de 8º. Foi também deslocada lateralmente para o sul, em relação à linha do talude/calçada superior, em 13º.

No projeto da 5.ª *Bienal do Mercosul*, como meio de captação de recursos para a realização da mostra, as obras permanentes puderam ser isoladamente patrocinadas. Assim, cada uma das obras teve uma empresa que a adotou especificamente. No caso da obra de José Resende, ocorreu um fato inesperado, bastante interessante. A empresa patrocinadora, Renner (uma rede nacional de lojas de departamento), quis patrocinar a obra não somente pela importante questão de apoiar a arte contemporânea e a *Bienal do Mercosul* em si, mas também porque a escultura continha aspectos formais que, de certo modo, traduziam o momento atual da empresa, ou seja, uma fase de expansão e novas perspectivas no horizonte: uma ponte para o futuro. Portanto, para a empresa patrocinadora, esse trabalho contém características comemorativas. Nessa perspectiva, a empresa também

(26) Idem.

(27) Esta obra (posteriormente destruída) consistia em uma chapa de madeira de 5 m de comprimento, com duas partes ligadas entre si, amarradas por parafusos. A chapa (ou perfil) de madeira estava fixada no solo em uma extremidade, em um ponto de contato de cerca de 40 cm. A chapa ficava em balanço porque era levemente arqueada para cima (o corte era de uma tora irregular, não uma tábua propriamente dita) e porque o ponto de ancoragem estava no lado de cima de um declive, em situação análoga à atual configuração da escultura no talude da orla do Guaíba

[29 e 30] Cerimônia das lojas Renner junto a construção da obra.

realizou cerimônia restrita (não-pública, sem divulgação) [29], junto às fundações da estrutura, antes da concretagem, na qual foram depositadas mensagens de grupos de funcionários de várias lojas, os quais foram reunidos com o objetivo de elaborá-las, tendo em vista o que viam no projeto da escultura. Com o acompanhamento e o aval do artista, a empresa promoveu um concurso com clientes a fim de batizar a escultura. O nome escolhido foi *Olhos Atentos*.

Essa experiência demonstra as possibilidades da escultura contemporânea também em uma questão importante, que é o viés comemorativo — como monumento no sentido estrito do termo — de obras de arte não-figurativas. Não é de estranhar isso em Porto Alegre, haja vista a existência de dois importantes monumentos que não remetem à estatuária/figuração, os já citados *Monumento aos Mortos e Desaparecidos do Regime Militar* e o *Monumento a Zumbi*. A escultura de José Resen-

[31] *Olhos Atentos*, 2005. José Resende. Imagem: autor.

[32] *Olhos Atentos*, em dezembro de 2005. População usufruindo da escultura, ainda com a obra em sua configuração original. Imagem: autor.

Cultura Escultura em forma de mirante traz polêmica sobre segurança na arte

Obra da Bienal é interditada

MELISSA BECKER

Menos de um mês depois do encerramento da 5ª Bienal do Mercosul, está interditada uma das três obras de arte doadas pela megaexposição à Capital. Um acidente com uma estudante provocou polêmica sobre a segurança de peças artísticas em espaços públicos.

Desde o dia 10, o passeio pela peça Olhos atentos, do paulista José Resende, está gradeado, com vigilância 24 horas. A plataforma, na orla do Guaíba, tem 30 metros de comprimento e 2,5 metros de largura, chegando a oito metros de chão. Segundo a Fundação Bienal do Mercosul, embora a estrutura não apresente risco de cair, a medida foi tomada porque havia pessoas que pularam sobre a estrutura, fazendo a balançar. A obra foi inaugurada no dia 2 como patrimônio da cidade, mas a fundação ainda não firmou o contrato de doação com o município. Até lá, a entidade deve tomar conta do trabalho.

Instalações como essa em áreas verdes dependem da autorização da Secretaria Municipal de Meio Ambiente (Smam), explica Ana Maria Germani, arquiteta da seção de Estudos e Projetos de órgão. Ela revela que a plataforma foi analisada por arquitetos e engenheiros da Smam.

Em 4 de dezembro, a estudante Jessica Miazgiuchi, 17 anos, teria cortado os nós e as mãos ao perder o equilíbrio e cair sobre a plataforma, quando um grupo pulava sobre a peça. A vereadora Manuela d'Ávila (PCdoB) citou o caso em plenária e quer discutir a criação de um projeto de lei que puna a colocação dessas obras.

Artista paulista lamentou o acidente com estudante

O artista não sabia da interdição. Foi informado no início da tarde de ontem por Zero Hora. Resende lamentou o acidente e lembrou que o projeto teve cálculos e execução feitos por engenheiros. O piso do mirante não teria nada de incomum.

— É o mesmo usado nas ruas para a ventilação de metrô – diz.

Em reunião na quinta-feira com os técnicos responsáveis pela obra, a Fundação Bienal decidiu executar intervenções para reduzir o movimento entre as vigas e aumentar a segurança em caso de grupos maiores. O vice-presidente da 5ª Bienal do Mercosul, Justo Werlang, acredita que a liberação deve ocorrer em cerca de 10 dias. Conforme ele, o uso inadequado não alterará as decisões da fundação sobre a doação de futuras obras à cidade.

Plataforma suspensa à orla do Guaíba tem 30 metros de comprimento e 2,5 de largura, a oito metros de altura do chão

Contraponto

O que diz Justo Werlang, vice-presidente da 5ª Bienal do Mercosul

Não esperávamos que as pessoas pulassem sobre a peça. O cálculo foi feito para que a plataforma se enchesse de gente. Mas, como as pessoas começaram a pular, colocamos os seguranças. A peça foi fechada para que se veja o que fazer para colocar. A fundação é a responsável neste momento, com procedimentos acompanhados pela prefeitura. Houve a percepção do uso inadequado. Por isso, a fundação optou pela interdição temporária. Antes disso, já havia vigilância. É um dado que estará na próxima peça na comunicação sobre outro uso.

O que diz Beto Moesch, secretário municipal do Meio Ambiente

Não foi uma obra feita apenas por um artista plástico. Foi executada por arquitetos e engenheiros. Nossa equipe analisou e ainda fez uma modificação, encurtando a plataforma. Se a obra está lá, não foi embargada, oferece segurança. De qualquer maneira, o monitoramento é feito pela nossa equipe. Periodicamente, há um levantamento sobre o estado das obras em áreas verdes. Embora seja ainda uma responsabilidade da fundação, há o compartilhamento da prefeitura porque é um espaço público. A autorização da Smam tem a função de habitar-se.

Engenheiro analisa a peça

Convidado por ZH, o engenheiro Nelson Bartle, primeiro vice-presidente da Associação Nacional de Engenharia de Segurança do Trabalho, visitou a obra Olhos atentos ontem. Entre os problemas, destacou: as arestas do guarda-corpo, sem revestimento, e o piso. Ele sugere chão composto por chapas de aço ou de policarbonato, com antiderrapantes.

— O balanço não necessariamente apresenta perigo, caso esteja respeitado o número de pessoas – afirma.

O especialista considera que a realização na obra alertando para o limite de público (30 pessoas), condições sem mudanças e para não pular está pouco visível.

[33] Reportagem do jornal Zero Hora, 27 dez. 2005, sobre o acidente provocado pelo mau uso da escultura e consequente interdição da obra de arte.

de converteu-se em monumento aos olhos de uma corporação, e esse é um fato muito interessante, pois os aspectos formais criados pelo artista para resolver questões intrínsecas do trabalho passaram a simbolizar um valor.

Por questões de estrutura e de uso pelos frequentadores da orla, a obra de José Resende, nos primeiros dias, foi marcada por situações que não ocorreram nos trabalhos de Carmela Gross e Mauro Fuke. Estabeleceu-se um conflito porque certos grupos de adolescentes resolveram explorar ao máximo o balanço da escultura, sobretudo na extremidade da peça. Grupos numerosos de jovens passaram a pular juntos, exageradamente, a ponto de a estrutura ter uma oscilação demasiada, o que colocou os demais usuários em risco de queda, por descompasso à oscilação do piso da peça. Em pouco tempo, uma pessoa se machucou. Assim, *Olhos Atentos* foi interditada pela primeira vez [33].

Em função desse uso inesperado, demandou-se um imediato processo de avaliação da uti-

[34 e 35] *Olhos Atentos*. Configuração original, em cima (dezembro de 2005). Embaixo, 12 nov. 2006, a configuração atual. Imagens: autor.

lização da escultura. Reunidos arquitetos e engenheiros da prefeitura municipal e membros da Bienal, logo foi descartada o prejuízo que esse comportamento poderia ter na condição física da estrutura. Entretanto, para que o uso fosse regulado, colocaram-se placas de advertência, proibindo pular na peça e limitando a capacidade em número de pessoas, por vez, para circular na obra. Essa medida, normal na vida urbana cotidiana, como os avisos de capacidade de pessoas em elevadores, ou de advertência para "não passar a faixa amarela" nas linhas de metrô, colocou-se à prova em uma obra de arte.

Levando em conta esse episódio não previsto, para diminuir o balanço que as pessoas buscavam extrapolar, foram decididas duas medida drásticas. A primeira, foi a redução do comprimento da escultura, em sua extremidade, em 5,5 metros [35]. A segunda, a realização de um reforço na junção da estrutura com sua base. Ambas as medidas afetaram em muito o aspecto plástico da obra, principalmente o reforço estrutural. Porém, o artista participou do processo de discussão do problema, e deu seu aval às alterações.

A *Bienal do Mercosul* é um evento de grande dimensão física e orçamentária,[28] a qual depen-

(28) A *Bienal do Mercosul*, diferente da grande maioria das bienais pelo mundo, financia toda a exposição, incluindo o pagamento dos curadores estrangeiros e a representação de obras e artistas do exterior.

de totalmente da captação de recursos por meio de patrocínios (de empresas privadas e públicas), diferente do que ocorre com a *Bienal de São Paulo*, por exemplo. Essa incerteza orçamentária resultar algumas vezes em problemas na realização de seus projetos. O Vetor *Transformações do Espaço Público* foi um projeto que teve falta de recursos, num primeiro momento, e fez com que o trabalho de Waltercio Caldas fosse cancelado. Porém, a situação financeira da exposição melhorou, e algo inusitado aconteceu: a obra desse artista foi executada após a *Bienal do Mercosul*, sendo concluída somente em abril de 2006.

[37] Waltercio no local que escolheu para sua obra. Foto: autor.

3.3.2.4. Waltercio Caldas

Em 1964, **Waltercio Caldas** (Rio de Janeiro, 1946) iniciou seu efetivo contato com a arte estudando com Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1967, aos 21 anos, participou de sua primeira exposição coletiva, na Galeria Gead, Rio de Janeiro, e começou a trabalhar com projeto gráfico, atividade que desenvolveu durante um longo período, como forma de subsistência. Em 1970, iniciou-se também na criação de cenários para peças de teatro, posteriormente para ópera. No decorrer na década seguinte, foi consolidando sua carreira no panorama artístico nacional. Em 1973, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sua primeira exposição individual lhe rendeu o Prêmio Anual de Viagem da Associação Brasileira dos Críticos de Arte. A projeção pública de sua obra foi intensa a partir de 1976, consolidada com o lançamento do livro-obra *Aparelhos*, em 1979. Em 1982, ocorreu sua primeira participação relevante em mostra internacional, no Encontro Internacional de Esculturas ao Ar Livre, em Punta del Este, Uruguai, oportunidade na qual foi instalado seu primeiro trabalho ao ar livre, *O Formato Cego*. A partir daí, sua produção foi paulatinamente atingindo o patamar atual, como um dos nomes mais conhecidos da arte brasileira, em nível internacional, resultado de recepções bem-vindas na *Documenta* 9 (1991) e na *Bienal de Veneza* (1997). Também pelas individuais e coletivas em espaços institucionais e privados nos Estados Unidos, França, Bélgica, Holanda, Suíça e Cuba. Nessa situação, Waltercio chegou a partir de uma produção que desde cedo se pautou por um sistema de trabalho coerente em seus objetivos, num processo centrado no rigor e dentro de uma perspectiva construtiva.

Às vezes não compreendida pelo conservadorismo de uma determinada parcela da crítica,

a obra de Waltercio já foi considerada como tendo uma abordagem por demais conceitual. O certo, entretanto, é que a partir do final da década de 1960, de forma inexorável, foi se incorporando na arte contemporânea alguns aspectos da Arte Conceitual, como a importância do processo lógico e racional e a questão da documentação do processo do trabalho como integrante da constituição da própria obra. Por isso, considerar que a produção de Waltercio faz parte da corrente conceitualista, pelo fato de a obra exigir do espectador um esforço mental, é uma abordagem equivocada de seu trabalho. Até porque, na produção desse artista, a função do suporte não é secundária, questão fundacional do movimento conceitual. Pelo contrário, é tão necessária a presença física da obra na arte de Waltercio que a sua execução encontra-se entre as mais rigorosas e exigentes, com uma elegância e beleza intrínseca que às vezes quase dispensa o envolvimento racional proposto pelas peças.

Essa reflexão solicitada por Waltercio Caldas passa por um jogo de enigmas visuais através dos quais seus trabalhos se tornam legíveis. O espectador é convidado — ou provocado — a elucidá-los, por meio de um processo com maior ou menor esforço mental. A obra de Waltercio é clara: um trabalho visual que nos instiga a pensar; afinal, a inteligência é a principal faculdade do ser humano. Mas esse pensamento se dá no sentido puramente ótico, conforme já salientou Paulo Sérgio Duarte, que considera a produção do artista como um raro e imperdível encontro entre a estabilidade clássica e o caráter experimental da arte contemporânea.[29]

A questão a que somos remetidos nesse momento diz respeito a como tratamos uma produção com essas características quando ela é transmudada para o espaço público, ao ar livre. Como se dá a sua fruição sem o ambiente sagrado e institucionalizante do espaço expositivo convencional? Como ela enfrenta o embate com o público lá fora? No caso de Waltercio, entre os artistas das obras permanentes da 5ª *Bienal do Mercosul*, é ele que produz obras para o ambiente urbano sem maiores mudanças com a sua própria obra de ateliê, quase que somente utilizando o aumento da escala do trabalho. São minoritárias as situações na qual o artista não acompanha esse procedimento, por motivos pontuais dos respectivos comissionamentos.

Um lugar invisível é uma escultura idealizada para ser uma obra de Land Art *stricto sensu*, e foi inaugurada em 1989, no Parque do Carmo, cidade de São Paulo. Como objetivo central, o artista definiu a relação do trabalho "com a linha do horizonte, a linha que está em lugar nenhum".[30] *Escultura para o Rio*, instalada em 1996 na Av. Beira-Mar, Centro da cidade do Rio de Janeiro, fez,

(29) No texto *Interrogações Construtivas*, catálogo da mostra individual de Waltercio Caldas, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, 1994.

(30) Citado por Guy Bett em *Transcontinental: Nine Latin American Artists*, London: Verso, 1990.

segundo Sônia Salzstein,

> "o chão levanta-se como duas espécies de caules grossos de bases cônicas [...] hastes gigantes" que vão se "afinando suavemente e em ligeira inclinação, distantes uma da outra o suficiente para enquadrarem em vistas sucessivas superfícies tão imprecisas como o mar, o céu, a cidade [...] a impressão que se tem é que o chão faz um redemoinho e vai espiralando em direção ao céu".[31]

Tal impressão, para Frederico Morais causou "ironia e estranhamento".[32]

Nos seus demais projetos públicos, Waltercio articulou o lugar da obra de forma diferente. Em *O Formato Cego*, *Omkring* [36] (Noruega, 1994)[33] e *Momento da Fronteira*, (Itapiranga-SC, 2000),[34] bem como a proposta, não realizada, *Homenagem a Antônio Carlos Jobim* (1996),[35] a demarcação do lugar de deu exclusivamente pela linha, conformada por meio de tubos de aço. Essa configuração pode ser observada também em *Espelho sem aço* (1997),[36] obra em frente a uma instituição na Av. Paulista, em São Paulo, embora possa ser dito que essa escultura seja a que menos dialoga com o lugar: é a peça pública que mais se vincula à obra de ateliê, entre todos os seus trabalhos ao ar livre.

Em fins de 2004, Waltercio Caldas visitou a orla do Guaíba, junto ao Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, com o objetivo de escolher o espaço para a obra. Em maio de 2005, concluiu o projeto da escultura pública que intitulou *Espelho Rápido*. Com esse trabalho, o artista evitar falar a um grande "público" — essa quase abstração — e pretende privilegiar o "indivíduo", conforme

(31) In "Um Véu", texto do catálogo da representação brasileira da Bienal de Veneza de 1997, editado pela Fundação Bienal de São Paulo, 1997, citado em Paulo Sérgio Duarte, *Waltercio Caldas*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 43-44.

(32) In "Monumentos Urbanos – Obras de Arte na Cidade do Rio de Janeiro", Rio de Janeiro: Prêmio, 1999, p. 36.

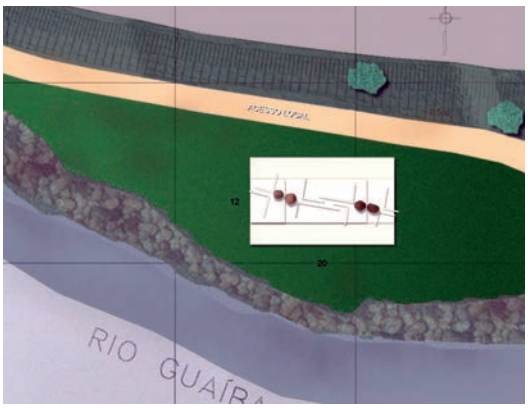
(33) Instalada em Leirfjord, Noruega (aço inoxidável, 450 x 1800 cm).

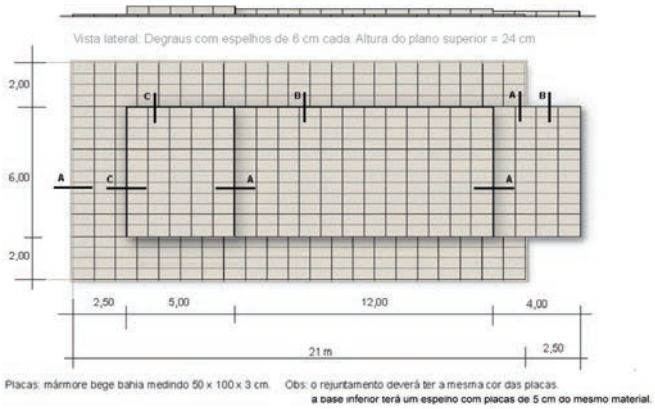
(34) Instalada em Itapiranga-SC, às margens do Rio Uruguai, próximo à fronteira do Brasil e Argentina (aço inoxidável, 700 x 600 x 400 cm).

(35) Proposta para ser instalada às margens da Lagoa Rodrigo de Fritas, cidade do Rio de Janeiro.

(36) Instalada em frente ao Instituto Itaú Cultural, na Av. Paulista, em São Paulo.

[36]
O Formato Cego, *Omkrings*, 1994.
Waltercio Caldas. Noruega.
In: Skulptur Nordland, 1999.





[38 e 39] Estudos para a obra de Waltercio Caldas, 5.ª Bienal do Mercosul.

[40] *Espelho Rápido*, 2006. Imagem: autor.

[39] *Espelho Rápido*, 2006. Imagem: autor.

[41] *Espelho Rápido*, 2006. Imagem: autor.

[42] *Espelho Rápido*, 2006. Imagem: autor.

declarou em entrevista boletim da *Bienal do Mercosul*.[37] O sítio da escultura junto a margem, felizmente um privilegiado espaço de pouca vegetação (que na maioria dos casos, pelo mau-paisagismo, impede o livre acesso ao leito do Guaíba), encontra-se voltado para a direção sul. Do outro lado, embora na mesma margem, se vislumbra o volume branco do monolítico prédio projetado por Álvaro Siza para a Fundação Iberê Camargo. *Espelho Rápido* remete ao mesmo tempo ao espelho d'água do lago e ao espelho de base que se constituiu a plataforma do trabalho, revestido com lajes

(37) Entrevista do artista publicada no boletim da 5ª *Bienal do Mercosul*, agosto de 2005, p. 4.

do granito branco, oriundo da região sudeste do Brasil, de nome popular branco siena, cuja cor insinua translucidez. Sobre essa plataforma, projetada com quatro sutis níveis e deslocamentos de placas, dois elementos díspares conversam entre si: tubos de aço inoxidável e imensos matacões de rocha basáltica, quase que perfeitamente arredondados pela própria natureza.

Os tubos metálicos compõem-se de quatro conjuntos de três hastes (duas horizontais, paralelas ao plano, e uma vertical), instalados em linha diagonal ao longo da plataforma granítica e alternados por dois pares de matacões. Esses imensos blocos esferoidais, espécie de simulacros geóides, tem um tamanho considerável, de um metro e vinte centímetros de circunferência em média, resultando num peso aproximado entre três e quatro toneladas, cada. Tais características conferiram muitas dificuldades à tarefa de consegui-los; para colocá-los, foi necessária muita paciência e cuidados incomuns, de forma a não danificar as placas do piso.

A necessária velocidade do olhar para que boa parte das pessoas que ali circulam contemple a escultura, foi um dos motes do trabalho. Como a obra foi instalada no baixio do talude, junto a margem, da avenida em cima do dique se tem uma vista privilegiada da escultura e seu contexto, tendo como pano de fundo o Guaíba e a outra margem. No plano superior, além do tráfego constante da avenida, cujos veículos são obrigados a diminuir a velocidade na medida em que se aproximam do local da peça de Waltercio,[38] passam, obviamente, além dos pedestres, ciclistas, esqueitistas, patinadores e corredores. O rápido movimento que se percebe entre o olho, a escultura, a luz, e o fundo, produz um jogo interessante — e único.

A união destes materiais díspares e a configuração espacial apresentada pelo trabalho da Bienal do Mercosul não se constituiu em nenhuma novidade para Waltercio Caldas. O artista utilizou em *Espelho Rápido* os mesmos procedimentos e materiais utilizados comumente na sua produção. Em especial, a linha na forma de tubos de aço, material que também está presente em outros projetos públicos, como as já mencionadas *O Formato Cego*, *Omkring*, *Espelho sem aço* e *Momento da Fronteira*, bem como as propostas não realizadas *Homenagem a Antônio Carlos Jobim* e *O Museu do Sono*. Entre as obras públicas desse artista, *Espelho Rápido* tem um parentesco muito próximo ao projeto *O Museu por Sono*.[39] Ambos se configuram como uma articulação de elementos em justaposição, instalados sobre uma plataforma de planos tênues, que funciona como um cenário onde se materializam relações entre a o olho, a paisagem, e o trabalho — e cujo fenômeno artístico de dá

(38) Vale-se disso a coincidência de existir na movimentada avenida um redutor de velocidade, paralelo à localização de *Espelho Rápido*.

(39) Maquete apresentada em 1996 numa exposição realizada em Brasília, *Arte e Espaço Urbano*: *quinze propostas*, com projetos utópicos para o espaço público, na qual a maioria foi elaborada para a própria mostra, a convite da curadora Aracy Amaral. A obra proposta por Waltercio era a mais factível da exposição.

pelo resultado da complexidade dessa relação.

Por motivos externos à dinâmica artística da 5.ª *Bienal do Mercosul*, a obra de Waltercio Caldas, como mencionado, foi executada mais de três meses do encerramento da mesma. Isso revela em parte a dificuldade do comissionamento da arte pública contemporânea brasileira, mas também reflete a decisão da Fundação Bienal do Mercosul em realizar a obra estritamente como foi projetada pelo artista, sem improvisações de ordem técnica ou orçamentária.

Após a definitiva doação das obras da 5.ª *Bienal do Mercosul* à prefeitura de Porto Alegre, seus destinos estavam selados. Isto porque o governo da capital, em verdade, nunca as desejou, nunca quis a propriedade (responsabilidade) dessas esculturas, por que, efetivamente não há competência para administrar o espaço público. Em pouco tempo, a obra de Waltercio Caldas foi sendo dilapidada, sendo arrancadas partes das bem feitas estruturas em aço inox maciço, os granitos brancos foram pichados, e até mesmo os imensos matacões, de cerca de três toneladas, cada, movidos. A escultura de Mauro Fuke encontra-se em continuada destruição. Foi — e está — sendo roubada aos poucos, por ladrões que furtam os tampões de granito da estrutura da obra; os vândalos, de costume, quebram suas partes de concreto armado.

A obra de José Resende, *Olhos Atentos,* após todos os problemas de uso público no seus primeiros meses, acabou se tornando uma nova atração daquele local, e, no mesmo sentido, pouco a pouco se inseriu no dia-a-dia da cidade, como palco de diversas intenções. Foi cenário para bandas de rock tirarem fotos, gravação de entrevistas de escritores e até pano de fundo para candidatos à prefeito gravarem suas propagandas políticas para a televisão. Em 1.° de maio de 2006, a escultura foi usada (com exclusivamente) pela polícia militar para vigiar o público que acompanhou um show musical em comemoração ao Dia do Trabalhador. Ao tomar conhecimento disso, o artista ficou extremamente indignado e dirigiu correspondência ao presidente da Fundação Bienal do Mercosul, sobre esse uso de obra que ele criou. Em novembro de 2008, a obra foi visitada por Richard Serra, que esteve em Porto Alegre para participar de um evento privado no Salão de Atos da UFRGS.

Quase quatro anos depois de sua inauguração, surgiu em *Olhos Atentos* uma oxidação em uma parte do piso (que é feito de chapa expandida, semelhante a uma grade de ventilação de metrô). Esse dano acabou se transformando num buraco que precisou de reparos. Como essas providências de conserto não tinham chance de ocorrer por iniciativa do governo porto-alegrense (e ainda não tem), a escultura foi interditada, ou seja, fechada, pela segunda vez. Para evitar o acesso

à obra, foi colocada pela prefeitura uma indecente tela em sua entrada.

Com essa nova interdição, a escultura foi alvo de várias matérias em jornais, de forma a questionar a situação de sua precariedade. Porém, o governo porto-alegrense manteve-se hirto, não fazendo nada. Em 2010, a Fundação Bienal do Mercosul obteve recursos da iniciativa privada, da mesma empresa que patrocinou a obra, para não somente consertar os problemas, mas para trocar todo o piso da enorme estrutura. Num caso absurdo de incompetência administrativa, a prefeitura não conseguiu nem sequer analisar o pedido da Fundação Bienal do Mercosul, em tempo hábil, e aprovar o conserto, postergando o assunto às *calendas gregas*. [40]

Em reportagem recente sobre a situação dos monumentos e obras de arte ar livre em Porto Alegre, o *Jornal do Comércio* entrevistou uma guardadora de carros que assim comentou sobre a escultura de José Resende: "É muito mais interessante se essa rampa estivesse aberta, a vista ali de cima é linda, pena que fecharam e nunca mais arrumaram".[41]

Para ver se *Olhos Atentos* tem um público que se interessa por ela, e qual a situação da escultura frente à interdição, o jornal *Zero Hora* novamente abordou o assunto, em 2011. Na reportagem, entrevistou as pessoas do local:

> Olhos Atentos, de José Resende, é o retrato da desatenção do poder público com alguns pontos turísticos da Capital. [...] Silva [o dono do quiosque de lanches que fica ao lado da obra] conta ainda que, diariamente, presencia turistas frustrados com a interdição do mirante. — Se restaurar este monumento, vai vir uma multidão. É a principal coisa do Gasômetro, as pessoas descem do ônibus e vêm direto aqui — relata Silva.[42]

(40) Toda vez que as autoridades municipais são cobradas publicamente sobre o abandono das obras de arte ao ar livre, a prefeitura sempre alega que está por fazer algo. Em 25 de maio de 2010, o Secretário do Meio Ambiente (SMAM) afirmou que havia criado, em 2009, o Departamento de Monumentos da SMAM.* Porém, o tal órgão era — e ainda é — uma simples escrivaninha com um funcionário executivo, daqueles contratados como "cargo de confiança". O mesmo departamento que não conseguiu autorizar os reparos em *Olhos Atentos*. **Arte Pública. Por uma leitura da cidade*. Porto Alegre, *Jornal do Comércio*, 25 maio 2010, p. 8.

(41) *Arte aos Olhos do Povo: Arte Pública – Reparada por muitos, analisada por poucos*. Porto Alegre, *Jornal do Comércio*, 4 jan. 2011, p. 4, Caderno Panorama.

(42) *Inutilizado pela ação da ferrugem desde 2009, mirante na orla do Guaíba segue interditado*. Porto Alegre, *Zero Hora*, 24 maio 2011, Pelas Ruas.

CONCLUSÃO

Arte Pública. O que é mesmo?

Arte Pública, aqui se viu, é de controversa definição. Não somente semântica, mas de conceitos. Pelo menos, uma tônica constante para aqueles que se debruçam em discuti-la é a consciência de tratar-se de uma matéria bastante complexa, diversificada, com múltiplos desdobramentos e problemáticas específicas.

Como definição de Arte Pública, propusemos também a nossa interpretação, que se dá sob um aspecto prático, como uma arte ao ar livre ou em espaços fechados, de caráter permanente ou não, localizada em espaços não museológicos. É a arte cujo discurso crítico parte da condição da obra estar em espaços de circulação de pessoas, predominantemente os locais coletivos da vida urbana. A presença dessas obras nesses locais transforma esse(s) público(s) em público de arte. Um público que não está num determinado local para ver arte, mas para deslocar-se entre um ponto e outro, para trabalhar ou não fazer nada, para divertir-se, enfim, tudo o que fazemos no transcurso do cotidiano.

Portanto, na denominação desse campo, na junção dos termos Arte + Pública, essa segunda palavra corresponde à localização dessa arte, ou seja, os espaços de circulação de **público**, os quais podem ser de propriedade pública ou privada.

Com essa definição de Arte Pública, a qual consideramos acima, vamos ao encontro do que, em 1990, afirmou Javier Maderuelo: "um tipo de arte cujo destino é o conjunto de cidadãos não especialista em arte contemporânea e cuja localização é o espaço público aberto. Esta nova categoria não é um estilo e se desenvolve independentemente das formas dos materiais e das escalas".[1]

Referências

Autores de várias áreas do conhecimento poderiam no presente estudo ser considerados, como a literatura, filosofia, ou nas ciências sociais (CALVINO, SENNET, SITTE, YÚDICE, LEFEBVRE, DERRIDA). Mesmo autores especializados em arte pública, a exemplo da vertente dita "socialmente atenta", cuja maioria analisa obras de caráter temporário, poderiam ter sido mencionados

(1) MADERUELO, 1990:164.

[1] *Olhos Atentos*, 2005. José Resende. Imagem: Fábio Del Re.

(BRENSON e outros), mas preferimos não fazê-lo. Escolhemos nos concentrar nos muitos autores que teorizam sobre a prática da arte pública permanente e à questão central enfocada na pesquisa, ou seja, de como é enfrentada a especificidade do local/lugar, por meio da *site-specificity* e/ou *place-specificity*, em determinadas esculturas *públicas* de Porto Alegre: as obras permanentes da 5.ª Bienal do Mercosul.

Os programas governamentais

Ao analisarmos os programas governamentais de arte pública, em especial os de nível municipal (prefeituras) e regional (estados, províncias ou condados), relacionamos uma enormidade de informações sobre políticas públicas continuadas, em países de língua inglesa, em especial os EUA e Reino Unido, grande parte destas previstas por legislações. Na restante da Europa, a arte pública tem uma qualidade e um interesse similar a esses países. Porém, a falta de informações disponíveis nos sítios da internet das municipalidades, e em publicações sobre o assunto, revela que são políticas tratadas de forma bem diversa. A produção recente de arte pública europeia tem sido levada a cabo com mais força desde a década de 1980, por outros tipos de iniciativas, que não a previsão legal contínua de recursos públicos (orçamento). Este acervo é resultado direto de renovações urbanas de bairros e regiões, efemérides regionais e locais, eventos mundiais como feiras, Olimpíadas e similares, e comissionamentos específicos, pontuais, por agências governamentais. Mesmo sem numerosas legislações do tipo *percent-for-art* e sem as suas comissões municipais de arte pública, ainda assim temos experiências europeias de excelência em Arte Pública, incluídas em programas de desenvolvimento — modelos urbanos. Barcelona é o mais conhecido destes exemplos.

Considero que o modelo que iniciou nos EUA, na década de 1930, com seus descendentes atuais *percent-for-art*, estáveis, continuados, efetivamente são os modelos, entre os diversos programas possíveis, que melhor propiciam a inclusão da arte pública como elemento natural da cidade contemporânea, muitas destas políticas com real sentido comunitário. São programas inseridos organicamente na estrutura da vida administrativa da cidade, e isso é muito importante. Estas políticas públicas colaboram em situar os artistas em um respeitável patamar de profissionalismo, pois realmente tais programas os elevam à condição de partícipes da construção do espaço urbano (junto com arquitetos, urbanistas, engenheiros e outros). *Status* e recursos financeiros são dados bem concretos no mundo capitalista, para afirmar que algo é importante.

Arte Pública, planejamento, interdisciplinaridade

No que tange à interdisciplinaridade no sentido das relações contínuas de trabalho entre profissionais de distintas áreas do planejamento do espaço público, em se tratando de Brasil, é algo muito raro de acontecer. Parece não haver uma comunicação entre essas áreas, um pequeno interesse nesse sentido que seja. Isso é sentido, também, na própria universidade pública e privada brasileira. Tal situação ocorre embora a interdisciplinaridade seja, há algum tempo, um discurso em voga. Na prática, predomina o isolamento dos domínios, o qual, evidentemente, repercute negativamente

[2] *Cascata*, 2005. Em cima, paisagem no verão de 2006; abaixo, no inverno de 2007. Imagens: autor.

na formação das diversas profissões, que acabam encasteladas nas suas convicções. Se na prática a interdisciplinaridade não ocorre, não se experimenta, no período de formação destes profissionais, como então ela poderá ocorrer no exercício do mundo real?

O que pode ser considerado como uma experiência positiva de relações interdisciplinares, no que concerne a reunião de profissionais de distintas áreas, com o objetivo de discutir a colocação da arte em espaço público, passou a ocorrer de forma mais concreta e produtiva a partir de 1991, em Porto Alegre. Responsáveis pela ordenação dos espaços verdes (parques e jardins) e regramento ambiental (também no sentido visual), os arquitetos da Secretaria do Meio Ambiente da capital gaúcha passaram a ser presença constante nas discussões com gestores culturais, teóricos de arte, curadores e artistas. Atuaram nesses anos todos na orientação, busca de soluções, participação em juris e aprovação final da instalação de obras de arte, em especial dos concursos do *Espaço Urbano Espaço Arte*, nos concursos para monumentos do período, e nos processos de construção das obras de arte públicas (permanentes e efêmeras) das *Bienais do Mercosul* (1997-2009).

No caso das obras permanentes da *Bienal do Mercosul*, esta participação foi realizada de forma mais efetiva, em 1997 (Jardim de Esculturas, 1.ª *Bienal do Mercosul*) e 2005-2006 (obras da 5.ª *Bienal do Mercosul*). Não foi meramente, nesses dois casos, uma participação apenas na aprovação da instalação dessas obras. Foram processos contínuos de discussão, parceria e envolvimento positivo, por parte de arquitetos e engenheiros da esfera municipal do meio ambiente (SMAM). O que propiciou essas experiências pontuais, temporárias, foi o que Pedro Brandão reivindica para a prática interdisciplinar na edificação do espaço público: a "missão partilhada" em busca de "uma nova identidade, fundamentada no Interesse Público".[2]

Porém, essas experiências de nada interessam aos políticos (vereadores) que se alternam nos cargos administrativos. Contraditoriamente, foi criado um "Departamento de Monumentos",[3] na SMAM, que deveria se encarregar, entre outras, das tarefas que transcorreram nas experiências acima relatadas. Mas com a criação desse órgão, tudo parou em relação aos monumentos e obras de arte em Porto Alegre. Toda a bem sucedida experiência anterior foi esquecida. Isto é desalentador. Soma-se a essa atitude, como mencionamos, o que ocorre em outro órgão do governo porto-alegrense, a Secretaria de Obras e Viação (SMOV), que nada tem feito para por em prática a Lei n.º 10.036 (8 ago. 2006), que obriga edificações com mais de 2.000 m² a ter obras de arte integradas às construções.

(2) BRANDÃO, 2005:302.
(3) Um "setor administrativo" que se resume a uma escrivaninha e um funcionário.

[3] Escultura de Mauro Fuke, no verão de 2006. Imagem: autor.

Arte Pública *versus* seus públicos

A Arte Pública não pode ser medida por uma resposta imediata. Citamos anteriormente, nesse sentido, dois exemplos de Porto Alegre, os monumentos *aos Açorianos* e a *Tiradentes*, que num primeiro momento foram criticados, atacados, inclusive de forma organizada, por meio de manifestos e artigos na imprensa, polêmicas que foram logo superadas.

Mas vale ainda lembrar sobre o assunto da rejeição de obras de arte pública, o que comentou o americano Bert Kubli, sobre a polêmica que se seguiu à inauguração de *La Grande Vitasse*, 1969, de **Alexander Calder**, em Grand Rapids, EUA:

> A polêmica que se gerou em torno dessa obra e a sua aparição no terreno público foi tão imensa que julgar-se-ia que a Terceira Guerra Mundial tinha eclodido naquele remoto local [...]. Ao longo desses anos, o objeto de arte estranho se tornou o principal símbolo visual daquela comunidade [...]. O processo de pensamento de Calder forneceu a essa comunidade um símbolo de sim mesmo. **O tempo é claramente um ingrediente ativo no conceito da arte pública**, e presentemente, qualquer político em Grand Rapids que propusesse que se retirasse a escultura seria rapidamente destituído de suas funções.[4] (grifo nosso).

Assim, o tempo constitui-se num elemento chave para a aceitação de trabalhos de arte pública, na vida de uma comunidade. Aquelas obras de arte às quais não há repercussão, seja positiva ou negativa, talvez revelem que elas nem sequer foram percebidas; só ocupam um espaço no meio urbano, como tantos e tantos objetos anódinos. Tempo para a aceitação é um processo continuado,

(4) KUBLI, 1996:82-83.

no curso cotidiano das cidades e das gerações que nela transitam.

Ao analisarmos as esculturas legadas pela 5.ª *Bienal do Mercosul*, observamos que a ausência total de manutenção e conservação das obras de arte e demais equipamentos urbanos ao ar livre da cidade, o que tem sido um fator que ameaça as suas permanências a curto prazo. É uma omissão pública que as coloca em risco. Esse abandono do patrimônio colabora para que esse tempo de aceitação/assimilação das obras de arte, jamais exista.

A atitude da prefeitura ao interditar a escultura *Olhos Atentos*, de José Resende, decretou a sua morte, ou quase isso. As autoridades municipais não entendem que essa obra de arte foi feita para ser fruída por meio da experimentação de se estar nela; não é uma obra de arte para ser apenas vista. O mais sério: isso revela o desrespeito que os governantes tem pelo público para a qual ela foi feita.

Arte Pública e objetivo público

As assertivas dos teóricos da arte pública a serviço das questões consideradas, por eles, mais sociais, têm efetivamente certo sentido em seus argumentos ao criticar casos de arte pública mais sensorial, decorativa, utilitária ou como equipamento urbano (que vise inquietar um público amplo, não específico, ou mesmo divertir esses cidadãos que transitam apressados nas cidades), em detrimento — ou do que seria em detrimento — a uma arte pública voltada a certas comunidades, suas identidades culturais e suas memórias coletivas.

Mas não concordo com considerações do tipo:

> Programas de Arte pública, servindo como uma arma para o redesenvolvimento urbano, ajudam a produzir uma impressão oposta. Por baixo de várias bandeiras unificadas – continuidade histórica, preservação da tradição cultural, embelezamento cívico, utilitarismo – a arte pública oficial colabora com a arquitetura e o desenho urbano para criar uma imagem de novos locais urbanos que **camuflem o seu caráter de conflito.**[5] (grifo nosso).

As corporações poderosas já tiveram esse poder de camuflar conflitos, por meio da arte pública? Não pela arte. A arte pública mexe com imagens, as quais, por sua força, podem se transformar em símbolos de uma comunidade, região e até um país, sem que isso tenha sido um objetivo da construção de tais obras de arte. Isso se dá porque as paixões que envolvem esta matéria, em espaço urbano, são por demais complexas; eram e continuam sendo. Para exemplificar essa complexidade, na década de 1970, o governo porto-alegrense, não eleito pelo povo (no período da Ditadura Militar), comissionou obras de artistas militantes de esquerda. As confrontações no espaço público estão mais dinâmicas, instáveis como nunca, apesar da época em curso, da globalização midiática e

(5) DEUTSCHE, 1996:279.

[2] *Espelho Rápido*, 2006. Paisagem no verão de 2006. Imagem: autor.

econômica, que prima pelo achatamento dos estratos culturais e de comportamento.

No Brasil, encontramos contextos completamente diferentes relacionadas à esfera pública e/ou espaço urbano, seja como os governos ou corporações veem o espaço público, e como trabalhar com ele de forma a manter seus privilégios, sejam as diversas maneiras que as populações respondem aos seus conflitos. Enquanto o espaço urbano de Porto Alegre é uma praça de guerra, não se pode dizer o mesmo de Curitiba, Fortaleza ou Vitória, numa simples comparação do estágio atual de habitabilidade urbana dessas cidades. E num espaço de dez anos, esta balança pode virar, como virou no caso de Porto Alegre. A partir de 1999 — ano-estopim da epidemia de roubos, vandalismo e destruição de arte ao ar livre e equipamentos urbanos — ao presente, a capital gaúcha saiu da sua condição de modelo de nível de vida urbano (cuja fama resultou em sediar o *Fórum Social Mundial*, em 2001), para um modelo de desgraça. Quais os fatores que contribuíram para isso? Bem, isso é matéria para muitas Teses.

A obviedade nos impõe o fato de que a arte pública no Brasil deve ser levada em conta sob suas complexas realidades urbana, econômica, cultural e educacional. Arte Pública no Brasil pode e deve ser utilizada nos habituais sistemas de renovação urbana. A paisagem deve ser qualificada com obras de arte porque isso leva a arte e suas inquietantes formas a um conjunto muito amplo de população, aquelas pessoas que sabemos, nunca vão colocar seus pés num museu. Esse objetivo pode ser resumido por esta afirmação muito simples — e adequada para a realidade brasileira — do autor americano, John Beardsley: "Obras de arte em espaços públicos servem para encorajar o diálogo entre artistas e o público e explorar o processo pelo qual a arte contemporânea pode atingir significado público para uma variedade de comunidades".[6]

O aprendizado é longo. Também a *Bienal do Mercosul* é exemplo nesse sentido ao qual se refere Beardsley. O evento tem proporcionado, paulatinamente, ao longo dos anos, a exibição de arte contemporânea fora dos espaços expositivos museológicos ou alternativos. Na 5.ª *Bienal do Mercosul*, as esculturas monumentais de **Amilcar de Castro** (1920-2002), instaladas temporariamente no Largo Glênio Peres (largo do Mercado Público), serviram para mostrar que a população, que em tempos atrás nem enxergaria os enormes pedaços de ferro oxidado do artista, agora os identifica como "arte contemporânea", mesmo sem saber o que venha a ser arte contemporânea. Isso pode parecer pouco, mas é um salto qualitativo da maior magnitude.

(6) BEARDSLEY, 1981:9-10.

Lugar, Local, 5.ª Bienal do Mercosul

O conhecimento de conceitos sobre o lugar e local na arte contemporânea, ao se analisar teorias e trabalhos, teve por objetivo permear as obras permanentes da 5.ª *Bienal do Mercosul*, à luz dessas assertivas. Os artistas **José Resende**, **Mauro Fuke**, **Carmela Gross** e **Waltercio Caldas**, como mencionado, atenderam um convite específico dos curadores da Bienal, e, com antecedência e condições materiais muito pouco vistas em projetos de arte pública na América Latina, puderam conhecer com profundidade os diversos aspectos do local para o qual iriam conceber projetos públicos permanentes.

Não havia nesse local, a última faixa norte da orla artificial (aterro) esquerda do Lago Guaíba, uma vida urbana que a definisse como lugar. E ainda não há, embora sua vocação esportiva esteja recentemente crescendo, sob fortes investimentos privados (patrocínios). Esse espaço — o dique de contenção de enchentes e sua margem do lago — é muito recente na história da cidade. Nem sequer o local tem uma denominação; é, apenas, um local "junto à avenida Beira-Rio". O comissionamento dessas obras de arte pública buscou explorar a "poética do lugar," na expressão mencionada de Javier Maderuelo. Ou seja, num espaço físico — local — sem espírito, sem público, apenas uma sobra de terra entre a avenida (dique) e o lago, o objetivo das esculturas era colaborar em transformar o espaço em lugar. Dotar o local de novos significados.

Não havia público a ser consultado. A situação física do espaço, a frontalidade com o lago, a geografia artificial, foi o objeto a ser explorado pelos artistas. Eles acabaram, individualmente, por trabalhar com esses elementos físicos, de forma a fazer conexões, em especial com uma efeméride muito particular de Porto Alegre, o esplendor de seu pôr-do-sol, patrimônio cultural material e, ao mesmo tempo, imaterial. Estabeleceram, assim, com suas esculturas, experiências/situações únicas, diferenciadas, de se admirá-lo. Propiciaram também que as pessoas experimentassem novas relações com o lago, o gigante Guaíba, que durante a maior do século XX foi um desconhecido para a cidade.

Nossa consideração é a de que os objetivos não foram totalmente alcançados, e um fator colabora para isso de forma muito forte, a precariedade da vida administrativa da cidade de Porto Alegre.

Mas em que medida isso foi fundamental para colaborar com a atual situação das obras? Os artistas não pensaram suficientemente nisso? Embora a curadoria da *Bienal do Mercosul* tenha partido dessa realidade, dessa precariedade do espaço público porto-alegrense, a realidade superou o planejado. As obras foram encomendadas para se equivalerem ao que chamamos

costumeiramente de "equipamentos urbanos". As obras de arte deveriam ser utilizadas — experimentadas — e não somente vistas como objetos estéticos. Esse objetivo seria, assim, uma condição para que a população "usasse" as obras. Os materiais das esculturas deveriam se de fácil conservação e reposição.

Entre as quatros obras, a que menos atendeu às características de equipamento público foi *Espelho Rápido*, de Waltercio Caldas. Obra mais estética que "funcional", porém, belíssima, essa escultura conforma-se mais como obra museológica, para um parque de esculturas. O lugar para essa peça, porém, consideramos que não foi totalmente predominante na sua constituição. Não que a escultura seja inadequada para o espaço público ao ar livre, mas mostrou-se inadequada ao contexto atual daquele local, em construção espiritual, e a obra deveria destacar as características do lugar, não o contrário.

A escultura de Mauro Fuke, depois da obra de Waltercio Caldas, é a que se encontra mais precária em sua conservação. Aí está um fato que chama a atenção, de motivos não muito fáceis de serem determinados: as obras do lado de baixo do dique estão bem mais avariadas que as obras do lado de cima (de Carmela Gross e José Resende), apesar de tão pouco em metros isso significar.

As esculturas do "lado de cima", *Cascata* (Gross) e *Olhos Atentos* (Resende), a nosso juízo, são as que alcançaram de forma bem sucedida a condição de arte pública. Mais importante, estabeleceram a poética do lugar (MADERUELO, 2001), pois conseguiram transformar o local em lugar, com as suas presenças.

A obra de José Resende tem sido vítima não do público, apesar do uso inadequado de parte dele, mas da ineficácia governamental. Portanto, a existência dessas esculturas encontra-se condicionada à evolução dos problemas administrativos da gestão do espaço urbano de Porto Alegre.

Olhos Atentos nos demonstrou que a presença de arte pública ao ar livre pode ter diferentes significados para as pessoas, com usos previstos e imprevistos. Ali, pessoas puderam experimentar sensações agradáveis, de se estar num lugar único. Outras, viram nessa obra de arte a oportunidade de extrapolar os seus próprios comportamentos no espaço público, ao utilizarem indevidamente a obra de arte, até o seu quase esgotamento, mesmo que para explorar o balanço não previsto da escultura o tenham feito até machucar outras pessoas.

A Arte Pública assim apresentada, demonstra que pode funcionar como um mecanismo ativador de amplas discussões sobre como o espaço público é tratado, quais são as injunções, tanto

políticas, ideológicas e estéticas, que nele se manifestam, e como se dá a circulação dos indivíduos nessa esfera. Nesse sentido, as esculturas públicas da 5.ª *Bienal do Mercosul* têm grandes lições a nos ensinar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTE PÚBLICA

ALVES, José Francisco (Org.). ***Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade***. Porto Alegre: Editora da Cidade e Artfolio, 2008, 72 p. ISBN 978-85-99012-02-4.

_____. ***Transformações do Espaço Urbano***. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2006, 135 p. ISBN 85-99501-07

_____. ***Arte Pública no contexto da Bienal do Mercosul***. In: Paulo Sérgio Duarte (org.). *Rosa-dos-Ventos – Posições e Direções na Arte Contemporânea*, Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005, 395 p. (p. 31–36) ISBN 85–99501–02–X-0.

_____. ***A Escultura Pública de Porto Alegre – história, contexto e significado***. Porto Alegre: Artfolio, 2004, 264 p. ISBN: 85–99012–01–0.

ARTE PÚBLICA: ESTATUÁRIA e Escultura de Lisboa – Roteiro. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005, 262 p. ISBN 972-8543-03-4.

BACA, Judith. ***Public art in a many-cultured society***. In: LACY, *op. cit.*, p. 131–148.

BACH, Penny Balkin. ***Public Art in Philadelphia***. Philadelphia: Temple University Press, 1992, 288 p.

BASA, Lynn. ***The Artist's Guide ti Public Art – How to Find and Win Commissions***. New York: Altlworth Press, 2008, 224 p.

BEARDSLEY, John. ***Art in public places: a survey of community – sponsored art projects supported by the National Endowment for the arts***. Washington: Partners for livable Places, 1981, 150 p.

BENTON, Charlotte (Org.). ***Figuration/Abstration: Strategies for Public Art Sculpture in Europe 1945-1968***. England: Ashgate, 2004, 338 p.

BUREN, Daniel. ***Can art get down from its pedestal and the raise to street level?*** In: *Contemporary Sculpture – Projects in Münster 1997*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1997, 540 p. (p. 482–507).

CANDELA, Iria. ***Sombras de ciudad – Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990.*** Madrid: Alianza, 2007, 228 p.

CRIMP, Douglas. ***Redefinindo a especificidade de localização***. In: CRIMP. ***Sobre as Ruínas do Museu.*** São Paulo: Martins Fontes, 2005, 304 p. (p. 133-168).

CRIMP, Douglas & KRAUSS, Rosalind. ***Richard Serra/Sculpture***. New York: Museum of Modern Art, 1986. 182 p.

CRUIKSHANK, Jeffrey & KORZA, Pam. ***Going public: a field guide to developments in art in public places.*** Amherst: University of Massachusetts, 1988, 304 p.

CULTURAL Resources Managment – *Public Monuments and Outdoor Sculpture* (special ed.): Washington: U.S. Department of the Interior National Park Service, Cultural Resources, 1995, Volume 18, n° 1.

DEUTSCHE, Rosalyn. ***Evictions: art and spatial politics***. London: The MIT Press, 1996.

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

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

FORTY, Adrian & KÜCHLER, Susanne (org.). ***The Art of Forgetting***. Oxford: Berg, 1999, 216 p.

FLEMING, Ronald Lee. ***The Art of Placemaking: Interpreting Community Through Public Art and Urban Design***. New York: Merrel, 2007, 384 p.

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

FREIRE, Cristina. ***Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo***. São Paulo: Annablume, 1997, 320 p.

GAMBONI, Dario. ***The Destruction of art: iconoclasm & vandalism since the French Revolution***. Yale: Yale University Press, 1997, 417 p.

HEIN, Hilda. ***Public Art – Thinking Museums Differently.*** Lanham(UK): Altamira Press, 2006, 168 p.

JORDAN, Sherrill (org.). ***Public art public controversy – the Tilted Arc on trial***. New York: American Council for the Arts, 1987, 198 p.

JUNCTION'96 – CONFERÊNCIA Mundial sobre Arte e Transportes Públicos. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1996, 308 p.

KABACOV, Ilya. ***Public Project or The Spirit of a Place***. In: MATZNER, *op. cit.*, 285-295.

KNIGHT, Cher Krause. ***Public art – Theory, Practice and Populism***. Malden, USA: Blackwell, 2008, 188 p.

KUBLI, Berti. ***Artistas e sistemas de transporte.*** In JUNCTION'96, op. cit., 78-91.

KUNST, LANDSCHAFT, architektur: Architekturbezogene Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Deutschland: Ahrtal-Verlag, 1983, 187 p.

KWON, Miwon. ***One place after another – site-specific arte and location identity***. Cambridge: MIT Press, 2002.

LACY, Suzanne (org.). ***Mapping the terrain: new genre public art***. New York: Bay Press, 1996, Second Printing, 296 p.

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

_____. ***Looking around: where we are, where we could be***. In: LACY, *op. cit.*, p. 114–130.

_____. ***Moving Targets/Moving Out***. In: RAVEN, *op. cit.*, p. 209-228.

LEWIS, Mark. ***Public Interest***. In: ART & DESIGN, London: Academy Editions, n.° 46, *special edition*: ***Public Art***, 1996, 96 p. (p. 70–74).

MATZNER, Florian. ***Public Art – Kunst im öffentlichen Raum***. München: Hatje Cantz, 2001, 718 p.

MADERUELO, Javier. ***Poéticas del lugar – Arte público en España***. Islas Canarias: Fundación César Manrique, 2001. 310 p.

MCCONATHY, Dale. ***Serra's unofficial monument***. In: JORDAN, *op. cit.*, p. 3–17.

MICHALSKI, Sergiusz. ***Public monuments: art in political bondage 1870–1997***. London: Rekation,1998, 238 p.

MITCHELL, W.J. ***The violence of public art – do the right thing***. In: MITCHELL, W.J. (org.). *Art and the public sphere*. Chicago: University Chicago Press, 1992, 268 p. (p. 29–48).

PHILLIPS, Patricia C. ***Public Constructions***. In: LACY, *op. cit.*, p. 60–71.

RAVEN, Arlene (org.). ***Art in The Public Interest***. New York: Da Capo Press, 1993, 378 p.

REGATÃO, José Pedro. ***Arte Pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano***. Lisboa: Bicho-do-Mato, 2007, 2.ª Edição, 168 p. ISBN 978-989-8060-09-9.

RESISTENCIA, La Ciudad de las Esculturas. Resistencia, Argentina: Fundación Urunday, 2000, 146 p.

ROBINETTE, Margaret & DENNIS, John. ***Planning Ahead for the care of new artworks***. In: CULTURAL Resources Management, *op. cit.*, p. 33–35.

SALZSTEIN, Sonia. ***Fronteiras***, São Paulo: Itaú Cultural, 2005, 264 p.

SEATTLE Arts Commission. ***A Field Guide to Seattle's Public Art***. USA: Seattle, 1991, 214 p.

SENIE, Harriet & WEBSTER, Sally (org.). ***Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy.*** Washington: Smithsonian Press, 1998, 316 p.

SENIE, Harriet. ***The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, 228 p. ISBN 0816637857

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

SERVIÇO Social do Comércio. ***Arte Pública: Trabalhos Apresentados nos Seminários de Arte Pública***. São Paulo: SESC e USIS, 1998, 321 p.

STRÖM, Marianne. ***L'art public: Intégracion des arts plastiques à l'espace public – Étude appliquée à la region de Stockholm***. Paris: Dunod, 1980, 200 p.

WEYERGRAFF-SERRA, Clara & BUSKIRK, Martha (org.). ***Richard's Serra – Tilted Arc***. [S.l.]: Van Abbemuseum, 1988, 376 p.

_____. ***The Destruction of Tilted Arc: Documents***. Cambridge: MIT Press, 1991, 290 p.

ESCULTURA / INSTALAÇÃO

DAVIES, Hugh M. ***A Legacy from Lascaux to last week***. In: MUSEUM of Contemporary Art – San Diego, op. cit., p. 8–11.

KRAUSS, Rosalind. ***Caminhos da Escultura Moderna***. São Paulo: Martins Fontes, 1998, 365 p.

LARRAÑAGA, Josu. ***Instalaciones***. Hondarribia: Nerea, 2001. 104 p. ISBN 84-89569-52-5.

MADERUELO, Javier. ***La pérdida del pedestal***. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994.

MUSEUM of Contemporary Art – San Diego. ***Blurring the Boundaires***. San Diego: D.P.A., 1997, 200 p.

OLIVEIRA, Nicolas & PETRY, Michael. ***Installation Art***. USA: Smithsonian Inst. Press, 1984, 208 p.

ONORATO, Ronald J. ***Blurring the boundaires***. In: MUSEUM of Contemporary Art – San Diego, op. cit., p. 13–29.

RAISS, Julie H. ***From margin to the center: the spaces of installation art.*** Cambridge: The MIT Press, 1999, 182 p.

SANNA, Jole de. ***Aptico – Il Senso della Scultura***. Crusinallo (Italia): Alessid'aprés, 1976, 130 p.

SALZSTEIN, Sônia. **O lugar da escultura**. *Guia das Artes*, ano 2, n° 8/9, São Paulo, 1988.

SUDERBURG, Erika J. ***Space, Site, Intervencion – Situating Installation Art***. Minneapolis: University of Minesota Press, 2000, 370 p.

ZANINI, Walter. ***Tendências da Escultura Moderna***. São Paulo: Cultrix, 1971, 314 p.

OUTROS

ALVES, José Francisco. ***Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Locus da Bienal do Mercosul***. In: FIDELIS, *op. cit.*, p. 19-23.

ARGAN, Giulio Carlo. ***História da arte como história da cidade***. São Paulo: Martins Fontes, 1995, 282 p.

BRANDÃO, Pedro & REMESAR, Antoni. (Org.). ***Design Urbano Inclusivo***. Lisboa: Centro Potuguês de Design, 2004, 224 p. ISBN 972-9445-28-1.

_____. ***Design de Espaço Público: Deslocação e Proximidade***. Lisboa: Centro Potuguês de Design, 2003, 110 p. ISBN 972-9445-20-6.

_____. ***Espaço Público e Interdisciplinaridade***. Lisboa: Centro Potuguês de Design, 2000, 326 p. ISBN 972-9445-117.

CATELLO, Lineu. ***A Percepção do Lugar: repensando o conceito de lugar em arquitetura e urbanismo***. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2007, 328 p.

CRINSON, Mark (Org.). ***Urban Memory – History and amnesia in the modern city***. London: Routledge, 2005, 226 p.

DANTO, Arthur. ***Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História***. São Paulo: Odysseus, 2006.

EDITORA Movimento (org.). ***Pôrto Alegre Ontem e Hoje***. Porto Alegre: Movimento, 1971, 94 p.

FELDMAN, Franklin et al. ***Art Law – rights and liabilities of creators and collectors***. Boston: Aspen Publishers Inc., 1986, Volume 2.

FIDELIS, Gaudêncio. ***Uma História Concisa da Bienal do Mercosul***. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005, 382 p.

HAUSER, Arnold. ***História social da arte e da literatura***. São Paulo: Martins Fontes, 1998, 1032 p., 1.ª edição/2.ª tiragem.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (Org.). ***A invenção das tradições***. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, 316 p.

HUYSSEN, Andreas. ***Seduzidos pela Memória – Arquitetura, Monumentos, Mídia***. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, 116 p.

MACEDO, Francisco Riopardense de.. ***Porto Alegre: Aspectos Culturais***. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, Divisão de Cultura, 1982, 122 p.

_____. ***Estudo plástico da vegetação***. Santa Maria: Imprensa Universitária–UFSM, 1977, 78 p.

_____. ***Porto Alegre – História e Vida da Cidade***. Porto Alegre: Edições URGS, 1973, 241 p.

MADERUELO, Javier. ***El espacio raptado - Interferencias entre Arquitectura y Escultura***. Madrid: Mondadori, 1990, 342 p.

NORBERG-SCHULZ, Christian. ***Genius Loci – towards a phenomenology of architecture***. New York: Rizzoli, 1980, 216 p.

PEIXOTO, Nelson Brissac. ***Paisagens Urbanas***. São Paulo: Marca D'Água, 1996, 352 p.

RIEGL, Aloïs. ***El culto moderno a los monumentos***. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1999, 2.ª reimpressão, 102 p.

STRINATI, Dominic. ***Cultura popular: uma introdução***. São Paulo: Hedra, 1999. 272 p.

TEIXEIRA COELHO. ***Dicionário crítico de política cultural – cultura e imaginário***. São Paulo: Iluminuras, 1997, 384 p.

_____. *Guerras Culturais*. São Paulo: Iluminuras, 2000, 224 p.

TUAN. Yi-Fu ***Espaço e Lugar – A Perspectiva da Experiência***. São Paulo: Difel, 1983, 250 p.

TESES, DISSERTAÇÕES E MONOGRAFIAS

BRANDÃO, Pedro. ***Ética e Profissões, no Design Urbano. Convicção, responsabilidade e interdisciplinaridade. Traços da Identidade Profissional no Desenho da Cidade***. (Tese) Doutoramento em Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte Y Sociedad. Universidade de Barcelona, Barcelona, 2005, ISBN 8468938173.

CURI, Ismar Túlio. ***Arte publica contemporânea no brasil e o problema do lugar***. (Dissertação) Mestrado em Artes, Universidade de Campinas, 2004

KNAUSS, Paulo. ***Imagens Urbanas e Poder Simbólico esculturas e monumentos públicos nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói***. (Tese) Doutorado em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, 1998.

REMESAR, A. ***Para una Teoría del Arte Público – Proyectos y Lenguajes Escultóricos***. (Memoria para el Concurso de Catedra - Escultura) Faculdad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, 1997, 233 p.

MALHEIROS, Ubiraélcio da Silva. ***Palmas: Cidade Real, Cidade Imaginária. Arte pública como representação urbana***. (Tese) Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, 218 p.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS, JORNAIS E OUTRAS PUBLICAÇÕES

ALVES, José Francisco. **No Limite**. *As Partes*, n.° 4, Porto Alegre, out. 2010, (ISSN 2178-8685) p. 20-23.

_____. **Porto Alegre (Brazil) in the 1970s: Authoritarian State and Abstraction in Public Space**. *On the Waterfront 13*, Universidad de Barcelona, p. 3-18, jun. 2009.

_____. **Contemporary Public Art In Brazil: the Example of the Mercosul Biennial**. *On the Waterfront 10*, Universidad de Barcelona, p. 7 - 12, set. 2007.

_____. **No caos urbano, a subversão poética**. *Zero Hora*, Porto Alegre. Caderno Cultura, 2 jun. 2007, p. 7

_____. **O Espaço da arte pública**. *Bien'art*, São Paulo, fev. 2007, p. 55.

_____. **Public Sculpture in Porto Alegre: The Mercosul Biennial**. *Sculpture*, Washington, USA, December 2006, Vol. 25, n.º 10, p. 10-11, Forum.

DE DUVE, Thierry. ***Ex situ***, Cahiers du Musée National d'Arts Modernes, n.º 27, printemps 1989, p. 39-55.

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

HEIN, Hilde. **What is public art?: time, place, and meaning**. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. University of Wisconsin Press, vol. 54, nº 1, winter, 1996, p. 1–7.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado** (Sculpture in the Expanded Field). Tradução de Elizabeth Carbone Baez. *Gávea*, Rio de Janeiro, [1985?]. Publicado originalmente na revista *October*, nº 8, New York, spring 1979, p. 30–44.

PELICIER, Yves. **O Monumento e o Monumental**. *Informação Psiquiátrica*, nº 8 (2), Rio de Janeiro, 1989, p. 44–47.

PHILLIPS, P.C. **Out of Order: The Public Art Machine**. *Artforum*, December, 1988, p. 92–97.

POINSOT, Jean-Marc. **O in situ e a circunstância do aparecimento da obra**. Reproduzido no *Caderno Pedagógico* da 3ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre-RS, 2001. [Publicado originalmente em POINSOT, *Quand l'oeuvre a lieu: L'art exposé et sés récits autorisés*. Genève: Institut d'art contemporain & Art Edition Villeubanne, 1999, 328 p.].

SALZSTEIN, Sônia. **Desocupações de espaço**. *Guia das Artes*, São Paulo, ano 2, nº 8/9, 1988, p. 36–42.

SHERLOCK, Maureen. **Sculpture's in the Public Sphere**. *Scupture*, Washington, April, 1998, p. 40–45.

WETENHALL, John. **A Brief History of Percent-for-Art in America**. In *Public Art Review*, St. Paul (USA), Issue 09 / Percent Programs, fall/winter, 1993.

MÍDIAS ELETRÔNICAS

On The Waterfronts, Revista digital, ISSN 1139-7365. < http://www.ub.edu/escult/Water/index.htm > [jun. 2011].

Public Art & Urban Design - Interdisciplinary and Social Perspectives (e-book). Barcelona: Universidad de Barcelona, 2003, 174 p. ISBN: 84-475-2767-0. < http://www.ub.edu/escult/epolis/WaterIII.pdf >. [jun. 2011].

TEXTOS NA INTERNET

BEACH, Jeremy. *Towards a new analisis of Public Art*. PhD research programme (Departamento de Crítica e Estudos Históricos, Universidade de Northumbria), Newcastle upon Tyne, England. <www.unn.ac.uk/~hcv6/phd.htm> [25 abr. 1999]

CASANOVAS, Montserrat. *Public Art and its integration in the Urban Environment*. *Public Art Observatory*, Universidad de Barcelona. < www.ub.es/escult/pao/llibre/montse.html > [s/d, 1999]

GARCÍA, Ascen. *Public Sculpture Interaction between disciplinar fields*. *Public Art Observatory*, Universidad de Barcelona. < www.ub.es/escult/pao/llibre/ascen.html > [s/d, 1999]

GUNK ORGANIZATION. *Thinking Publically: The New Era of Public Art*. <http://www.gunk.org/critical/series.html > [17 jul. 1999]

HALEY, Stephen. *Negotiating Public Space Public Art. Dialogue,* nº 4, 1996. <http://home.vicnet.net/au/~westinc/dialogue.htm> [s/d, 1999]

HALL, Tim. *The Landscape of Urban Regeneration: Public Art. Issues*, 1997.

<http://www.chelt.ac.uk/cwis/pubs/landiss/vol12/page2.html> [10 mar. 1999]

MEREWHETER, Charles. *The rise and fall of monuments** <http://www.britannica.com/bcom/magazine/article/0,5744,255773,00.html> [28 ago. 2000] *Extraído por esse *site* de *Magazine*: *Grand Street* – Spring 1999.

MURRAY, Kris A. *Public Art Meets the Public*.

< http://www.svcc.edu/academics/classes/murray/chicago/pblicart.htm > [s/d, 1999] [ok, 2011].

ROCHA. Paulo Mendes da. *Repensar a questão técnica*. Itaú Cultural revista Eletrônica, São Paulo, [s/d, 1999].

SALZSTEIN, Sônia. *Desmoronando o conceito de espaço público*. Itaú Cultural revista Eletrônica, São Paulo [s/d, 1999].

SEVCENKO, Nicolau. *Periferia no centro*. [São Paulo, 1996].

< http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/brasmitte/portugues/sevcenko.html > [jun. 2011].

SCOTT, Diana. *Public Art: Whose Version of History?* In: *Albion Monitor,* May 5, 1996.

<www.monitor.net/monitor/free/whosehistory.html> [s/d, 1999] [ok, 2011]

SMITH, Ray. *Issues affecting the practising artist working to public commission*. *Public Art Observatory*, Universidad de Barcelona. <www.ub.es/escult/pao/llibre/Aray.htm> [2 jul. 1999]

WHEELER, Barbara. *New approaches to public art*. <http://project.1earth.net/wheeler.html> [17 jul.1999]

ANEXO 01 - Projeto original da 5.ª Bienal do Mercosul.

Texto original do projeto da 5.ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, apresentado pelo Curador--Geral, Paulo Sérgio Duarte, à diretoria do evento para o início dos trabalhos. O texto, à época, não incluía as obras de arte pública permanentes no local que foram realizadas. Essa foi uma decisão posterior, na evolução prática do projeto da Bienal e sua viabilidade econômica. O texto apresentado é fac-simile digital (arquivo MS Word), ou seja, sem alteração de formatação.

Projeto temático para a 5ª Bienal do Mercosul

Paulo Sergio Duarte

Sumário

Histórias da arte e do espaço – Construção e expressão nas experiências de espaço da arte contemporânea 1
O tema 1
Razões da escolha do tema 2
O método de apresentação da mostra 3
Fronteiras de linguagens 3
A presença dos núcleos históricos 3
O vídeo ou audiovisual: uma introdução geral ao tema 3
O catálogo da Bienal – um projeto editorial 3
Os quatro grandes vetores 4
1. A escultura e a instalação 4
a. Núcleo 1 – A (re)invenção do espaço 4
b. Núcleo 2 – O corpo e o lugar – a escultura e as instalações como mobilizadoras de novas experiências espaciais 5
2. Transformações do espaço público 5
a. Núcleo 1 – Repensando quatro lugares – novas praças, novas experiências 5
b. Núcleo 2 – A cidade – palco e cenário 5
3. Direções do novo espaço – da fotografia à cultura digital como vértice da história da reprodutibilidade técnica das imagens 6
a. Núcleo 1 – Fotolinguagem 6
b. Núcleo 2 – Experiências de cinema e vídeo de artista 6
c. Núcleo 3 – A ciberarte 6
4. A persistência da pintura 6
a. Núcleo 1: Experiências históricas no plano 7
b. Núcleo 2: A nova escala - corpo e espaço na pintura contemporânea 8

5. Amílcar de Castro – Artista homenageado 8
Projeto educativo 8
Um processo permanente 8
Dois momentos do processo educativo 9
Audiovisual (ou vídeo) de introdução ao tema 9

Histórias da arte e do espaço – Construção e expressão nas experiências de espaço da arte contemporânea

O tema

A multiplicidade das experiências contemporâneas de espaço materializadas em obras de arte será o tema da próxima Bienal do Mercosul: desde o espaço subjetivo – construído pelo corpo e no corpo, passando pelo espaço dominante, aquele da cidade, às novas noções de espaço impostas pela cultura digital.
A presença do corpo na arte contemporânea está longe de se reduzir às ilustrações anedóticas e espalhafatosas que chamam a atenção dos meios de comunicação. Na gestualidade da pintura ou nos movimentos dos materiais das esculturas e instalações, vemos traçados os vestígios das passagens do corpo deixando sua presença visível na obra final. O corpo está presente como campo de investigação próprio nos trabalhos que transmitem a experiência subjetiva do espaço em oposição à representação espacial tradicional herdada do Renascimento – cuja formidável resistência é demonstrada em seu retorno nas manifestações em 3D dos novos meios digitais. Desde os construtivistas da segunda década do século passado às pesquisas mais recentes assistimos à crescente complexidade da elaboração da experiência subjetiva do espaço e sua materialização em obras que renovam o conhecimento do observador. As performances, quando resultados de um trabalho reflexivo, longe de certas demonstrações que não alcançam a dignidade dos grandes artistas do circo, também podem oferecer uma nova visão do corpo na construção da experiência do espaço.
Em contrapartida a essas experiências diretas do corpo na introjeção do espaço surgem as transformações do espaço urbano e o espaço virtual da imensa cidade construída pela rede mundial de computadores (WWW).
A cidade é, ainda hoje, o palco dominante da existência humana. As intervenções no espaço urbano gozam de uma publicidade (no melhor sentido do termo: aquilo que se torna necessariamente público) sem concorrência em relação a outras manifestações entre quatro paredes. A boa e a ruim arquitetura estão aí como testemunhas de uma educação (e deseducação) estética silenciosa do cidadão. Da mesma forma, as intervenções de arte no espaço urbano podem suscitar uma nova experiência do ambiente e despertar o olhar para suas conexões e elementos que passam despercebidos na vida cotidiana. A noção de espaço desloca-se, nessas intervenções, para o conceito de ambiente devido à forte presença do lugar e seu contexto como componentes da própria obra de arte.
Da experiência dominante da cidade já se passa para uma outra noção de espaço na cultura digital. Se no espaço urbano, meu corpo guarda referências convencionais, nas quais minha identidade está distinta de meus deslocamentos físicos ditados por uma geografia objetiva – tenho um endereço residencial e um de trabalho, tenho os pontos de lazer e as rotas de deslocamentos bem demarcadas – na cidade virtual minha identidade e meu endereço são um só e posso multiplicá-los à vontade. Tanto faz

ps.duarte@terra.com.br como pduarte@candidomendes.edu.br; esteja em Porto Alegre, em São Paulo, em Tóquio, no Rio ou em Nova York, eu sou eu e meu endereço e não me interessa o percurso que faço, quando estou na rede, para chegar a Singapura ou Ribeirão Preto. Esse é apenas um dos aspectos de uma experiência espacial nova que seguramente está engendrando novos paradigmas estéticos, tanto quanto a Primeira Revolução Industrial e o predomínio da vida urbana colocaram em crise os valores da representação segundo as leis da perspectiva geométrica e impôs as revoluções das vanguardas históricas do início do século 20.

Razões da escolha do tema

Richard Sennett, em "Carne e Pedra", apresenta o painel dessa história pouco observada e, no entanto, intensamente experimentada por todos ao longo da existência: a experiência sensorial, que só se processa encarnada no corpo, na sua relação com a cidade. E, logo no início, afirma: "Fui tentado a escrever essa história sem levar em conta um problema contemporâneo: a privação sensorial a que aparentemente estamos condenados pelos projetos arquitetônicos dos mais modernos edifícios; a passividade, a monotonia e o cerceamento táctil que aflige o ambiente urbano." [Richard Sennett. Carne e Pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 15.].
As investigações do artista contemporâneo são núcleos de ativação dessa sensibilidade anestesiada pela vida contemporânea. No lugar de explorar exclusivamente as experiências do corpo na cidade, a exposição apresenta a genealogia da noção de espaço na arte moderna, suas transformações impulsionadas, tanto pela própria pesquisa formal, como pelas pressões das mudanças do mundo ao seu redor.
O tema relacionando o corpo e o espaço permite:
1. partir de uma questão que esteve no centro da arte ocidental há pelo menos 600 anos, cujas transformações estão entre os maiores indicadores da modernidade e continuam como referências no mundo hipermoderno;
2. uma apresentação didática utilizando o nexo histórico para apresentar questões contemporâneas; essa apresentação não necessita de nenhuma subestimação do público, nem sua infantilização, como ocorre em certas visões pedagógicas da arte;
3. dar noção ao público de que, por mais surpreendentes, estranhas e inusitadas, que possam parecer certas manifestações da arte contemporânea, elas podem ser compreendidas quando inscritas num contexto histórico; ou seja essa versão da Bienal compartilha do ponto de vista segundo o qual a melhor teoria da arte é a própria história da arte.

O método de apresentação da mostra

Fronteiras de linguagens

Dividida em quatro grandes vetores e mais uma mostra em homenagem a um artista cuja obra é uma das materializações mais elevadas do próprio tema da Bienal, essa edição da Bienal não obedece às fronteiras políticas e geográficas para a distribuição dos artistas segundo suas respectivas nacionalidades. Ao contrário, insiste que, dada a inscrição das sociedades no mundo moderno, as questões locais estão quase sempre mediadas por questões comuns a uma época, hoje, chamadas de globais.
As fronteiras da Bienal serão as questões de linguagem das obras de arte e não as dos países participantes.

A presença dos núcleos históricos

A grande mostra será dividida em quatro vetores e uma mostra em

homenagem a Amílcar de Castro:
1. Das esculturas às instalações
2. Intervenções urbanas
3. Visões do novo espaço
4. Persistência da pintura
Cada um dos vetores está dividido em núcleos.
Em três dos quatro vetores, o núcleo 1 é um núcleo histórico para estabelecer o nexo entre a produção presente e seus antecedentes históricos. O recuo desses núcleos não deve ultrapassar meio século, portanto trazendo obras a partir dos anos 50 do século passado.
O segundo vetor – *Intervenções no espaço urbano* – desdobra-se diretamente do primeiro vetor – *Das esculturas às instalações* –, e por tratar de questões presentes, seu núcleo histórico, num certo sentido, é mesmo o primeiro vetor.

O vídeo ou audiovisual: uma introdução geral ao tema

Um vídeo ou áudio-visual, apresentado em diversos locais da mostra, introduzirá o tema de uma forma ampla para o grande público, permitindo recuos até a baixa Idade Média e ao Renascimento. A duração do vídeo não deverá ultrapassar 30 minutos. **Será um produto que permanecerá para uso didático no ensino de arte no ensino médio e fundamental.**

O catálogo da Bienal – um projeto editorial

Os formatos tradicionais dos catálogos das grandes exposições dificultam sua consulta e manipulação pelo público e pelo eventual pesquisador. O projeto de curadoria da próxima Bienal propõe um outro formato. Serão editados cinco catálogos, um para cada vetor e um para o artista homenageado.
Esses catálogos serão concebidos como cinco livros que serão abertos por um ensaio crítico sobre o tema abordado e seguido da parte documental específica à Bienal.
Poderão ser comercializados separadamente, ou em conjunto, com desconto, numa caixa que reúne os cinco volumes.
Poderá ser estudada uma co-edição para assegurar sua distribuição mais ampla e sua vida estendida além da duração da mostra.

Os quatro grandes vetores

1. A escultura e a instalação

A passagem das esculturas às instalações é, na arte, uma das manifestações mais claras das transformações da noção de espaço na vida contemporânea. Encontra sua origem em três momentos históricos do início do século 20: na analítica cubista e seus desdobramentos no espaço desde a segunda década, na força das experiências construtivistas na Rússia revolucionária, e nas manobras de Duchamp e do dadaísmo e sua crítica da arte enquanto um sistema e uma instituição estabelecendo novas fronteiras para o conhecimento artístico.
Do espaço experimentado pela intervenção da forma, surgem as experiências que insistem na importância do **lugar**. Já se observa, aí, um importante deslocamento da noção tradicional do espaço – aquele vazio e neutro, receptáculo das coisas no mundo – para uma noção que incorpora o contexto da intervenção artística. Do **espaço**, passamos à noção de **ambiente** como um dos elementos integrados à própria obra e um dos definidores de seu sentido e de sua potência formal.
Se antes o processo de fruição da escultura era elaborado a partir da contemplação e do movimento do observador em torno da obra, agora, com

freqüência, essa fruição se processa com a participação do receptor na própria obra, da imersão de seu corpo e de seu movimento no interior da instalação. Essas experiências se intensificam a partir da segunda metade dos anos 60 do século passado e encontram, hoje, manifestações que interagem fortemente com aspectos sensíveis, sociais e políticos provocados pelas novas exigências do mundo contemporâneo.

a. Núcleo 1 – A (re)invenção do espaço

Embora resista uma visão da escultura enquanto estatuária, a melhor investigação estética no espaço, que se desenvolve desde os anos 50 do século passado na América Latina, é tributária das grandes conquistas modernas afirmadas pelo construtivismo. Esse núcleo, assim como a obra do artista homenageado – Amílcar de Castro –, apresentam com clareza essa mudança que emancipa a experiência escultórica local e a coloca num patamar de incontestável superioridade em relação a seu passado modernista. Esse núcleo constituirá a mostra na qual surgem contribuições definitivas da arte latino-americana à história da arte do século 20. Esse reconhecimento, sua inclusão historiográfica, depende exclusivamente dos movimentos afirmativos que possamos desenvolver em torno do tema. A difusão nacional e internacional da Bienal deve ser um deles.

b. Núcleo 2 – O corpo e o lugar – a escultura e as instalações como mobilizadoras de novas experiências espaciais

A noção de obra *in situ* (site specific) surge com as instalações embora esta não seja uma característica comum a todas as obras desse gênero. A incorporação do contexto como parte da obra, mas também a expansão dos materiais e da articulação surpreendente desses novos recursos engendrando uma sintaxe inédita na construção das novas obras, estarão entre as poéticas contemporâneas apresentadas.

2. Transformações do espaço público

Esse vetor de exploração da arte contemporânea é uma conseqüência direta da mudança da noção de espaço e também do renovado estatuto da obra de arte cuja existência no mundo atual não se restringe aos lugares e fisionomias que o consagraram: a igreja, o palácio, o monumento na praça pública e o museu.
Está concebido em dois núcleos: um de obras permanentes que deixariam para Porto Alegre uma marca dessa edição da Bienal e outro de obras efêmeras.

a. Núcleo 1 – Repensando quatro lugares – novas praças, novas experiências

Cinco lugares públicos na cidade, que ainda não tenham sofrido nenhuma mudança distintiva, isto é, que ainda não chamem atenção de seus usuários ou que por eles circulam de passagem, seriam escolhidos, em comum acordo entre a Fundação Bienal do Mercosul e a Prefeitura de Porto Alegre, para serem objetos de intervenções artísticas permanentes.

b. Núcleo 2 – A cidade – palco e cenário

Essa mostra está programada para se desenvolver em sucessivos eventos durante toda a duração da Bienal. Nela poderão estar contidos tanto trabalhos de intervenção urbana de caráter efêmero como performances, todos relacionados com o tema da Bienal. As questões cênicas que transitam

na arte contemporânea são portadoras de uma visão renovada das relações entre corpo e espaço.
Essa programação deverá estar distribuída em diferentes pontos da cidade. Caberá à curadoria suscitar a exploração desses diferentes lugares no diálogo com os artistas.

3. Direções do novo espaço – da fotografia à cultura digital como vértice da história da reprodutibilidade técnica das imagens

Apesar de reconhecer a especificidade da experiência virtual na cultura digital, esse vetor, para ampliar as possibilidades de compreensão do novo fenômeno, vai explorar uma de suas características básicas: a revolução no conceito de tiragem da obra em seus processos de reprodução. Nesse plano poder-se-á explorar o eixo histórico mostrando as questões ligadas à fotografia, ao filme, ao vídeo até chegarmos à imagem computadorizada e suas interações no mundo contemporâneo.

a. Núcleo 1 – Fotolinguagem

A fotografia como *medium* artístico – ou fotolinguagem, como se convencionou chamar esses trabalhos no meio de arte – é um dos suportes privilegiados dos diversos usos do corpo em interação com o espaço na arte moderna e contemporânea.

b. Núcleo 2 – Experiências de cinema e vídeo de artista

Nesse núcleo serão apresentados filmes e vídeos de artistas relacionados com o tema da Bienal. Será muito importante estabelecer previamente os limites suportáveis das sessões para permitir efetivamente o público usufruir das obras sem os excessos que têm sido cometidos em diversas mega-exposições de arte, nas quais é completamente impossível para qualquer ser humano assistir à programação apresentada.

c. Núcleo 3 – A ciberarte

Além de obras de arte desenvolvidas especialmente para o computador, esse núcleo deverá apresentar a expansão das fronteiras sensoriais e estéticas provocadas por diversos trabalhos que, mesmo sem se apresentarem no sistema de arte, são evidentemente portadores de novos paradigmas que, num futuro próximo, provocarão modificações nas experiências de espaço e corpo. Desde a interatividade dos jogos de computador, as experiências em tempo real possibilitadas pela ampliação da banda passante da Internet 2, até as coletividades formadas em rede, a cultura digital é responsável por uma camada de nova sensibilidade acrescentada às diversas outras atuantes na vida atual.

4. A persistência da pintura

A representação do espaço para construir a ilusão de profundidade numa superfície de duas dimensões esteve no centro da arte ocidental desde a antiguidade clássica e alcança, depois do interregno da alta idade média e da posterior influência de Bizâncio, uma elevada sistematização no Renascimento com a invenção da perspectiva geométrica. Do equilíbrio centralizado renascentista ao descentramento barroco, dos excessos do rococó à restauração iluminista neoclássica, do romantismo ao realismo, a representação da ilusão espacial manteve-se, apesar das transformações exigidas por cada época dentro de certos parâmetros cujas regras básicas haviam sido lançadas no século 15.

A pressão da vida urbana acelerada pela revolução industrial, a força do formidável progresso da ciência e da técnica, acarretando um novo mosaico na divisão social e técnica do trabalho e novas experiências sensíveis e cognitivas, põem em cheque as normas centenárias. A pintura foi a prática artística que esteve no centro dessa longa trajetória até sua crise, no final do século 19. A arte moderna abre o Ocidente para uma incorporação crítica de outros sistemas culturais e artísticos cujos processos passavam ao largo da pretensa universalidade da representação em perspectiva, como aqueles dos asiáticos, dos africanos e dos povos das ilhas do Pacífico.
A solução da crise encontrada na revolução cubista, assumindo a verdade do plano e distribuindo a superfície pictórica numa multiplicidade de espaços desloca definitivamente o plano semântico para uma relação interna com a estrutura formal. O sentido e o significado de uma obra não podem mais residir exclusivamente num referente externo, numa narrativa exterior, como uma paisagem, os temas religiosos e históricos, um motivo, que determinavam, em grande parte, a composição ou o sistema formal interno.
Em que pese essa formidável aventura do conhecimento artístico no Ocidente, a pintura persiste, nesse início do século 21, como um *medium* paradigmático das experiências contemporâneas questionando, entre outras, as novas espacialidades.

a. Núcleo 1: Experiências históricas no plano

Depois do papel pioneiro de Torres Garcia, a arte latino-americana protagonizou, a partir do segundo pós-guerra do século passado, principalmente, na Argentina, na Venezuela e no Brasil, o surgimento de uma vertente construtiva original. Suas experiências apontavam para um contexto cultural que reclamava um índice de racionalidade completamente contrário aos estereótipos da sociedade tradicional rural e oligárquica cuja melhor produção artística se escorava numa modernidade em busca dos valores e cores locais. O melhor construtivismo latino-americano explorou uma dimensão sensível original, estranha aos seus antecedentes europeus, e investigou de modo próprio uma arte para uma sociedade em vias de industrialização. A questão do espaço é posta em novas bases nas investigações planares em torno da geometria e das cores.
Esse núcleo estabelece um diálogo direto e estreito com o Núcleo 1 da vertente *Das esculturas às instalações* – na montagem poderá ser estudada sua interpenetração para evidenciar para o público as questões históricas comuns.

b. Núcleo 2: A nova escala - corpo e espaço na pintura contemporânea

Um dos desafios dos artistas que exploram um meio milenar é responder às solicitações e exigências perceptivas da vida contemporânea, habituada à velocidade dos modernos meios de transporte, dos meios de comunicação e às dimensões físicas dos *canyons* de concreto das grandes cidades e seus apelos visuais em escala monumental dos anúncios luminosos e *out-doors*.
Muitos pintores souberam equacionar essas exigências em soluções cromáticas e de dimensões que possibilitam ao cidadão comum encontrar um campo de continuidade entre suas motivações cotidianas e a experiência estética adequada a essa vida, na qual está absorvido no dia-a-dia, e a cena renovada que encontra na pintura contemporânea. A vida intensa está em descompasso com as fruições mesquinhas que são dadas ao olhar leigo e embrutecido do homem urbano médio. A nova pintura, com sua generosidade e seus problemas, contribui para limpar e emancipar esse olhar embaçado e entorpecido pela ignorância visual.

5. Amílcar de Castro – Artista homenageado

Amílcar de Castro (1920-2002) é um dos maiores escultores da segunda

metade do século passado. A coerência de sua investigação ao longo de mais de cinco décadas deixou uma lição formidável e constitui um dos maiores patrimônios culturais do Brasil contemporâneo.
A exposição de Amílcar deverá estar dividida em três partes, além de ser objeto de um catálogo especial.
1. Esculturas ao ar livre – será escolhida uma praça, em comum acordo com a Prefeitura de Porto Alegre para a exposição de pelo menos cinco esculturas monumentais.
2. A Aventura da Coerência – exposição do método do artista através de uma seleção de esculturas de menor porte que apresentem seu processo de trabalho desde o início dos anos 50 até o final do século passado.
3. Núcleo de desenhos. Amílcar foi um formidável desenhista mobilizando recursos pictóricos em obras de grande escala sobre tela como obras de menor porte sobre papel.

Projeto educativo

Um processo permanente

A preparação do evento é um processo que pode ser explorado em diversos níveis. Não interessa aqui os aspectos ligados à publicidade da Bienal, embora tudo proposto esteja vinculado à sua divulgação pública.
Os monitores no local da exposição são indispensáveis mas não podem substituir a preparação prévia na escola e no colégio que deve começar pela capacitação dos professores. Os encontros em associações profissionais, de moradores – desde que efetivamente representativas –, em clubes e outras organizações devem fazer parte do processo que trabalha simultaneamente a divulgação do evento e a formação do público.
Para isso, basta iniciar com certa antecedência a formação dos monitores e incorporar esse trabalho prévio no seu treinamento. Este é o problema: não podemos esquecer a diferença de qualidade da educação do público no âmbito da arte entre nações avançadas e bem equipadas em museus, acervos e escolas, e o abismo que nos separa dessas outras situações.
A Bienal cumpre um importante papel educativo na atualização das informações e debates sobre arte contemporânea que os museus não podem preencher. Esta é a sua justificativa maior.

Dois momentos do processo educativo

Qualquer edição da Bienal deveria ter seu projeto educativo compreendido como um processo com dois momentos distintos.

1. Primeiro, um projeto contínuo e geral abrangendo uma ampla introdução às questões da arte moderna e contemporânea; esse momento não depende em nada de definições de curador ou de curadorias e a Fundação Bienal do Mercosul deveria incorporá-lo como um processo independente e permanente. Ele amplia o papel social e cultural da instituição e de seu(s) patrocinador(es). Permite a melhor identificação do público e da seleção dos futuros mediadores (monitores).
2. Segundo, depois da definição do projeto curatorial, o processo de ampla difusão do tema e do evento propriamente dito durante a própria formação dos mediadores. Essa seria uma das tarefas de alunos selecionados do curso de mediadores.

Audiovisual (ou vídeo) de introdução ao tema

O audiovisual (ou vídeo) de introdução ao tema, uma pequena história das transformações da noção de espaço na arte ocidental do século 15 ao 20, é

um produto autônomo que poderá continuar sua “vida” num uso pedagógico em instituições de ensino fundamental e médio, e junto ao grande público. O curador deverá supervisionar toda sua elaboração além de se responsabilizar pelo roteiro.
FIM DO DOCUMENTO

Anexo 2 - Registro Iconográfico. Reunião dos curadores (Paulo Sergio Duarte, Gaudêncio Fidelis e José Francisco Alves) com as arquitetas da Secretaria Municipal do Meio Ambiente da Prefeitura de Porto Alegre (Renata Rizotto e Ana Maria Germani) com vistas às discussões entre Bienal e Administração Municipal para a definição dos locais das obras permanentes da quinta Bienal do Mercosul.
data: 10 nov. 2004.
Local: Bienal do Mercosul.
Imagens: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 3 - Registro Iconográfico. Reunião geral dos curadores e diretores da Bienal, arquitetos, engenheiros e produção para tratar da crise da obra de José Resende após os seus primeiros usos pela população (o caso do balanço excessivo da peça).
data: 21 dez. 2005.
Local: Bienal do Mercosul.
Imagem: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 4 - Registro Iconográfico. Reunião dos curadores e produção da quinta Bienal do Mercosul com empresa construtora para as definições dos procedimentos de construção da escultura de Waltércio Caldas.
data: 01 fev. 2006.
Local: Bienal do Mercosul.
Imagem: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 5 - Capa da Revista da Quinta Bienal do Mercosul (agosto de 2005).

Anexo 6 - Reportagem - Gazeta Mercantil, São Paulo, 23-25 dez. 2005.

Gazeta Mercantil, 23 a 25 de dezembro de 2005, Fim de Semana, p. 7.

A arte e o espaço público

nal do Mercosul, acabou, mas deixou rastros em Porto Alegre: um conjunto de obras públicas na orla do Guaíba

Edison Vara

José Resende: um mirante para os gaúchos

ELAINE BITTENCOURT
Porto Alegre

A caminhada é um tanto longa, mas reveladora. Tendo como ponto de partida o Parque Marinha do Brasil, um dos mais tradicionais de Porto Alegre, e andando em direção à Usina do Gasômetro, é possível perceber que, após cinco edições, a Bienal do Mercosul deixa marcas visíveis na cidade.

O parque hoje abriga um jardim de esculturas. Mais à frente, à direita, encontra-se a obra de Saint-Clair Cemim, uma espécie de cuia gigante, doada pela 4ª Bienal do Mercosul. Por fim, agora já podem ser vistas, na orla do rio Guaíba, três das quatro obras encomendadas pela quinta edição do evento.

A relação da arte com o espaço foi o tema central da 5ª Bienal do Mercosul, realizada em Porto Alegre entre 30 de outubro e 4 de dezembro. Nada mais natural, então, que as discussões apresentadas pelo evento enveredassem pelo campo da arte pública, o que, de certa forma, a aproximou da primeira edição da mostra, cuja curadoria também revelou preocupação com o assunto ao legar para a cidade o jardim de esculturas. Dessa vez, porém, os organizadores trabalharam um diferencial interessante, uma preocupação contundente com a conservação deste tipo de trabalho.

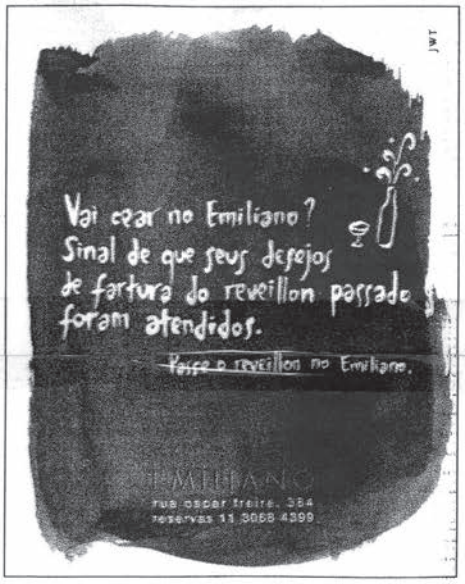
As obras instaladas no Parque da Marinha do Brasil sofrem com a falta de manutenção e com o vandalismo. Sem identificação, pichadas, em meio ao mato crescido, parecem um tanto abandonadas. Um olhar atento porém, revela um valioso conjunto que inclui obras de artistas renomados como Amilcar de Castro, Aluísio Carvão. Haveria ainda, não tivesse sido roubada, uma bela obra de Franz Weissmann, artista falecido este ano aos 93 anos.

Às vésperas de seu final a Bienal do Mercosul de 2005 foi encerrada com a inauguração de obras de Carmela Gross, José Resende e Mauro Fuke. Todas estão, agora, definitivamente incorporadas à paisagem da orla do rio Guaíba. Além delas, mais uma peça, criada por Waltércio Caldas, será instalada no local provavelmente a partir de janeiro. Em comum, todas possuem um aspecto que torna a ação de vândalos mais difícil: são peças que se tornam próximas do público porque podem ser usufruídas não apenas no sentido visual.

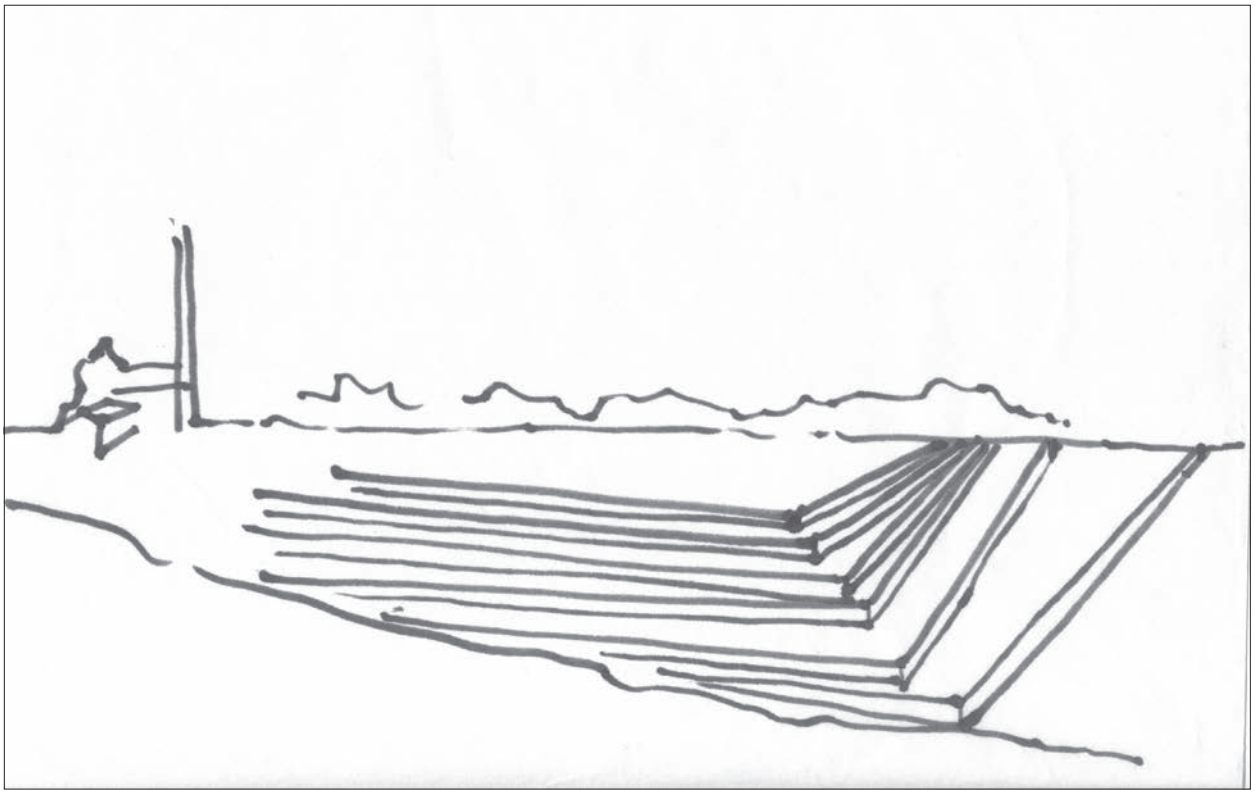
"A obra de Carmela Gross parece uma escada, mas não é; a de José Resende, parece um mirante, mas não é; a de Mauro Fuke parece ter bancos, mas não é isso", explica José Francisco Alves, autor de "A Escultura Pública de Porto Alegre: História, Contexto e Significado" (Artfolio, 2004) e responsável, junto com Paulo Sérgio Duarte, curador-geral da mostra, pelo módulo "Tranformações do Espaço Público", seção que apresentou também obras de Amilcar de Castro no largo Glênio Peres.

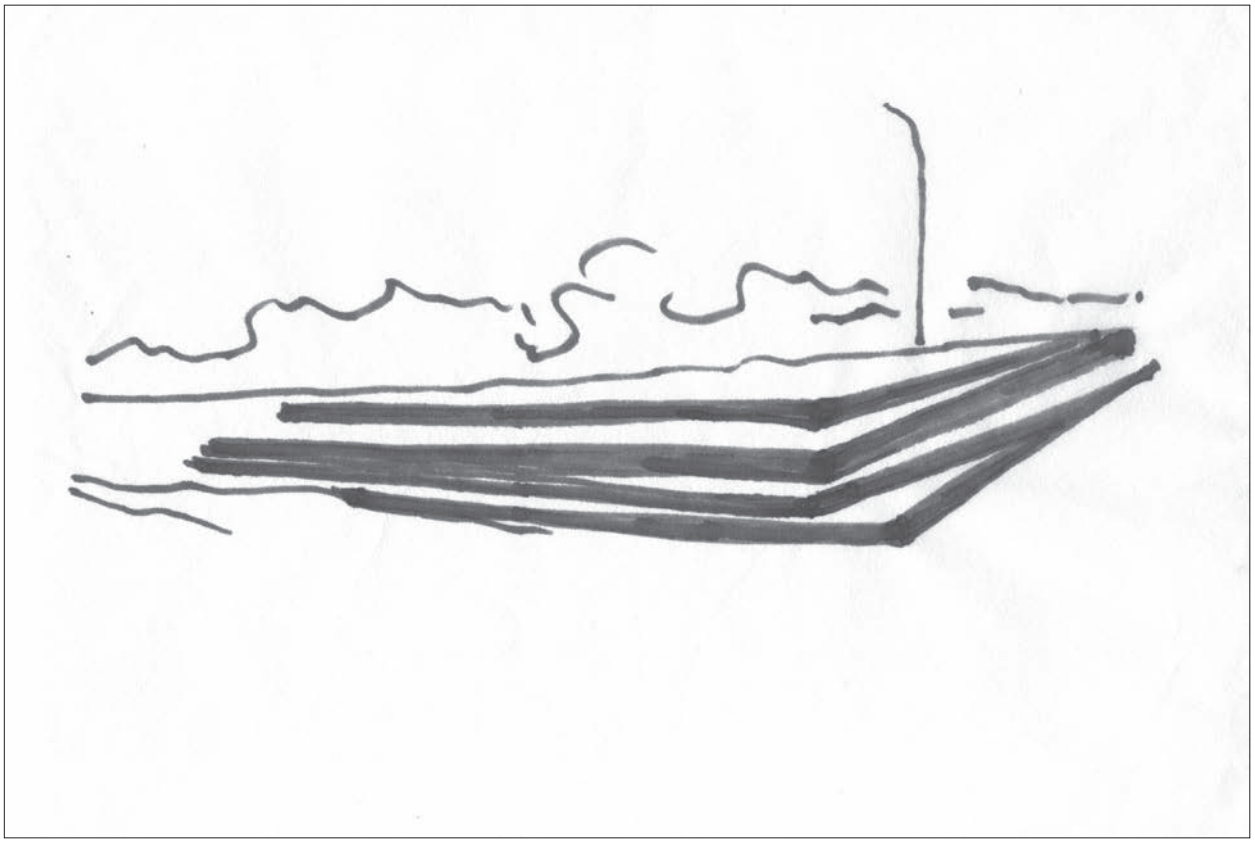
Realizadas especialmente para o espaço para o qual foram designadas — um ponto importante quando se trata de arte pública — as obras também foram feitos com materiais resistentes, de fácil limpeza e manutenção, o que deve facilitar o trabalho da prefeitura da cidade, responsável agora pela conservação destes trabalhos.

"Fazer obras considerando a questão da conservação é um avanço. Ainda mais quando se trata de obras de arte pública, que as pessoas vão usar", diz Alves, lembrando que esta aproximação com o público é um importante fator de preservação deste patrimônio. "Os gaúchos agora, lembra ele, vão olhar o pôr-do-sol do Guaíba e tomar seu chimarrão — outras instituições sagradas da região — sobre obras de arte". Talvez seja um belo começo na luta contra o vandalismo. ■

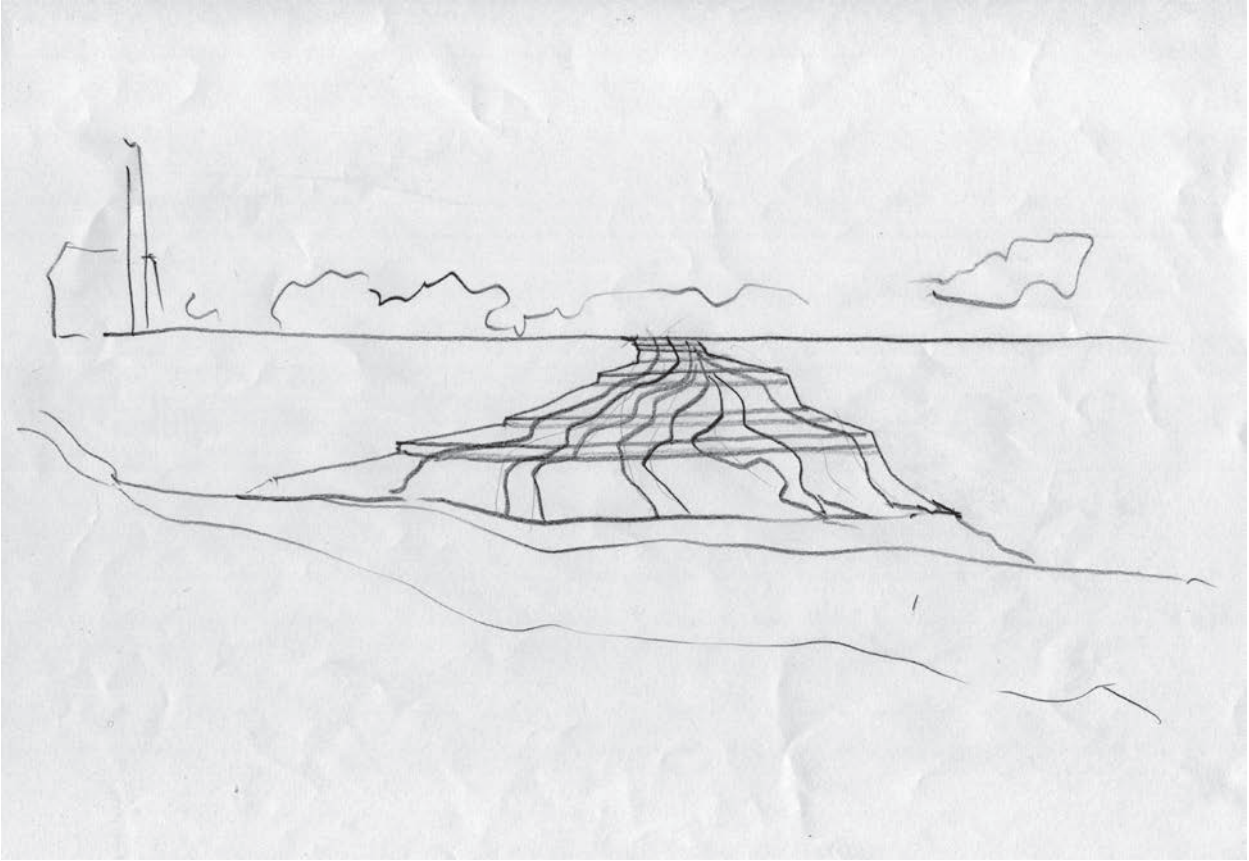


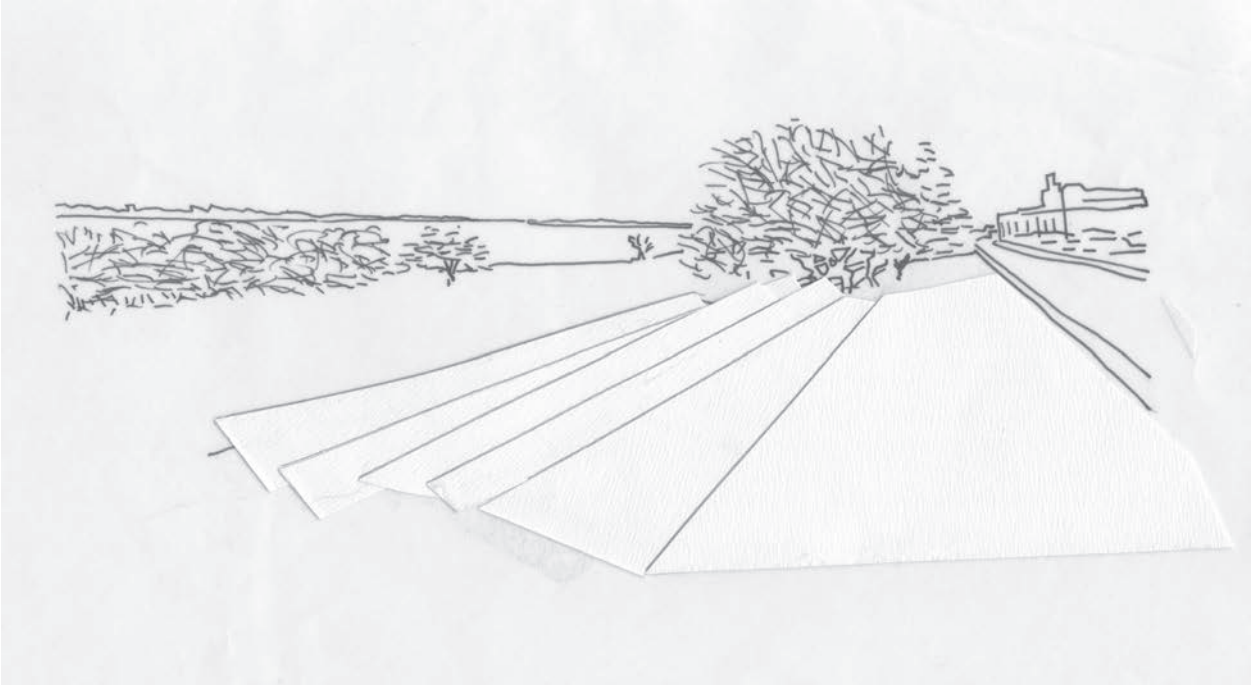
Anexo 7 - Desenhos (esboços) da artista Carmela Gross para a sua obra permanente na quinta Bienal do Mercosul (2005).
Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



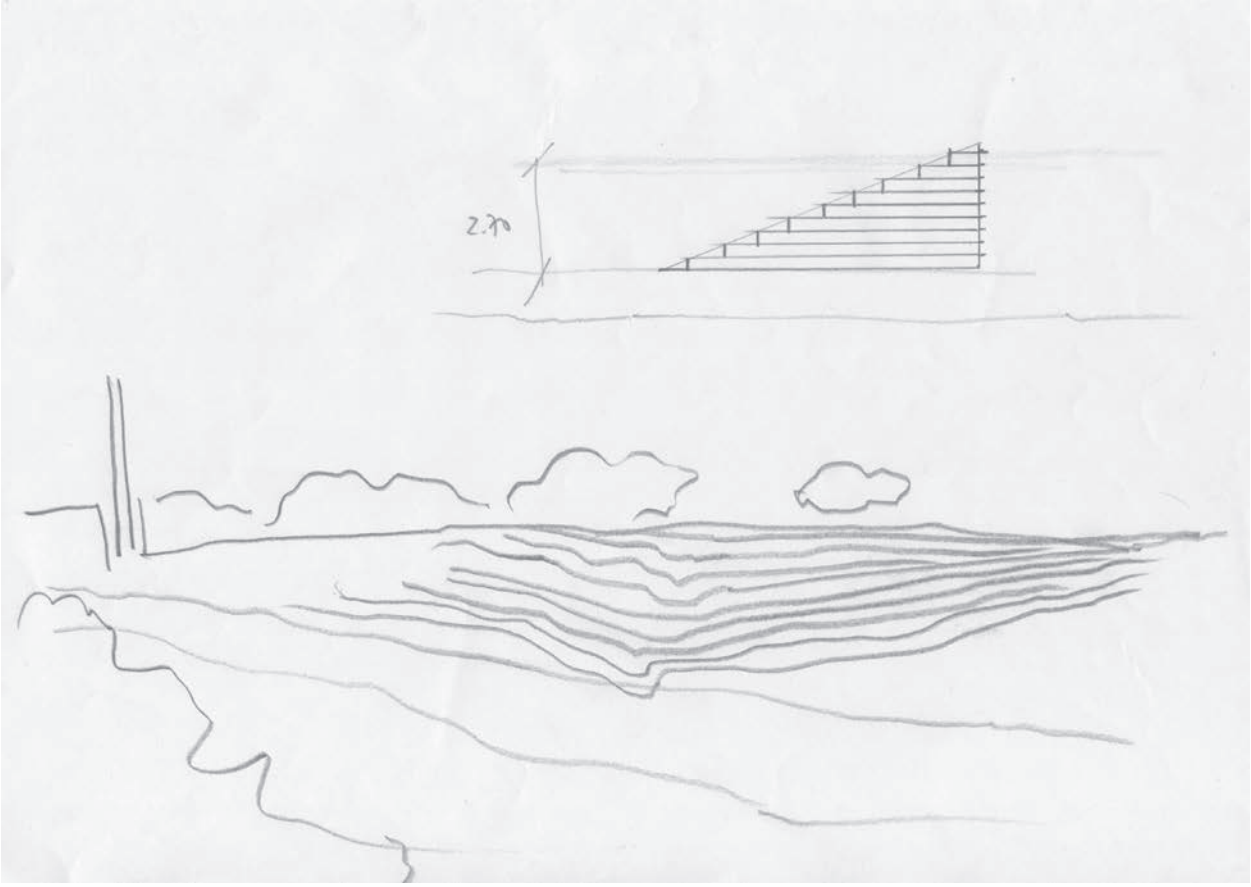


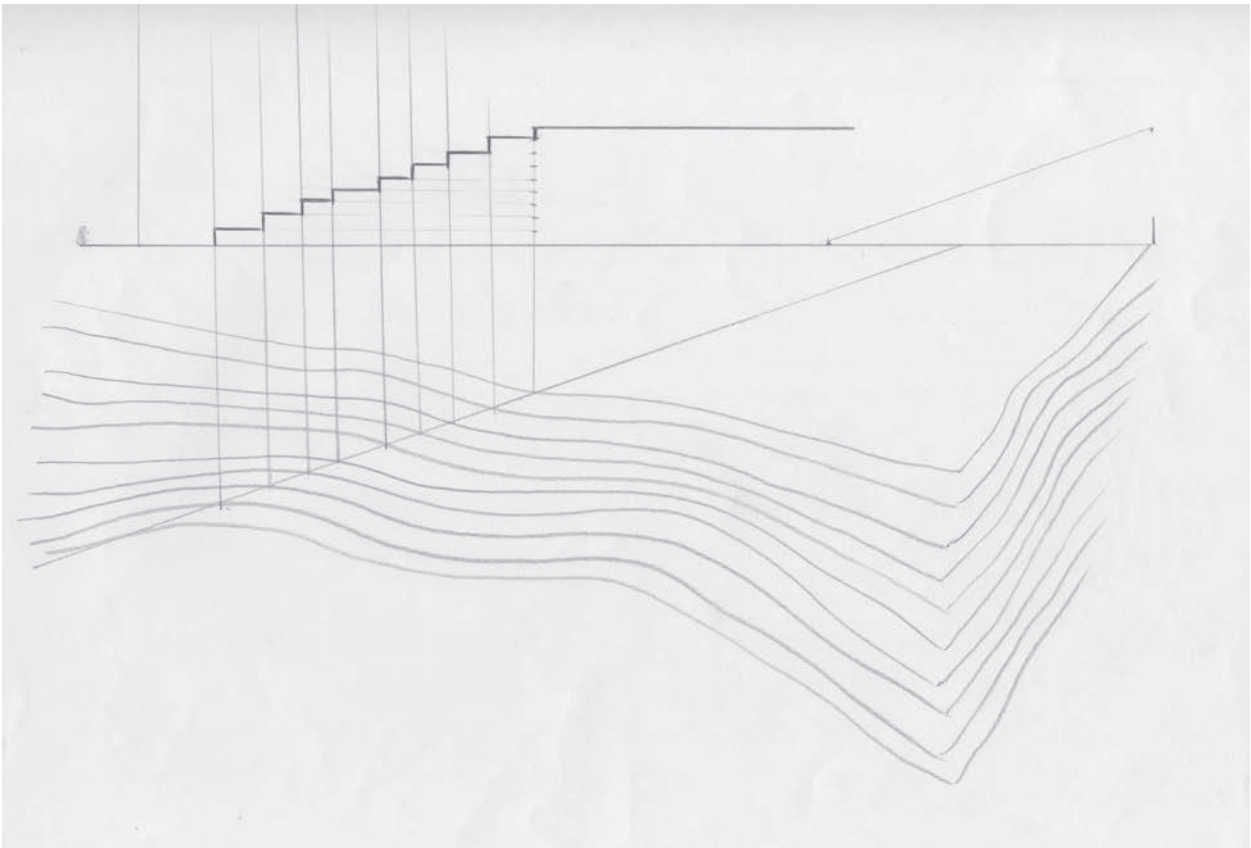
Anexo 8 - Desenhos (esboços) da artista Carmela Gross para a sua obra permanente na quinta Bienal do Mercosul (2005).
Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul





Anexo 9 - Desenhos (esboços) da artista Carmela Gross para a sua obra permanente na quinta Bienal do Mercosul (2005).
Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul





Anexo 10 - Texto da artista Carmela Gross para a sua obra permanente na quinta Bienal do Mercosul (2005).
Reprodução no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

5ª Bienal do Mercosul
Projeto Carmela Gross

informações preliminares sobre o projeto

1. trata-se de um conjunto de 16 lajes superpostas, a ser construído junto à Av. Edvaldo Pereira Paiva, no talude que a separa da zona inferior que ladeia o rio.

2. a espessura de cada uma das lajes é constante e igual a 20 cm, a fim de vencer o desnível do terreno, que naquele ponto chega a 3,20 m.

3. as formas dos degraus são semelhantes e suas medidas são variáveis (conforme os desenhos apresentados); a sua disposição cria um movimento rítmico, não regular, que ora se distende e ora se contrai, ao longo do seu desenvolvimento.

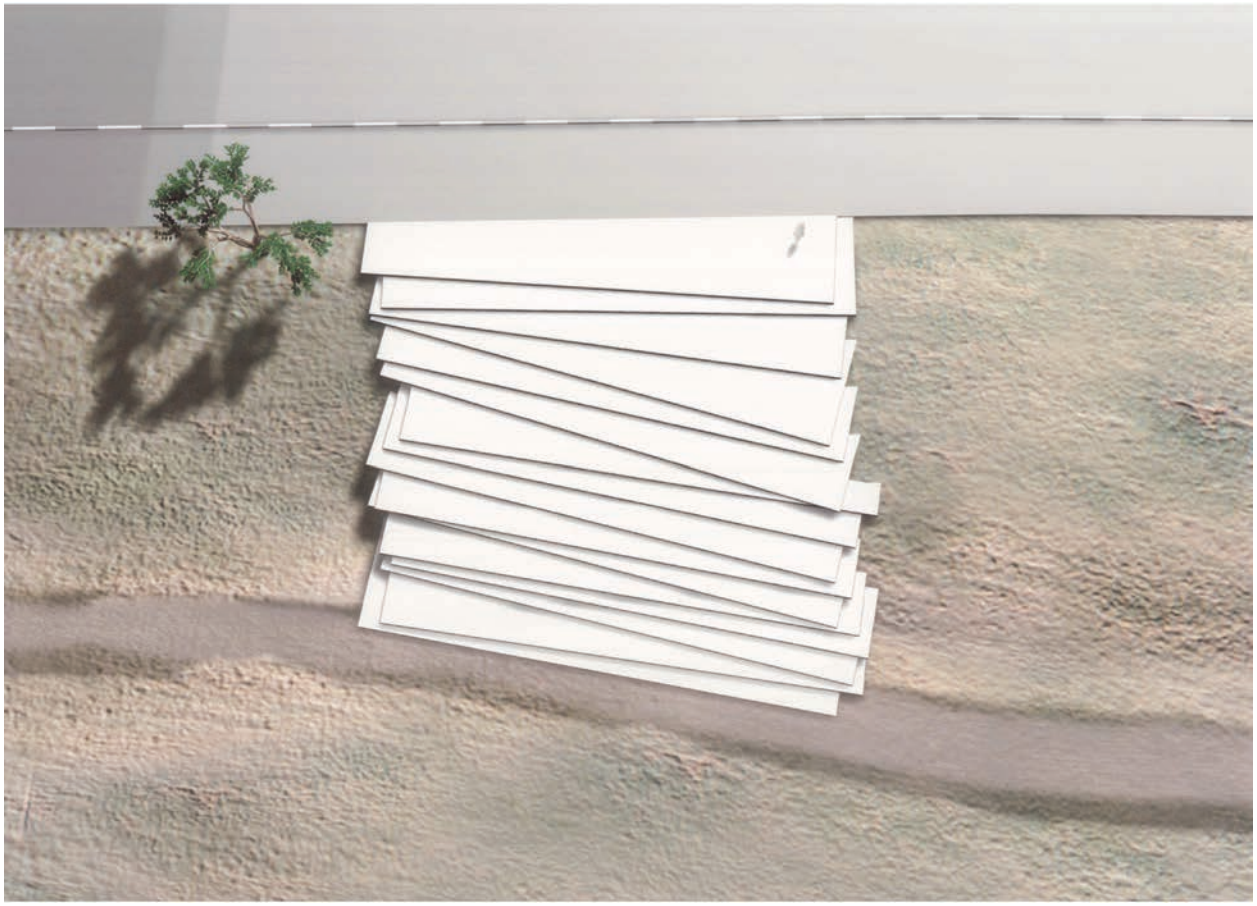
4. todo o conjunto deverá ser construído em concreto armado.

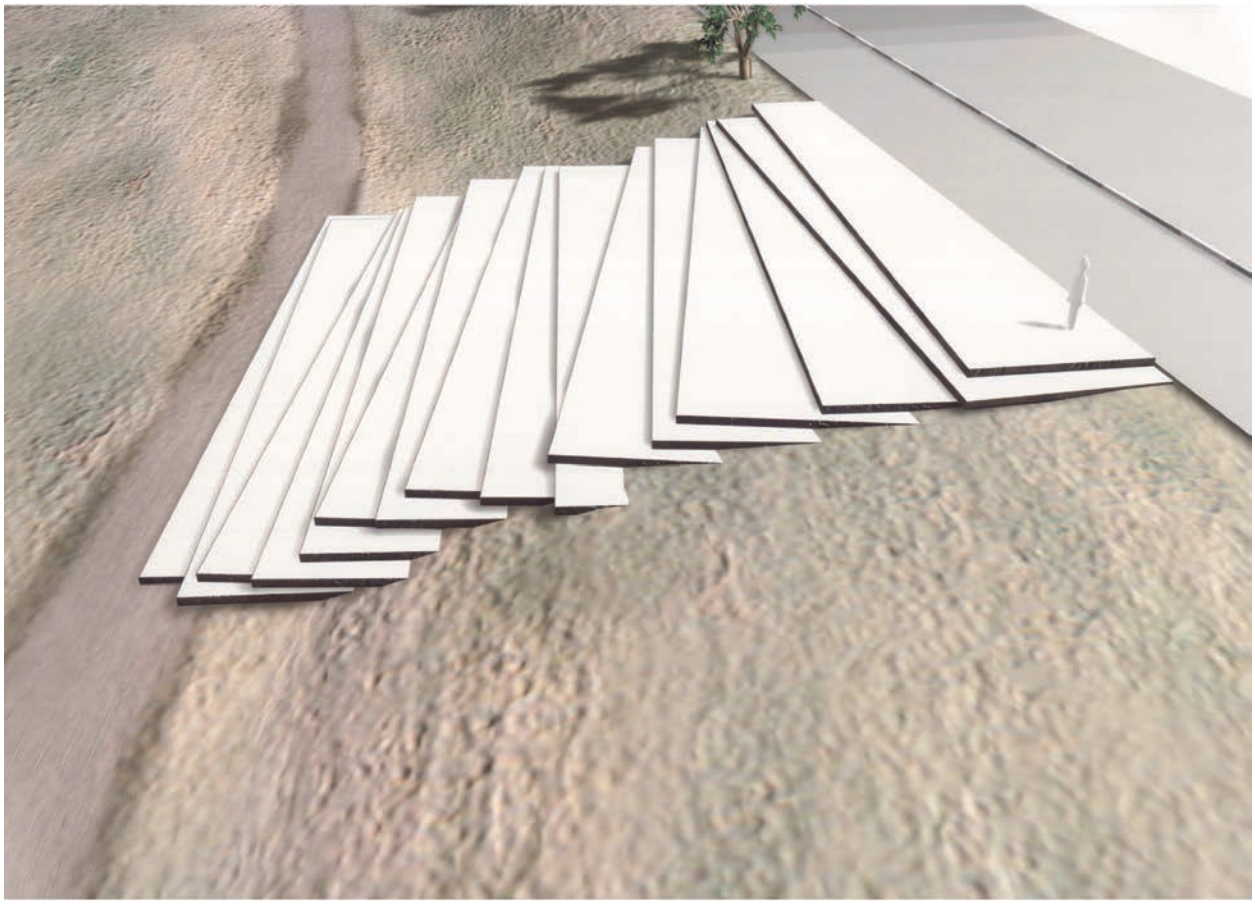
5. a borda dos degraus deverá ser de ferro, aço COR-TEN (ou outro material a ser pesquisado), para definir claramente as linhas do desenho e destacar visualmente um degrau do outro.

6. a área estimada de implantação do conjunto é de cerca de 900 m2 (23 x 22 m).

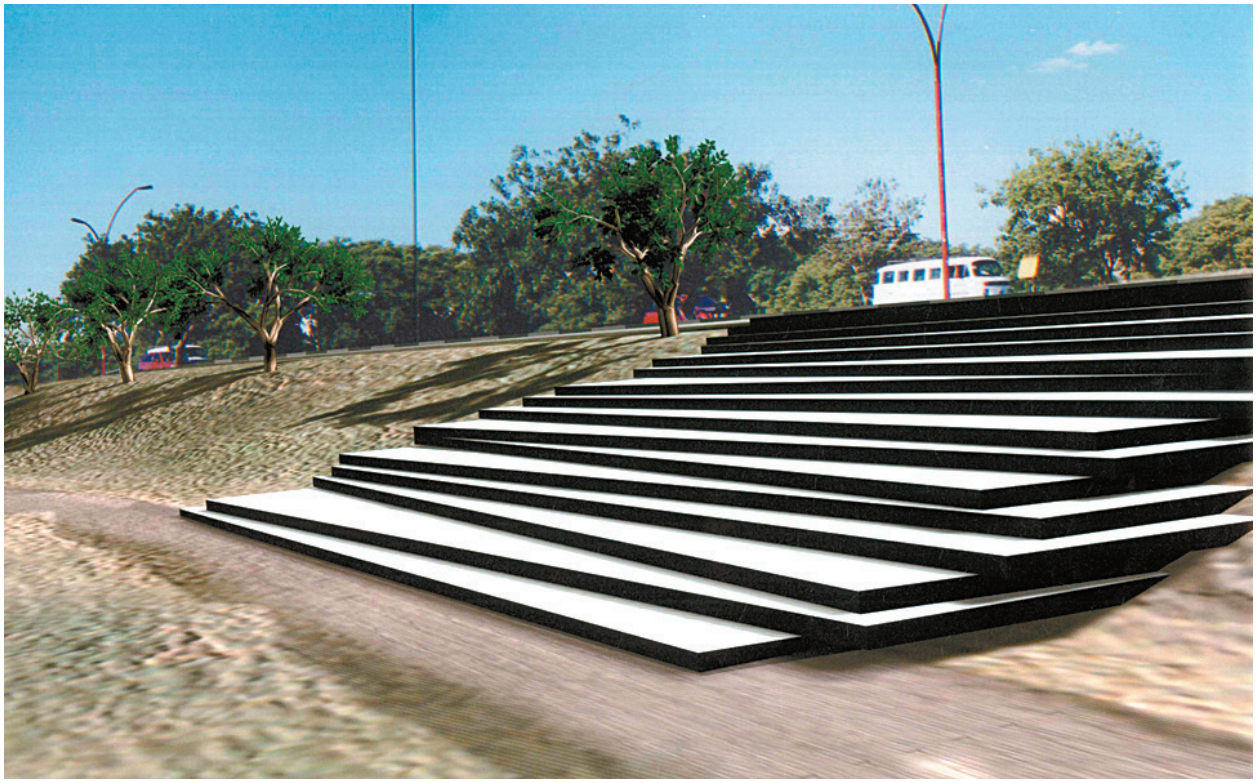
7. a soma das áreas dos degraus, considerados individualmente, é de aproximadamente 1.600 m2 (medida que dependerá do processo construtivo e do modo de implantação no talude).

Anexo 11 - Projeções virtuais do projeto escolhido por Carmela Gross para a sua obra permanente na quinta Bienal do Mercosul (2005).
Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

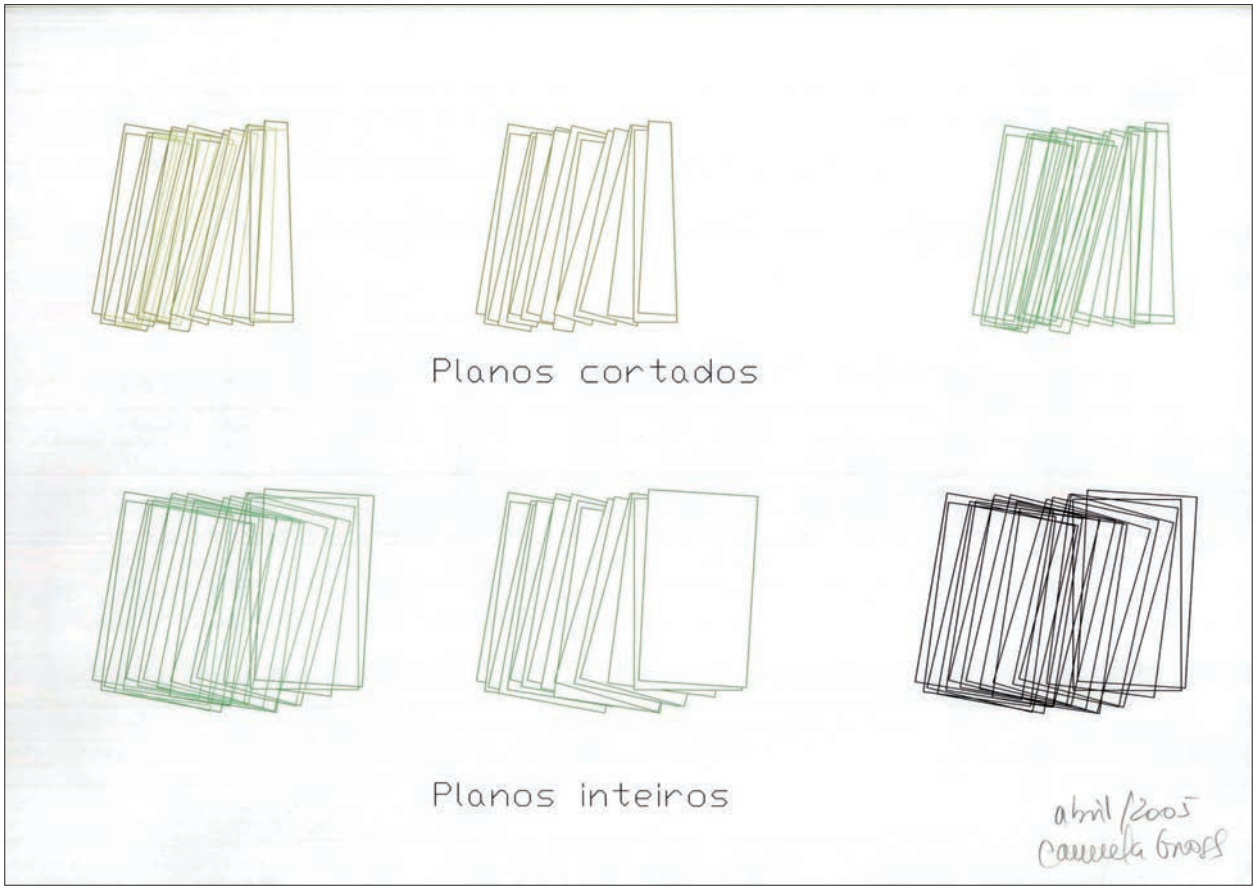


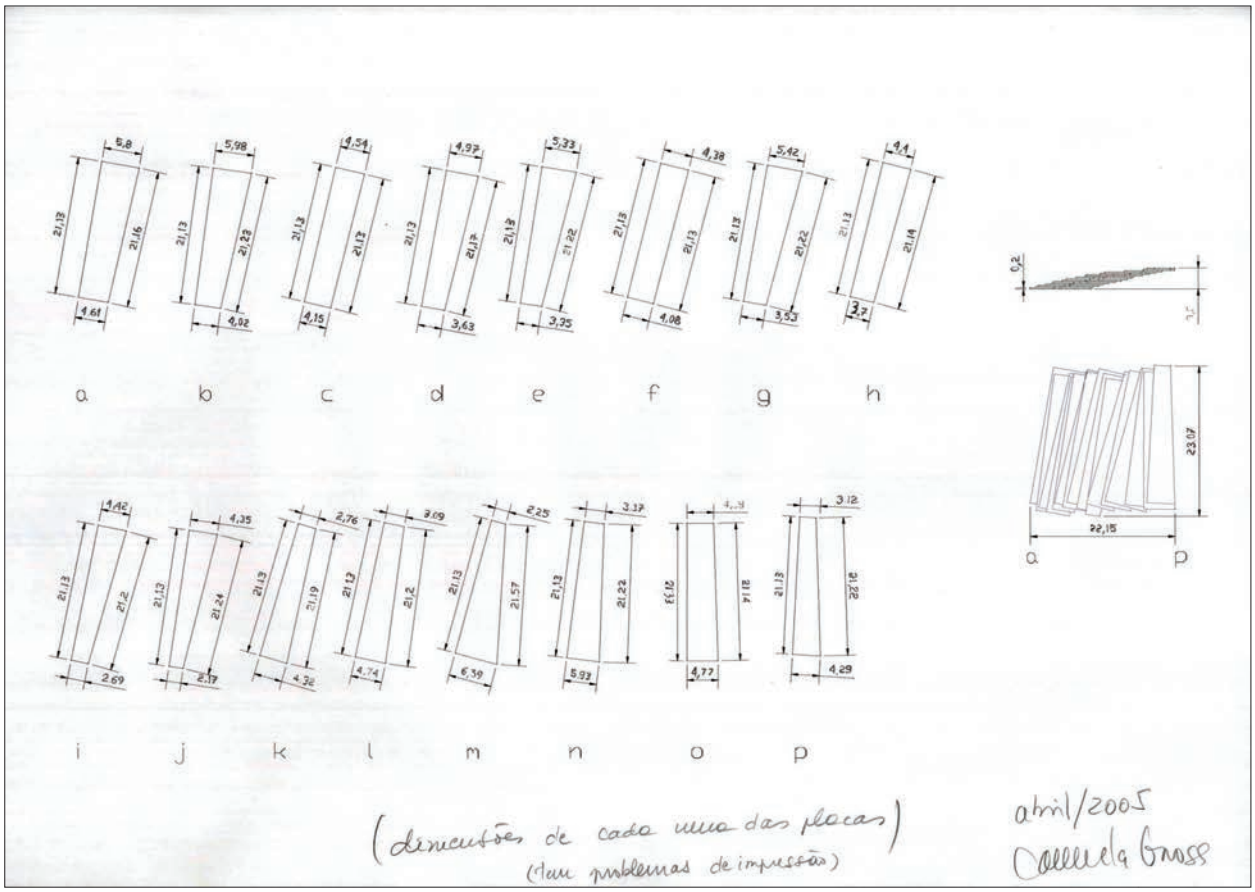


Anexo 12 - Projeção virtual do projeto escolhido por Carmela Gross para a sua obra permanente na quinta Bienal do Mercosul (2005).
Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

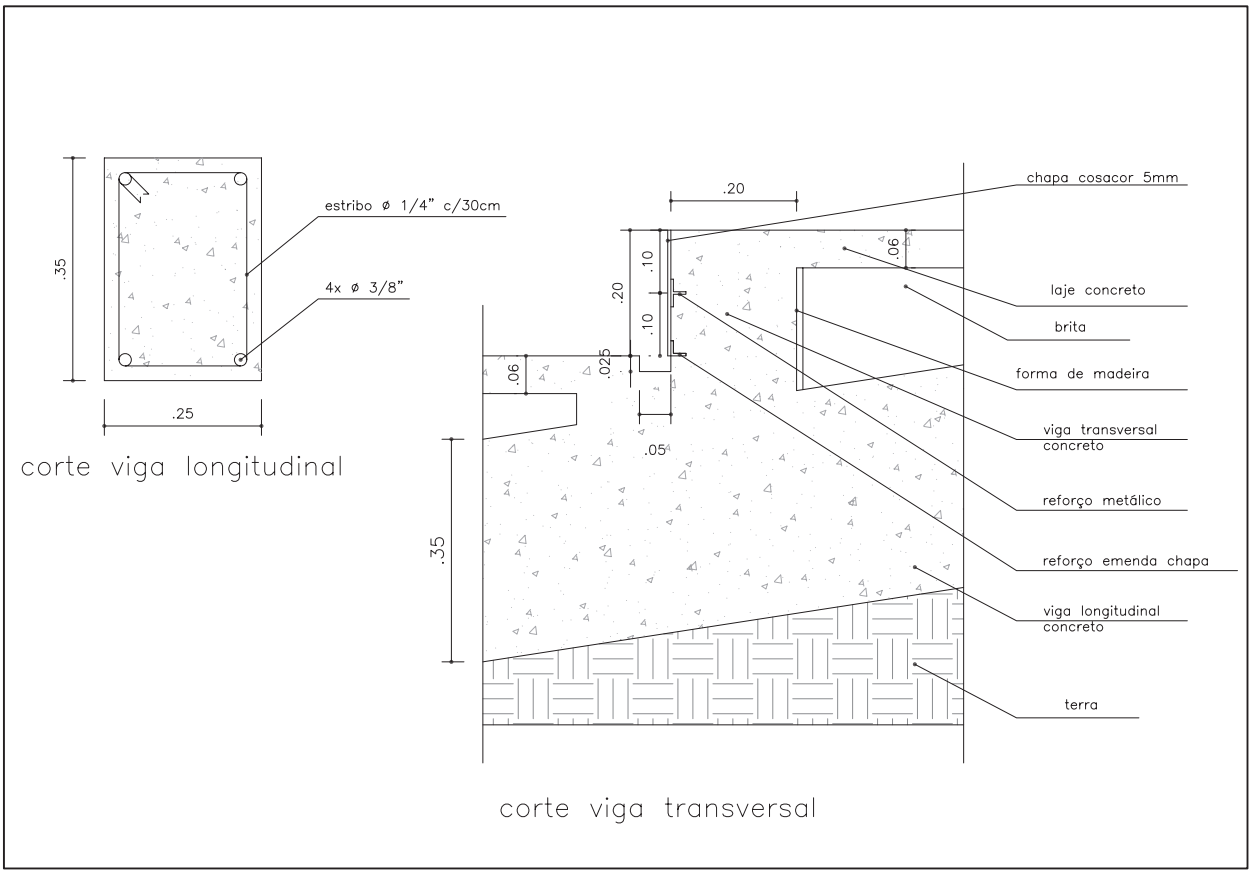


Anexo 13 - Desenhos técnicos para a o projeto da obra permanente de Carmela Gross na quinta Bienal do Mercosul (assinados pela artista, abril de 2005).
Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

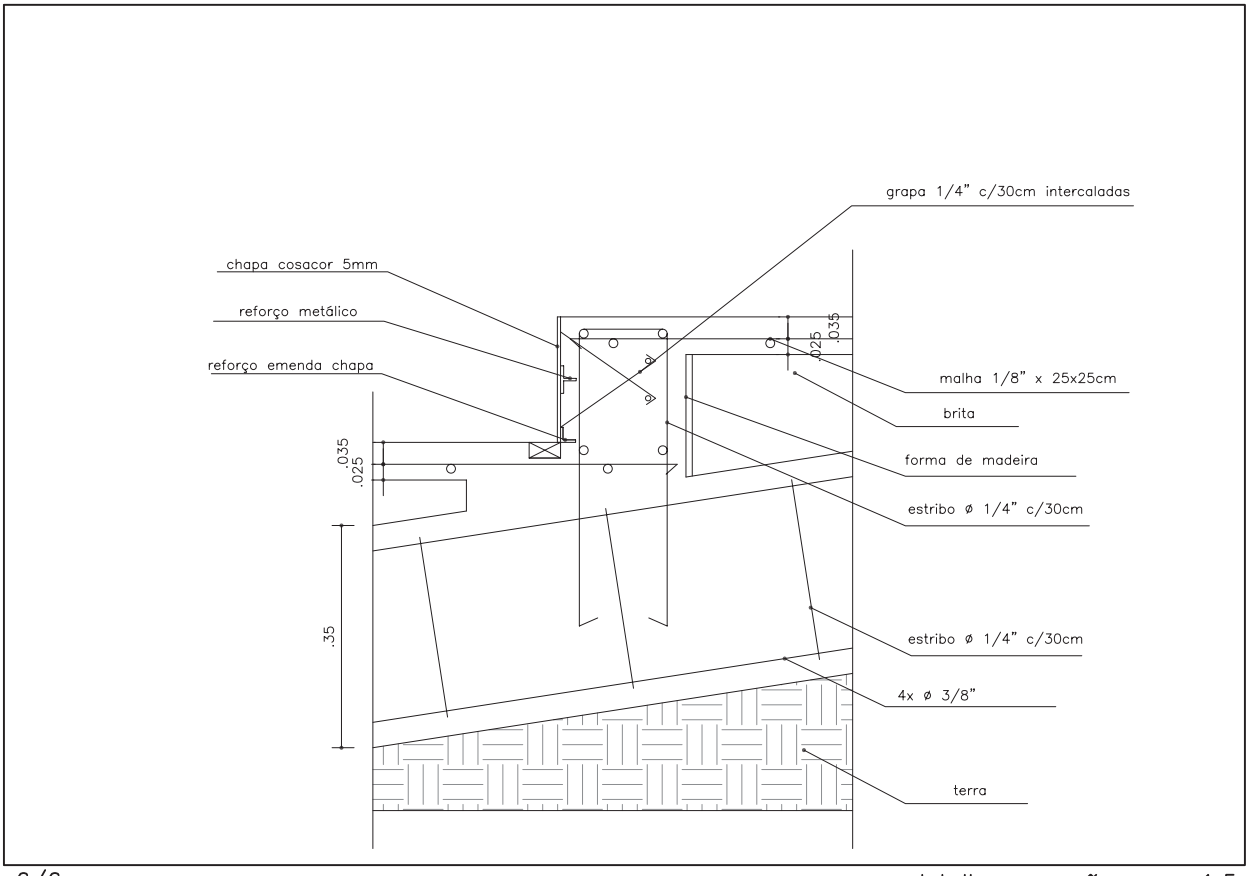




Anexo 14 - Desenhos técnicos para a o projeto da obra permanente de Carmela Gross na quinta Bienal do Mercosul (2005).
Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

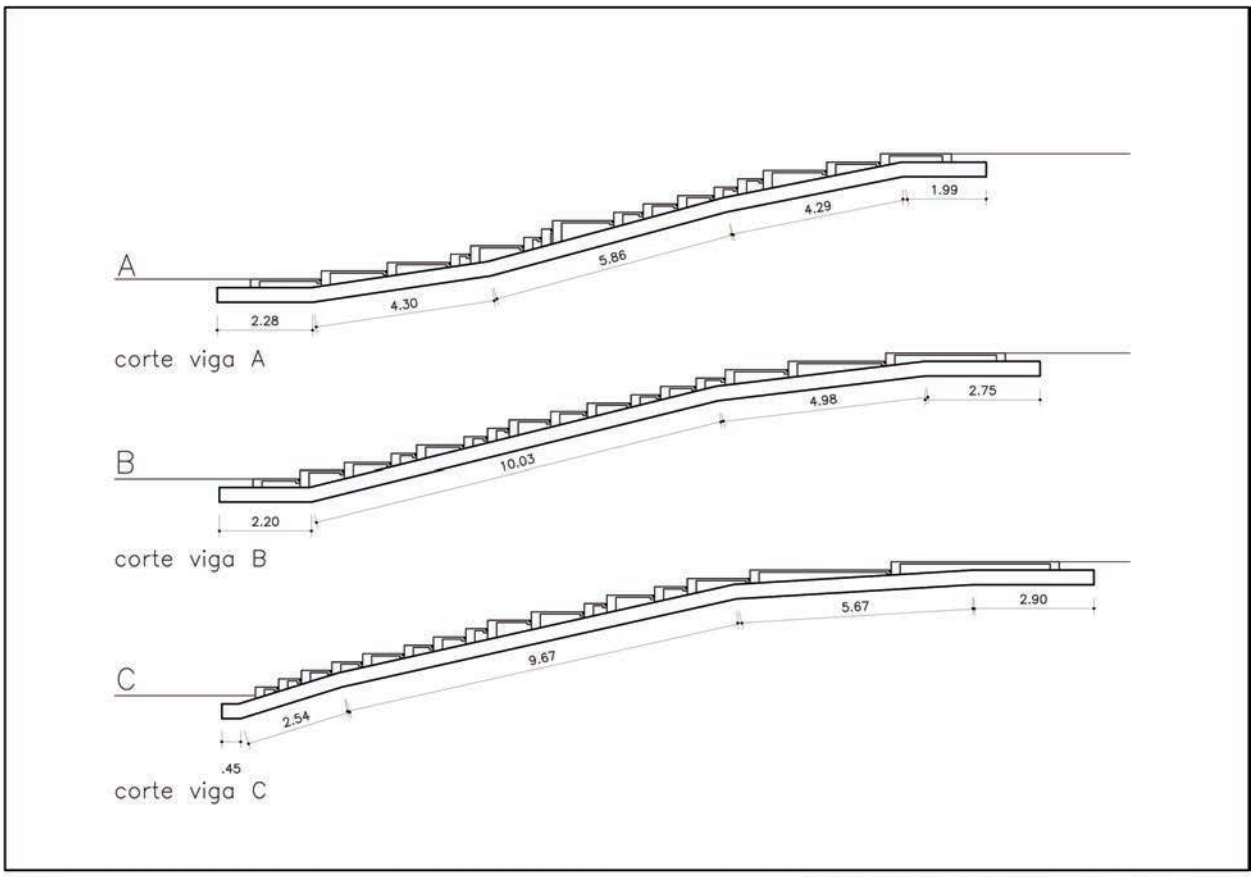


5/6 detalhe viga longitudinal esc 1:5

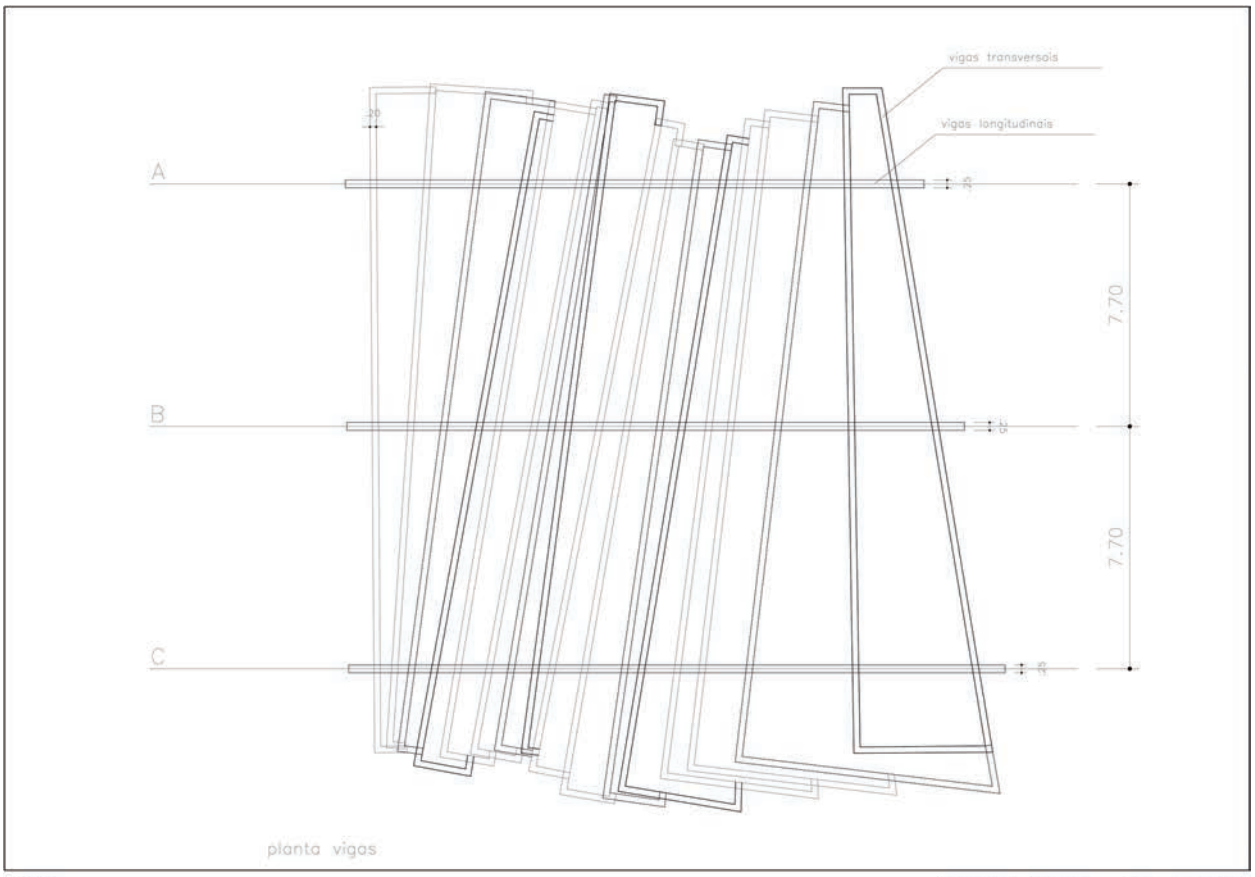


6/6 detalhe armação esc 1:5

Anexo 15 - Desenhos técnicos para a o projeto da obra permanente de Carmela Gross na quinta Bienal do Mercosul (2005).
Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



4/6 corte vigas longitudinais esc 1:75



3/6 planta vigas esc 1:100

Anexo 16 - Imagens da construção da obra permanente de Carmela Gross na quinta Bienal do Mercosul (2005).
Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 17 - Imagens do churrasco de confraternização que a artista Carmela Gross ofereceu aos operários que construíram a sua obra permanente na quinta Bienal do Mercosul (em 04.12.2005).
Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 18 - Reportagem do jornal Zero Hora (16.11.2005)

ZERO HORA ♦ PORTO ALEGRE, QUARTA-FEIRA, 16/11/2005

BR PETROBRAS

Uma Bienal permanente

Obras de Carmela Gross e Mauro Fuke estão sendo construídas na beira do Guaíba

Começou, finalmente, a montagem das obras públicas que a Bienal do Mercosul vai legar a Porto Alegre. São, em princípio, quatro conjuntos escultóricos na orla do Guaíba, no trecho entre a Usina do Gasômetro e o Anfiteatro Pôr-do-Sol.

Um deles, concebido pelo artista carioca Waltercio Caldas, ainda está em negociação com o autor. Os outros – assinados pelo gaúcho Mauro Fuke e pelos paulistas Carmela Gross e José Resende – devem ser inaugurados por volta do dia 30 de novembro. Após o encerramento da Bienal, em 4 de dezembro, serão mantidos em caráter definitivo naquele mesmo local.

As obras mais adiantadas são as de Carmela e Mauro. A artista recorda que começou a pensar no trabalho um ano atrás, em novembro de 2004, quando visitou Porto Alegre para escolher o ponto da Avenida Beira-Rio onde iria fixá-lo.

– Logo achei que não era o caso de fazer uma escultura – conta. – Já há uma escultura aqui, com a qual não adianta competir: a chaminé da Usina. Eu teria que fazer uma coisa o mais singela possível e que, ao mesmo tempo, mantivesse uma harmonia com a paisagem

Desde o início, a artista pensou em ligar os dois planos: o da rua e o do rio, com uma diferença de mais de três metros de altura. Pensou, primeiro, em uma rampa e, depois, decidiu-se por uma espécie de escada – uma sobreposição de 16 planos iguais, de 20 centímetros de altura cada um, estudadamente desencontrados.

– Não é uma escada – sublinha Carmela. – Todo mundo já está chamando de escada, mas não é. Claro que, para um olhar desavisado, pode parecer um utensílio urbano, algo que tem uma serventia.

Como uma escada.

Confidencia a artista que seu entusiasmo com o trabalho vem justamente dessa qualidade: ele poderá ser usufruído pelos passantes sem que eles precisem saber que estão diante de uma obra de arte. Os visitantes poderão subir e descer pela peça como em uma escada, sentar-se nela, "quase dançar", como sugere Carmela.

– A escultura – ela enfatiza – são as pessoas.

Nome de relevo da produção brasileira contemporânea, Carmela é mestre e doutora em Artes pela Universidade de São Paulo, participou de sete edições da Bienal Internacional de São Paulo e já trabalhou com linguagens tão distintas quanto o desenho, a pintura, a gravura, a escultura e a instalação. Desde fins dos anos 90, vem lidando com iluminação fluorescente, fios e estruturas metálicas. A artista de 60 anos foi um dos destaques da exposição *Tangenciando Amilcar*, exibida há três anos, no Santander Cultural, em Porto Alegre.

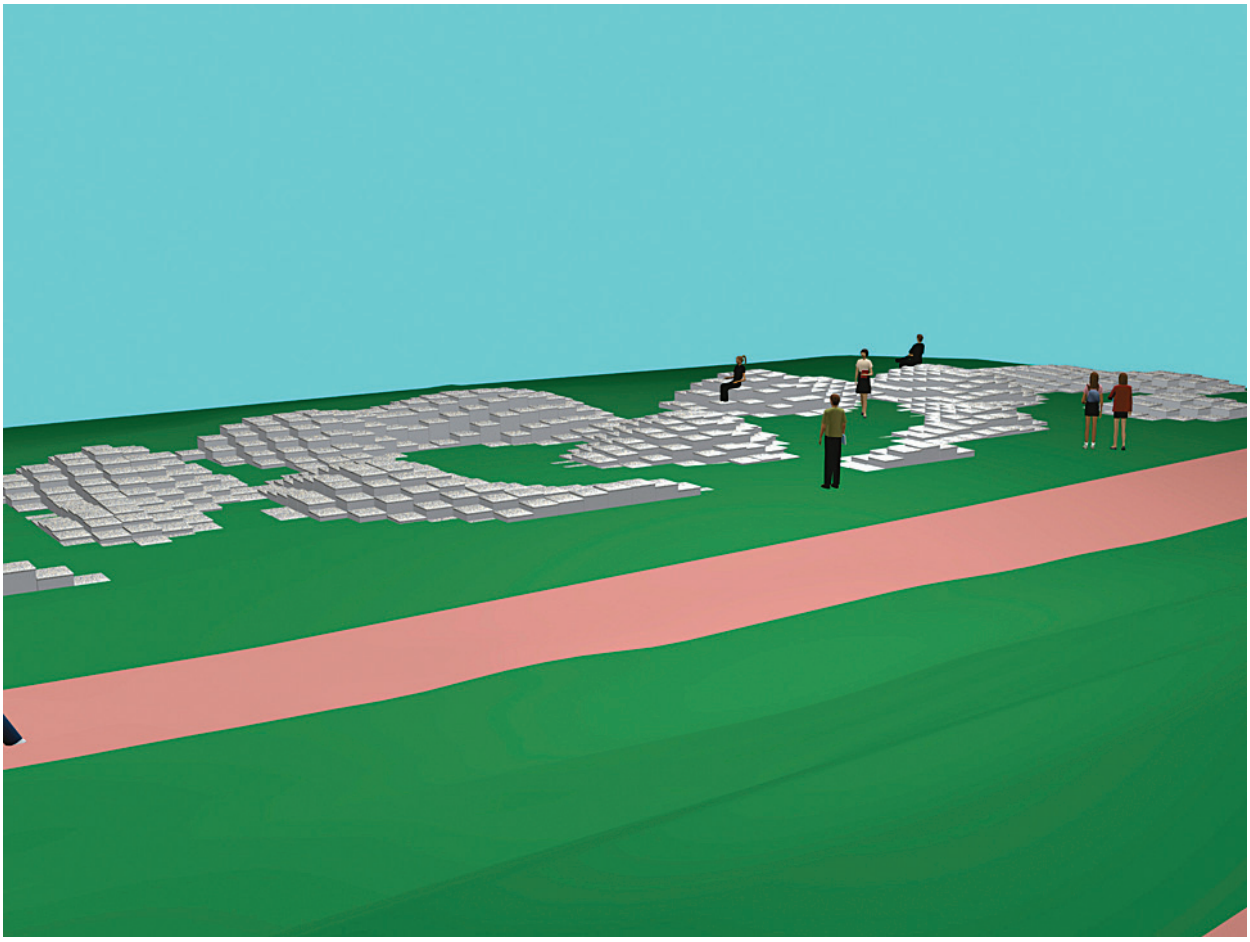
Ontem pela manhã, pouco antes de retornar a São Paulo, a artista plástica Carmela Gross inspecionou a preparação da obra que concebeu para ligar o plano da rua ao plano do rio, na beira do Guaíba. Já estão assentados os dois primeiros degraus dos 16 que vão compor a peça (ao lado, uma simulação em computador de como vai ficar o trabalho pronto). "Não é uma escada", diverte-se Carmela. "Todo mundo já está chamando de escada, mas não é. É mais como se você tivesse jogado um baralho de cartas."

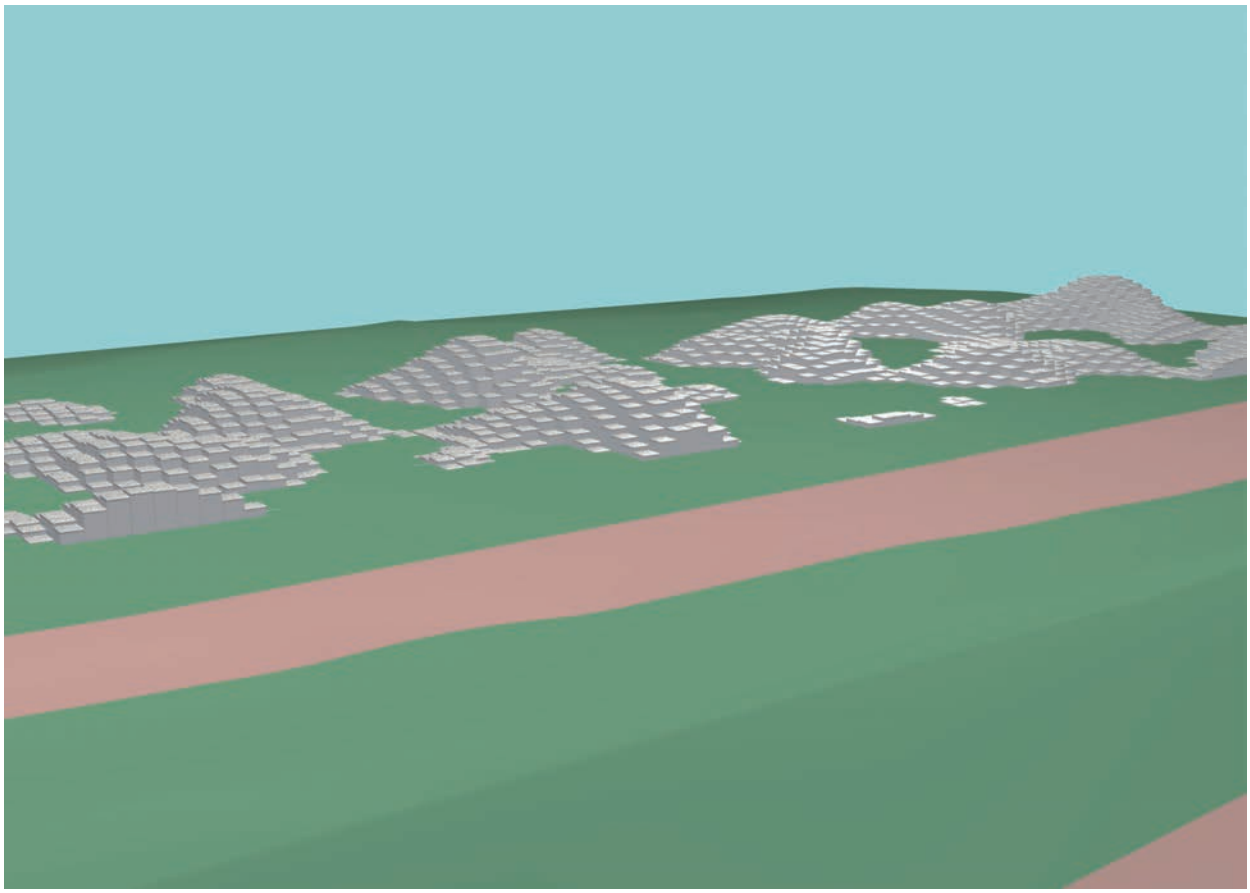
RONALDO BERNARDI

Para desenhar a obra que vai fixar à beira do Guaíba, o artista gaúcho Mauro Fuke lembrou que aquela é uma área de aterro. Trabalhou então com um programa de computador que gera "terrenos artificiais". Depois, relacionou as imagens com o cenário de morros que se avista dali. Chegou por fim a uma série de módulos de alturas variáveis, de zero a 80 centímetros: blocos de concreto com tampo de granito (acima, a simulação digital). "As pessoas poderão sentar ou caminhar por cima", avisa.

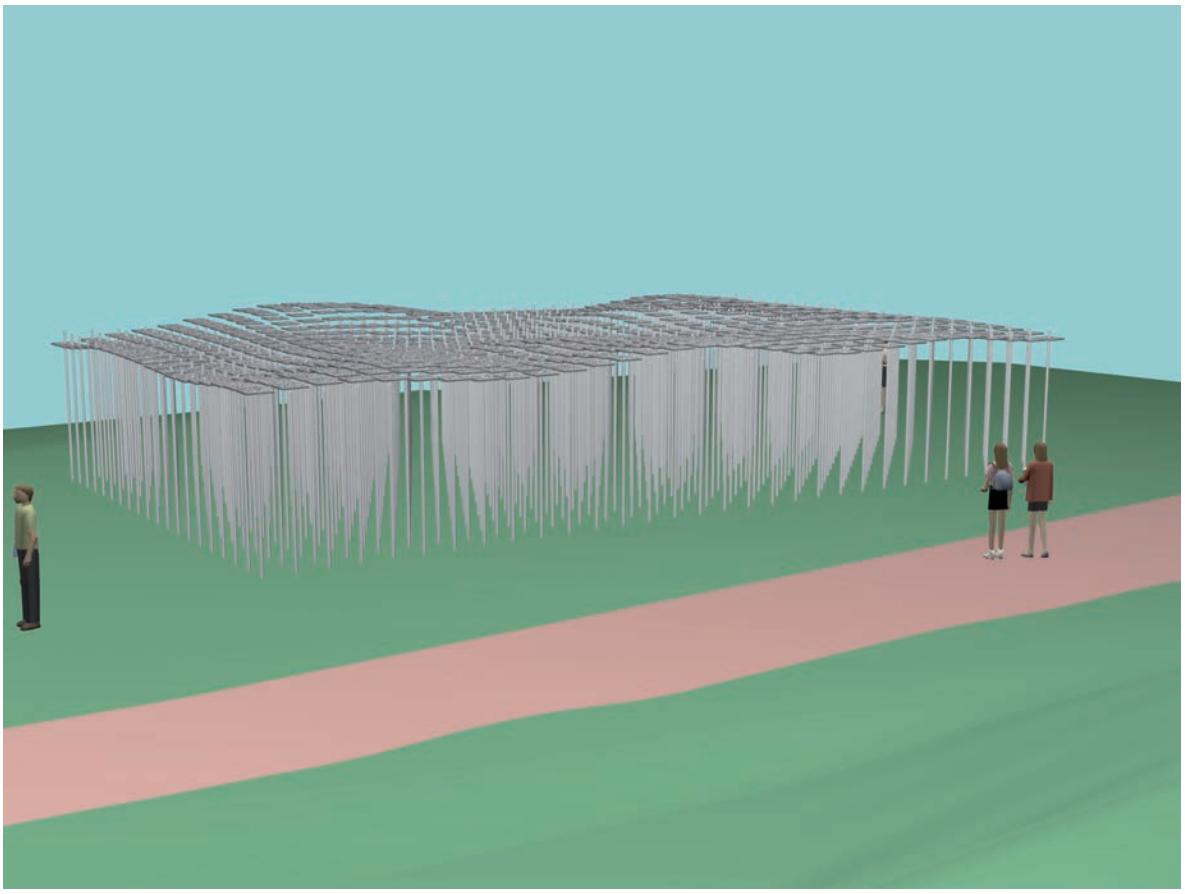
Anexo 19 - Registro Iconográfico. Reunião da curadoria do Vetor das Eculturas Públicas da quinta Bienal do Mercosul com o artista Mauro Fuke. Acompanmha o trabalho artista Nelson Félix.
data: 14 jan. 2005.
Local: Bienal do Mercosul.
Imagem: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

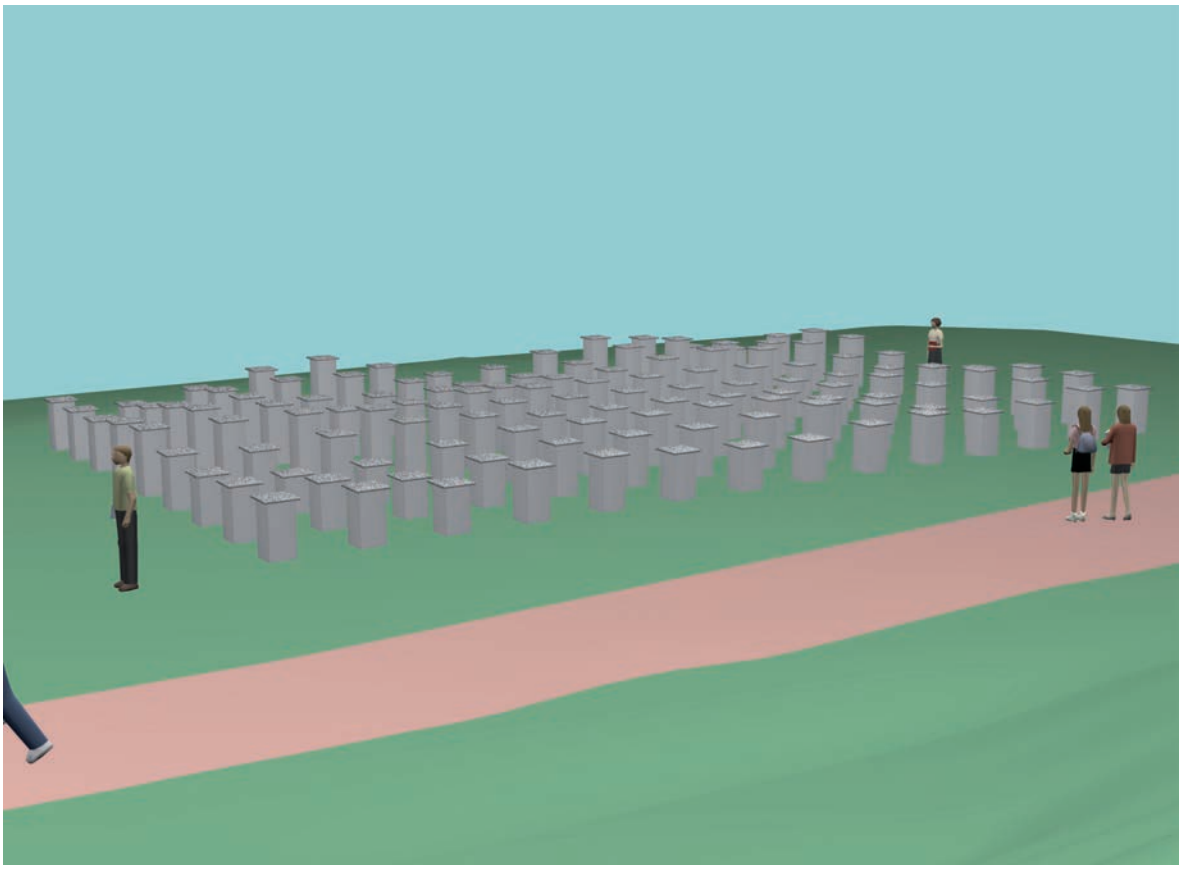
Anexo 20 - Esboços virtuais (estudos) realizados pelo artista Mauro Fuke para a sua obra permanente na quinta Bienal do Mercosul (2005). Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



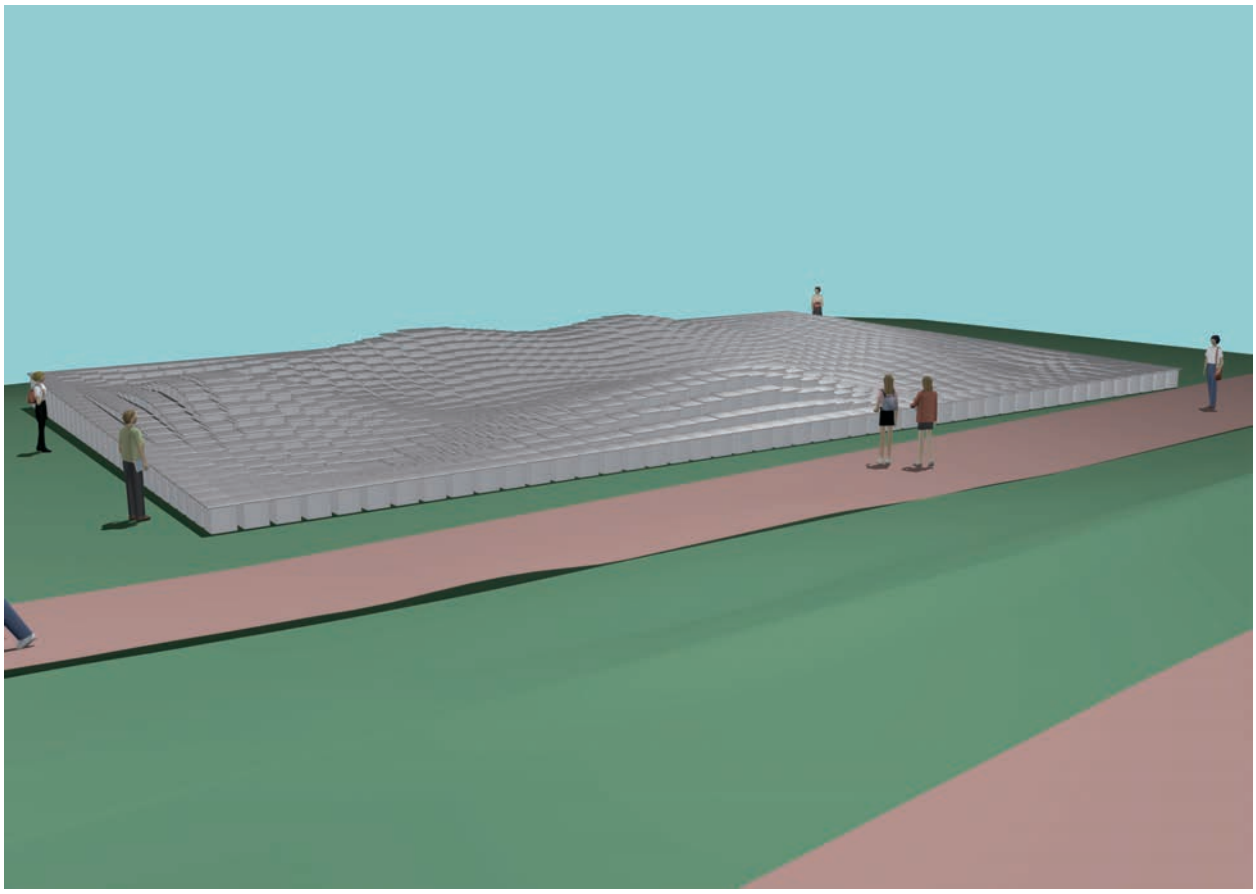


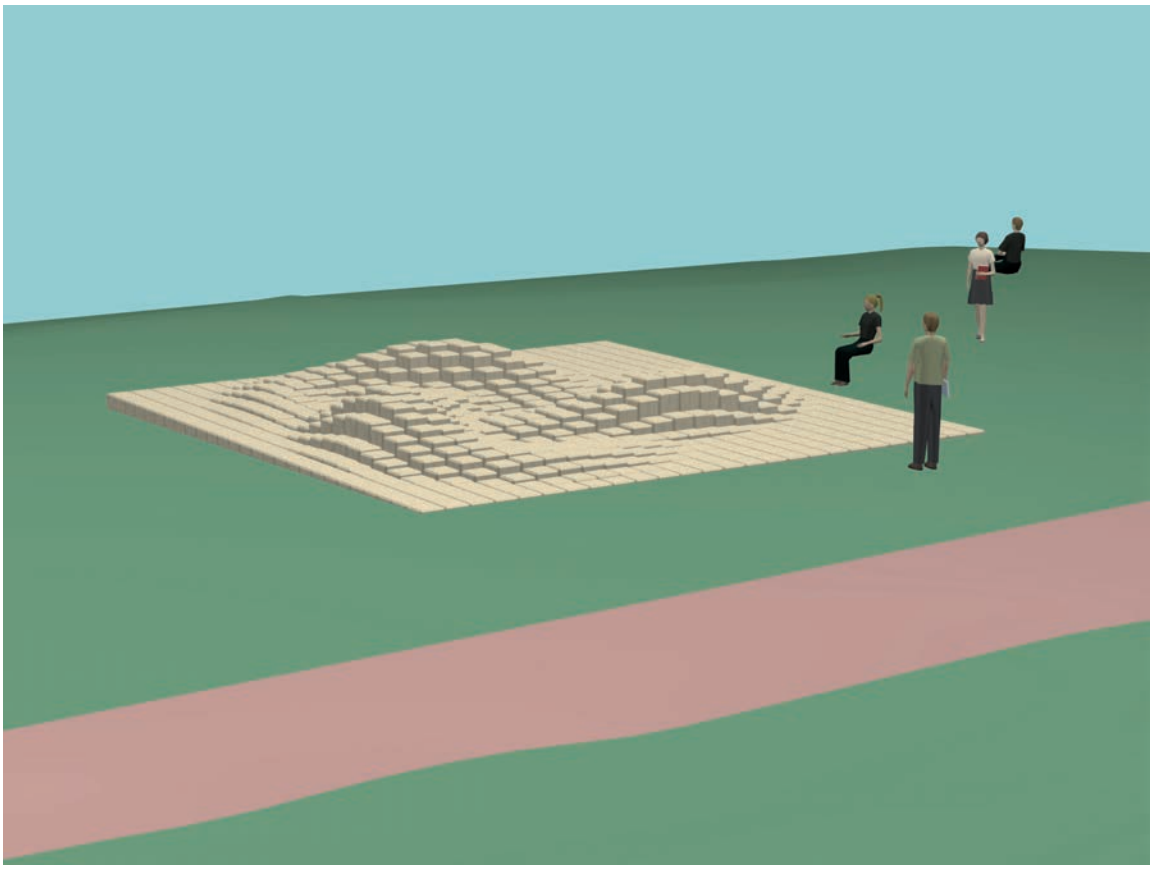
Anexo 21 - Esboços virtuais (estudos) realizados pelo artista Mauro Fuke para a sua obra permanente na quinta Bienal do Mercosul (2005). Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



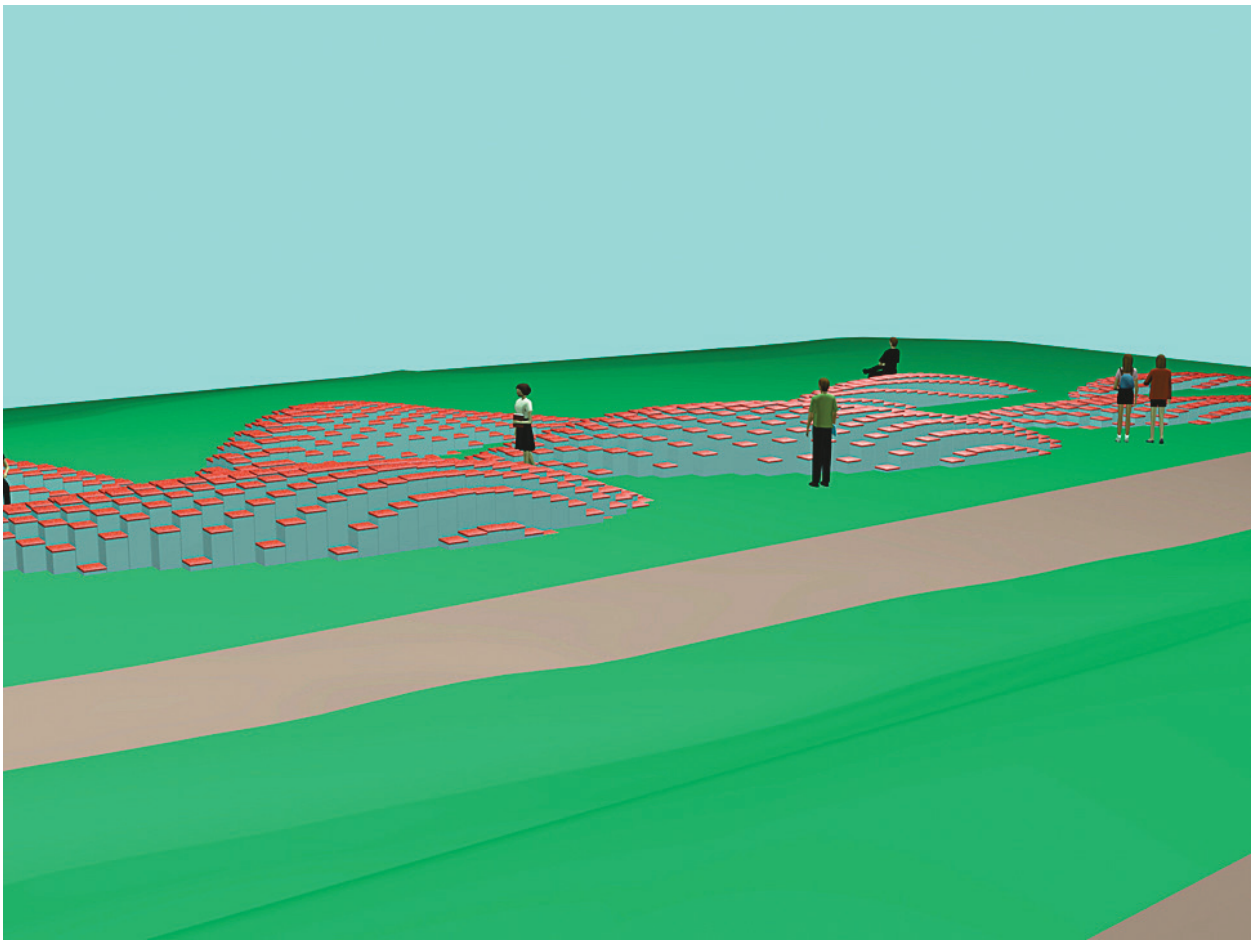


Anexo 22 - Esboços virtuais (estudos) realizados pelo artista Mauro Fuke para a sua obra permanente na quinta Bienal do Mercosul (2005). Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

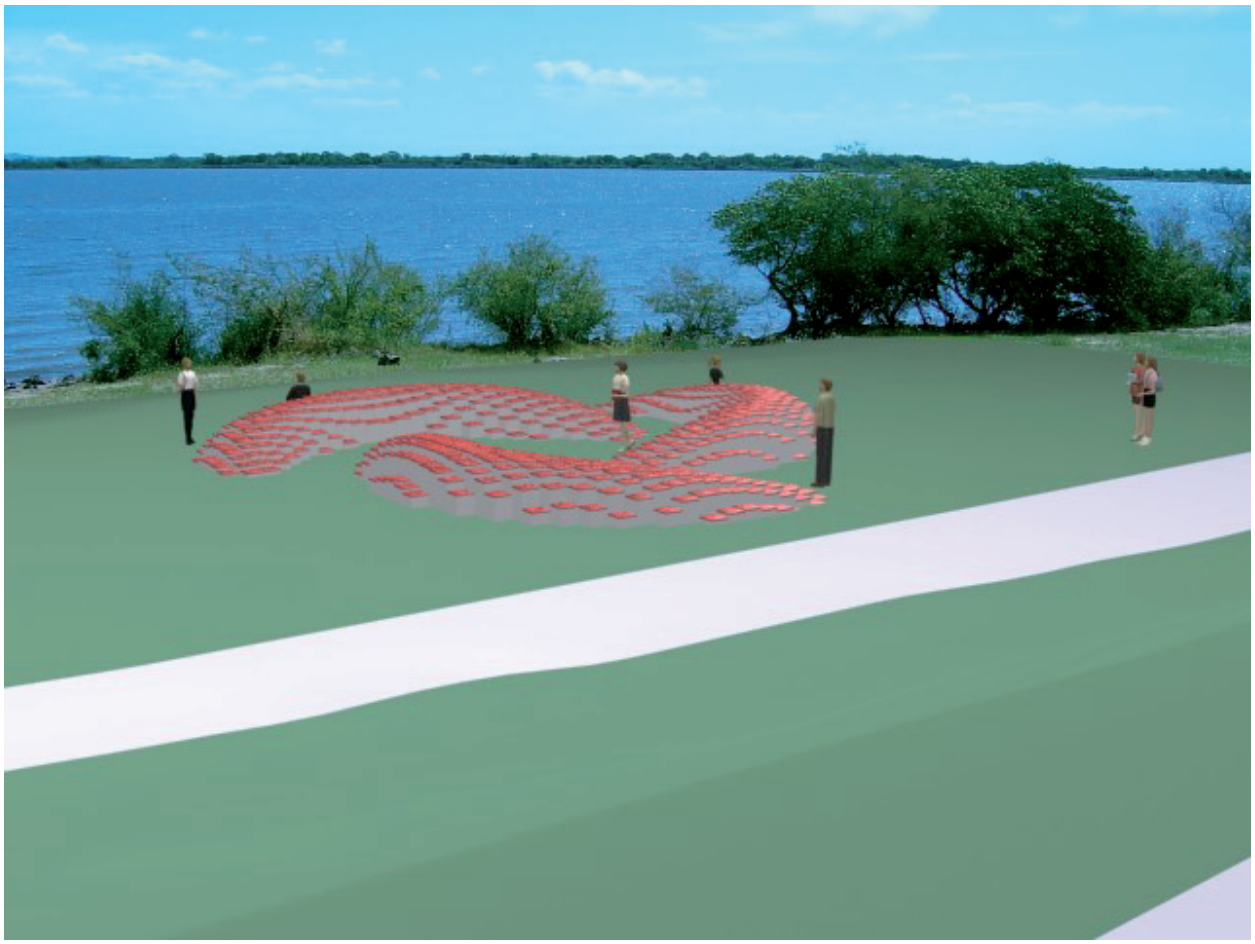




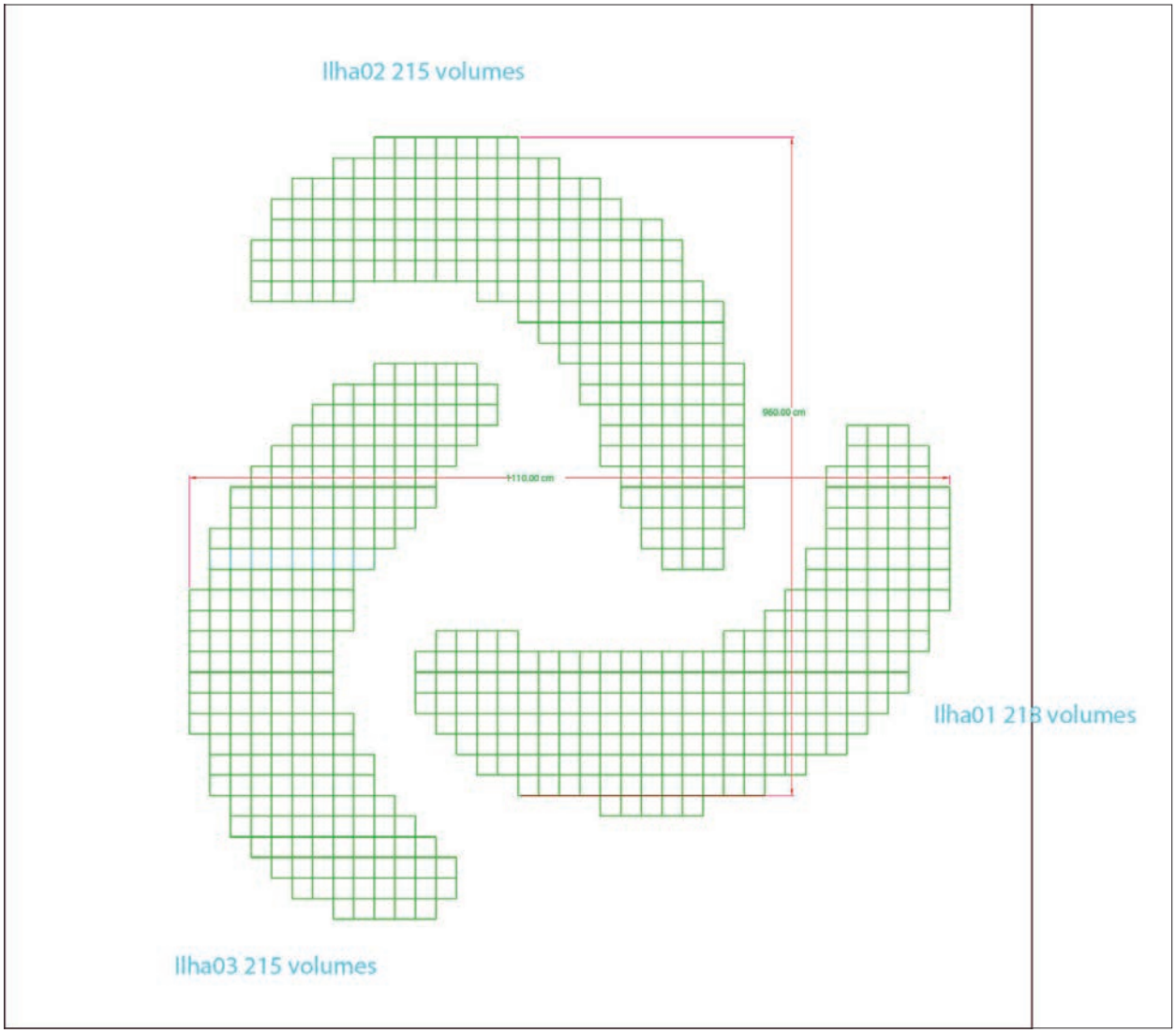
Anexo 23 - Esboços virtuais (estudos) realizados pelo artista Mauro Fuke para a sua obra permanente na quinta Bienal do Mercosul (2005). Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



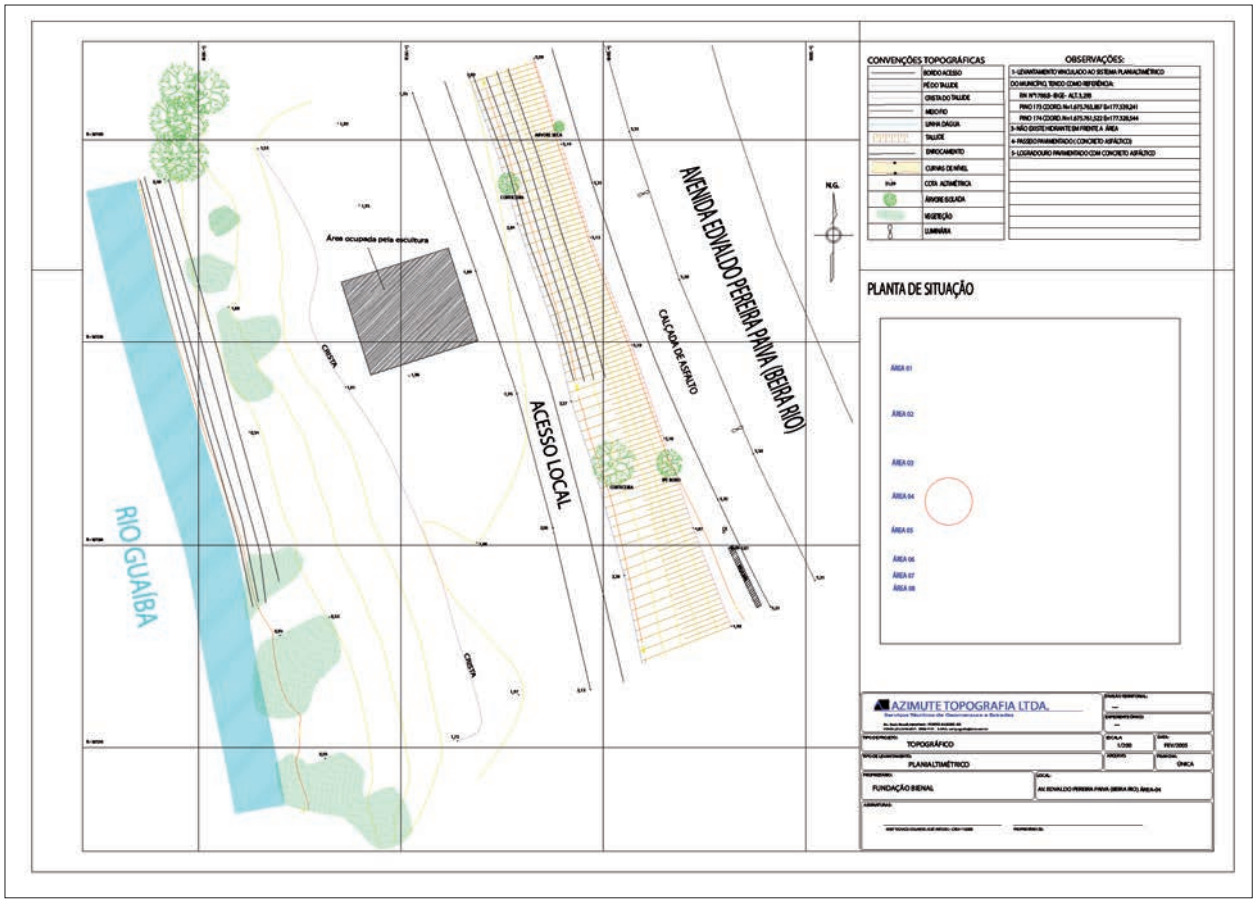
Anexo 24 - Esboços virtuais do projeto definitivo do artista Mauro Fuke para a sua obra permanente na quinta Bienal do Mercosul (2005). Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



Anexo 25 - Desenho técnico do projeto definitivo do artista Mauro Fuke para a sua obra permanente na quinta Bienal do Mercosul (2005). Reprodução no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



Anexo 26 - Planta de situação do projeto definitivo do artista Mauro Fuke para a sua obra permanente na quinta Bienal do Mercosul (2005). Reprodução no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



Anexo 27 - Imagens da construção da obra de Mauro Fuke (2005).
Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 28 - Convite de inauguração da obra de Mauro Fuke - Quinta Bienal do Mercosul. Acervo do autor.

QUINTA BIENAL DO MERCOSUL

Ipiranga

As Empresas Petróleo Ipiranga e a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul convidam para o ato de entrega da obra permanente do artista plástico Mauro Fuke, idealizada para a 5ª Bienal.

Data_ 01.12.2005 (quinta-feira)

Horário_ 18h30min

Local_ Orla do Guaíba, entrada junto ao estacionamento da Usina do Gasômetro

RSVP_ Linha Mestra Eventos, fones (51) 3337 4295 / 3342 4643

ESTACIONAMENTO NO LOCAL

"Esta obra trata da ação humana na paisagem. Construída sobre uma área de aterro, recriei um relevo estabelecendo uma relação com a paisagem urbana e também com a que se avista do outro lado do Guaíba." **Mauro Fuke**

REALIZAÇÃO

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL

PATROCINADORES MASTER

GERDAU

BR PETROBRAS

Santander cultural

Anexo 29 - Imagens da inauguração da obra de Mauro Fuke.
Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 30 - reportagem jornal Zero Hora. 02.12.2005.

ZERO HORA ♦ PORTO ALEGRE, SEXTA-FEIRA, 2/12/2005

roteiro de artes & eventos

CAPITAL E REGIÃO METROPOLITANA

HOJE

5ª BIENAL DO MERCOSUL
Megaexposição de arte contemporânea. Locais: Margs (Praça da Alfândega, s/nº), Santander Cultural (Sete de Setembro, 1.028), Usina do Gasômetro (João Goulart, 551), Armazéns do Cais do Porto (Avenida Mauá), Largo Glênio Peres, Paço Municipal, Memorial do Estado (Sete de Setembro, 1.020), Museu de Comunicação Hipólito José da Costa (Andradas, 959). De hoje a dom., das 9h às 21h. **Último final de semana.**

ALICE SOARES
Gravura Galeria de Arte (Corte Real, 647). 3333-1946. Gravuras e desenhos. De 2ª a 6ª, das 9h30 às 18h30. Sáb., das 9h30 às 13h30. **Até amanhã.**

GABRIELE LEMANSKI
Bistrô do Margs (Pça. da Alfândega, s/nº). 3225-4484. Mostra fotográfica. De 2ª a dom., das 11h às 22h. Até 21/12.

IMIGRAÇÃO SUÍÇO-VALESANA NO RIO GRANDE DO SUL
Memorial do Rio Grande do Sul (Rua Sete de Setembro, 1.020). 3224-7210. Painéis ilustrados. De 2ª a sáb., das 10h às 18h. Até 31/12.

LUIZA TOLEDO
Fast Frame Porto Alegre (Quintino Bocaiúva, 1.000). 3330-0001. Esculturas em papel. De 2ª a sáb., das 9h às 19h. Até 17/12.

MARILIA FAYH
Galeria Marisa Soibelmann (Castro Alves, 101). 3311-8875. Esculturas. De 2ª a 6ª, das 10h às 12h e das 14h às 18h30. Sáb., das 10h às 13h. Até 10/12.

MUSEU DE TUDO
Galeria Marisa Soibelmann (Castro Alves, 101). 3311-8875. Coletiva com obras de Vasco Prado, Xico Stockinger, Gustavo Nackle, entre outros. De 2ª a 6ª, das 10h às 12h e das 14h às 18h30. Sáb., das 10h às 13h. Até 29/12.

O SOBRADO
Centro Cultural CEEE Erico Verissimo (Andradas, 1.223). 3226-7974. A recriação do casarão descrito por Erico Verissimo em *O tempo e o vento*. De 3ª a 6ª, das 10h às 19h. Sáb., das 11h às 18h. Até 17/12.

QUE SER ISSO
Museu do Trabalho (Andradas, 230). 3227-5196. Coletiva com Cláudia Barbisan, Eduardo Haesbaert, Fabio Zimbres, Joice Giacomoni, Murilo Pacheco Biff e Paulo Blumm. De 3ª a dom., das 13h30 às 18h30. Até 30/12.

VERA CHAVES BARCELLOS
Galeria Chaves (Andradas, 1.444). 3228-1445. Pinturas, fotografias e objetos. De 2ª a 6ª, das 14h às 18h. Sáb., das 10h30 às 13h30. Até 16/12.

EVENTOS

CIRCUITO CULTURAL BANCO DO BRASIL
Campus Central da UFRGS (Paulo Gama, 110). 3316-3066. **Hoje**, das 10h às 21h, no museu da universidade, exposição de gravuras e visitas orientadas (entrada franca). Às 14h, na Sala Redenção, vídeos de animação (entrada franca). Às 15h, no mezanino do museu, oficina Estúdio Aberto Anima Mundi (entrada franca). Às 16h, na sala Qorpo Santo, espetáculo infantil *Contos de Andersen* (entrada franca). Às 19h, na Sala Redenção, palestra sobre cinema com Aida Queiroz (entrada franca). Às 21h, espetáculo *In surto*, do grupo Falos e Stercus. (entrada franca) **Amanhã**, das 10h às 21h, no museu da universidade, exposição de gravuras e visitas orientadas (entrada franca). Às 14h, na Sala Redenção, vídeos de animação (entrada franca). Às 15h, no mezanino do museu, oficina Estúdio Aberto Anima Mundi (entrada franca). Às 16h, na sala Qorpo Santo, espetáculo infantil *Ari areia, um gridozinho apaixonado* (entrada franca). Às 21h, no Salão de Atos, show com Vanessa da Matta (ing: R$ 10). **Dom.**, das 10h às 21h, no museu da universidade, exposição de gravuras e visitas orientadas (entrada franca). Às 14h, na Sala Redenção, vídeos de animação (entrada franca). Às 15h, no mezanino do museu, oficina Estúdio Aberto Anima Mundi (entrada franca). Às 16h, na sala Qorpo Santo, espetáculo infantil *Contos de Andersen* (entrada franca). Às 21h, no Salão de Atos, show com Vanessa da Matta (ing: R$ 10).

INTERIOR

CAXIAS DO SUL

MIX BAZAAR
Centro de Cultura Henrique Ordovás Filho (Rua Luiz Antunes, 312). (54) 3228-1013. Bazar, exposições, shows e teatro. Sáb. e dom., das 12h às 21h. Ing: R$ 1.

SANTO OFÍCIO EM ARGILA
Centro de Cultura Henrique Ordovás Filho (Rua Luiz Antunes, 312). (54) 3228-1013. Cerâmicas. Sex., das 9h às 22h. Sáb. e dom., das 15h às 22h.

ENCANTADO

TRANSPONDO OBSTÁCULOS
Campus da Univates (Rua São José, 1655). (51) 3714-7000. Telas de Éveline Gomes da Broi. **Sex.**, das 13h30 às 17h30 e das 18h30 às 22h30.

LAJEADO

UM ANO DO NÚCLEO: RETROSPECTIVA
Espaço Arte 3 da Univates (Rua Avelino Tallini, 171). (51) 3714-7000. Acervo do Núcleo de Cultura da Instituição. Sex., das 8h às 22h30.

CARTUNS
Espaço Arte 8 da Univates (Rua Avelino Tallini, 171). (51) 3714-7000. Trabalhos do artista plástico Jota A. **Sex.**, das 8h às 22h. **Sáb.**, das 8h às 12h.

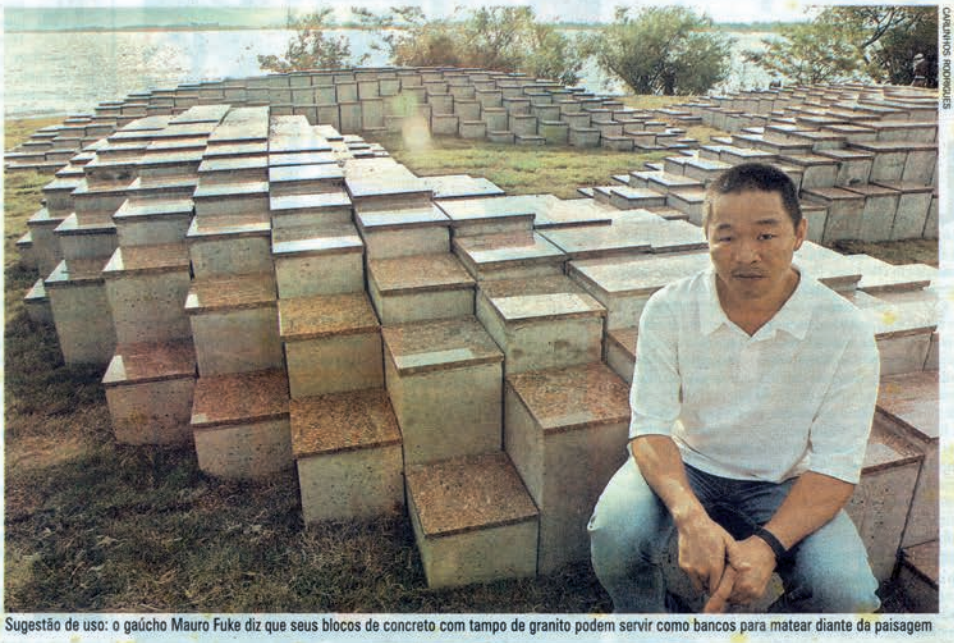
grátis **Eventos e espetáculos com entrada franca.**

clicRBS Confira mais informações em **clicnessa.com.br**

Para ficar perto do rio

Mauro Fuke inaugura um conjunto escultórico à beira do Guaíba

BR PETROBRAS



CARLINHOS RODRIGUES

Sugestão de uso: o gaúcho Mauro Fuke diz que seus blocos de concreto com tampo de granito podem servir como bancos para matear diante da paisagem

Um mobiliário urbano. É assim que o artista gaúcho Mauro Fuke define a obra que ele acaba de inaugurar à beira do Guaíba, a cerca de 800 metros da Usina do Gasômetro.

Trata-se de uma das três peças que a 5ª Bienal do Mercosul está legando a Porto Alegre.

Composta por 648 blocos de concreto com alturas variando de três a 80 centímetros, encimados por placas de granito, o conjunto escultórico propõe uma interação com o público, oferecendo algo de utilitário em seu formato.

– As pessoas podem sentar, caminhar e deitar nas ilhas – convida o artista.

Para conceber o projeto, Fuke lembrou-se de que aquela é uma área de aterro e, a partir de um programa de computador que gera terrenos artificiais, definiu a configuração de seus blocos de concreto. Juntos, os blocos formam três ilhas que emergem do solo, remetendo ao formato dos morros que se avista desde aquela praia. O tipo de granito dos tampos, de cor amarronzada, também foi definido de acordo com a formação geológica da região.

–A formação das montanhas que se vê daqui é desse mesmo granito – conta Fuke.

Neste domingo, dia 4, das 16h às 20h, a Ipiranga, patrocinadora da obra, irá promover uma mateada junto à instalação permanente.

Além do projeto de Mauro Fuke, já estão prontas as esculturas dos artistas paulistas José Resende (uma plataforma de aço suspensa no ar, com 30 metros de comprimento) e Carmela Gross (um conjunto de planos superpostos horizontalmente, lembrando o formato de uma escada). Os trabalhos estão fixados na orla do Guaíba, perto da Usina do Gasômetro.

O projeto do carioca Waltercio Caldas, que consiste em uma pequena praça feita em aço inoxidável com dois tipos de pedra, ainda não começou a ser montado. Seria a quarta obra pública que a 5ª Bienal deixaria em Porto Alegre. Segundo a organização do evento, a construção da peça depende da captação de recursos junto à iniciativa privada.

EDISON VARA, PRESSPHOTO, DIVULGAÇÃO

Pintura de Dudi Maia Rosa está em exibição em um dos armazéns do Cais do Porto de Porto Alegre somente até domingo. A Bienal do Mercosul, aberta no final de setembro, está chegando ao fim. A entrada, das 9h às 21h, é franca

Megaexposição termina no domingo

Esse é o último fim de semana para conferir a 5ª Bienal do Mercosul. A megaexposição fica em cartaz somente mais hoje, amanhã e domingo, das 9h às 21h, com entrada franca.

Para o grande público, a Bienal representa a chance de se atualizar com a arte contemporânea e de conferir, no chamado núcleo histórico, peças seminais do abstracionismo geométrico na América Latina. Ali, nos prédios do Margs e do Santander Cultural, na Praça da Alfândega, o visitante pode admirar obras fundamentais da arte brasileira que nunca haviam aportado por aqui, como a *Unidade tripartida*, do suíço Max Bill, vencedora do Grande Prêmio da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, e o *Cubo vazado*, de Franz Weissmann, premiado na mostra de 1953.

A Bienal do Mercosul também oferece a rara oportunidade de reconciliação com o Guaíba. Ao longo de dois meses, com passe livre, qualquer cidadão pôde experimentar o que existe do outro lado do Muro da Mauá. No interior dos armazéns, conferiu esculturas e instalações, a persistência da pintura no contexto contemporâneo e quatro convidados europeus e americanos. Sem contar a paisagem.

Anexo 31 - reportagem jornal Correio do Povo. 01.12.2005, p. 25

MARPA
MARCAS E PATENTES
www.marpa.com.br
Ligue 0800.701.77.78

e vida
n
rasil
série

gramas e horários
ponsabilidade das

tana

o é um re-
le oito me-
diária com

quer espe-
, para co-
Quintana,
ite especial
ação do es-
é pelo en-
.br/mario-
aneiro de
les já estão
, será rei-
o do poeta,
MQ, e uma
neiro, mar-
lo o Sarau
com Debo-
tando poe-
de Zoravia
a o projeto
00 anos de
, de teatro,
a.

LEAO – 22/7 a 22/8 – Com a disposição do dia, favorável e benéfica pela ação de Saturno, você tem um quadro positivo em relação a interesses de trabalho e negócios próprios. Amigos agora irão agir a seu favor. Seja tolerante e aceite conselhos.

VIRGEM – 23/8 a 22/9 – Beneficiado por estabilidade material trazida pela posição do Sol na sua 4ª casa, estarão em destaque pensamentos e intuição em ações voltadas para relacionamentos próximos. Acuidade mental destacada por muita sensibilidade.

AQUÁRIO – 21/1 a 19/2 – Dia que lhe reserva influência forte da Lua em Sagitário, fator de vantagens com profissão e trabalho. As amizades assumem agora papel fundamental na rotina graças a novas concepções e idéias que lhe serão benéficas.

PEIXES – 20/2 a 20/3 – O quadro que prevalece a seu favor, com boa indicação lunar, reserva melhora em suas condições financeiras e no trato com dinheiro e valores. Com isso, virá um quadro positivo no trabalho e nos planos para o futuro. Surpresas.

Circuito eclético para as artes

As artes plásticas movimentam a cena cultural em vários eventos nos próximos dias. Hoje, às 18h30min, na orla do Guaíba, será inaugurada a obra permanente do artista gaúcho Mauro Fuke, inserida no vetor "Transformações do espaço público", da 5ª Bienal do Mercosul.

No Diálogos Culturais de hoje, às 19h, no Santander Cultural, Elaine Tedesco palestra sobre "Projeções no espaço urbano". Grátis. Já o Memorial do RS inaugura, às 19h, a mostra "Imigração Suíço-Valesana no RS".

Ainda hoje abre a exposição coletiva "Jogo de dados" no Espaço Vasco Prado, da CCMQ, às 19h; e "Natal Arte", reunindo obras de 27 artistas, na Galeria Gravura.

O Museu da Ufrgs sedia, até o próximo dia 4, a exposição coletiva de gravuras intitulada "Total presença" e, na galeria Xico Stockinger da CCMQ é possível conferir esculturas de Henrique Radomsky.

TÂNIA MEINERS / PRESSPHOTO / DIVULGAÇÃO / CP

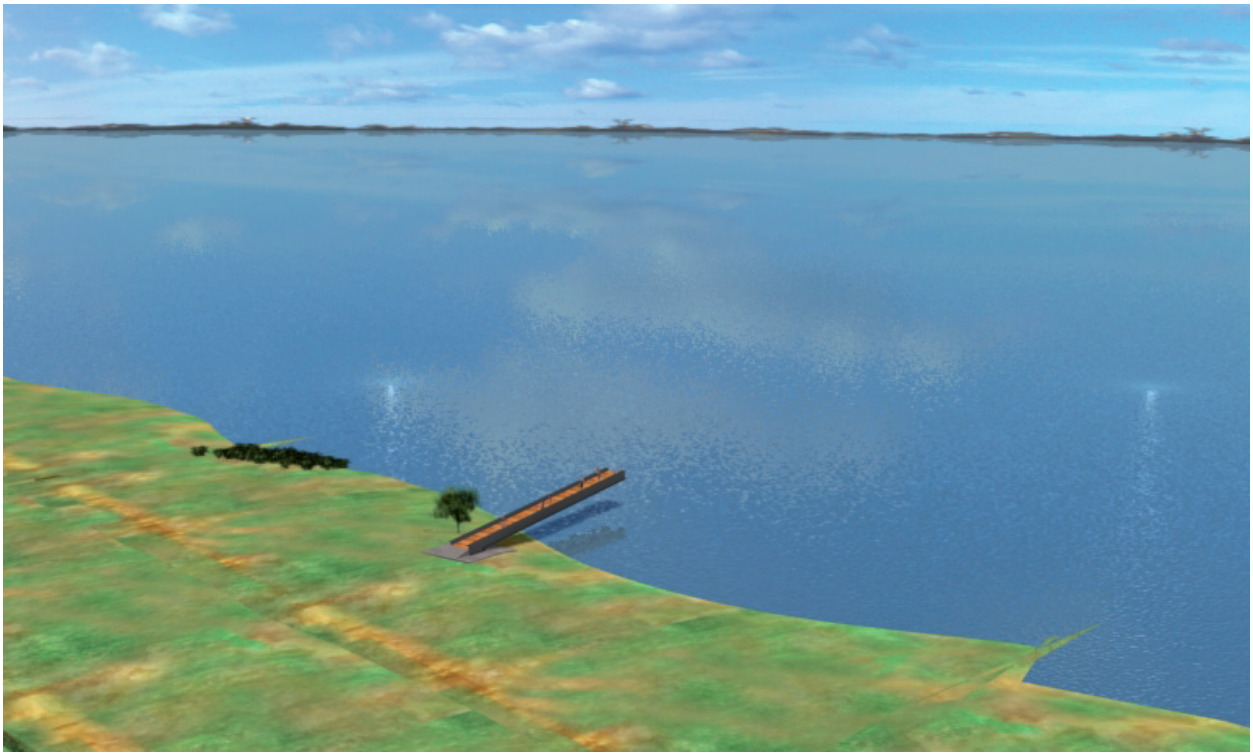
Mauro Fuke entrega obra permanente à Capital hoje

Anexo 32 - Imagens da obra de Mauro Fuke. Fotos do Autor (2006)

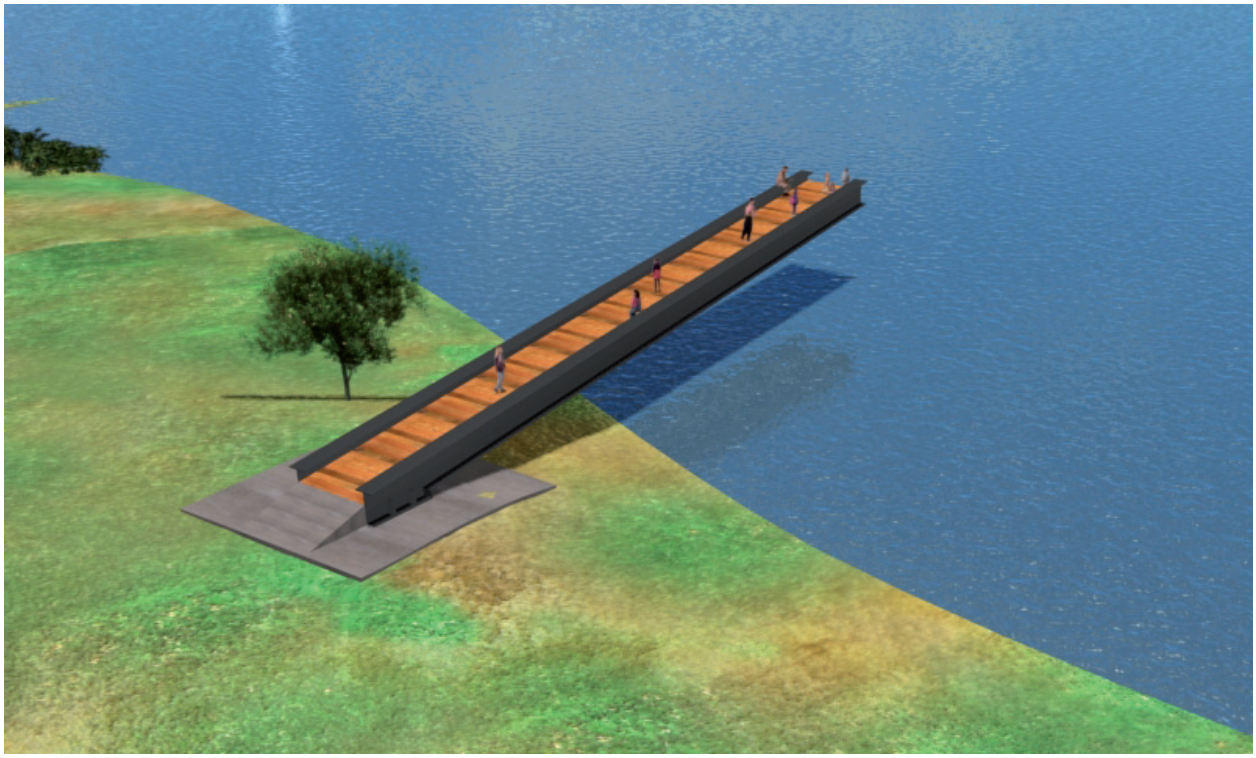
Anexo 33 - O curador José Francisco Alves e o escultor José Resende na escolha do local para a escultura permanente do artista (fev. 2005).
Imagem: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 34 - Primeiros estudos digitais do artista José Resende para o projeto de sua obra permanente (2005).
Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 35 - Primeiros estudos digitais do artista José Resende para o projeto de sua obra permanente (2005).
Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



Anexo 36 - Primeiros estudos digitais do artista José Resende para o projeto de sua obra permanente (2005).
Reproduções no Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



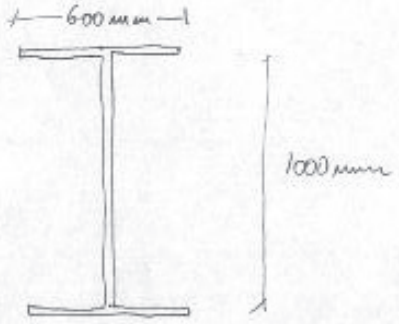
Anexo 37 - Texto explicativo de José Resende para o projeto de sua obra permanente (2005).
Reprodução: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

TRABALHO DE JOSÉ RESENDE

PROPOSTA:

O MATERIAL ESCOLHIDO É UMA VIGA I DE PERFIS SOLDADOS USIMINAS MECÂNICA. DA SÉRIE CVS, POR SER A QUE GUARDA RELAÇÕES DE DIMENSÕES ENTRE MESAS E ALMAS DOS PERFIS MAIS PROPORCIONAIS, OU SEJA, ONDE A VERTICALIDADE DA SEÇÃO NÃO SEJA TÃO PREDOMINANTE, COMO NA SÉRIE VS, ALÉM DO QUE, COMO O PRÓPRIO NOME DA SÉRIE DEFINE, SERVIR TANTO PARA VIGAS COMO PARA COLUNAS, OU SEJA, DE USO MAIS GENÉRICO.

COMO NOSSO PRINCIPAL OBJETIVO É DAR VISIBILIDADE ÀS QUALIDADES DO MATERIAL QUE CONTÉM NIÓBIO, PENSAMOS SUJEITAR ESTE PERFIL À LIMITES DE SUA RESISTÊNCIA E, PARA UMA INTELIGIBILIDADE IMEDIATA DE ESCALA E DIMENSÕES UTILIZADAS, PESAMOS ESCOLHER O PERFIL 1000 x 355:



Anexo 38 - Texto de José Resende sobre o projeto de sua obra permanente (2005).
Reprodução: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

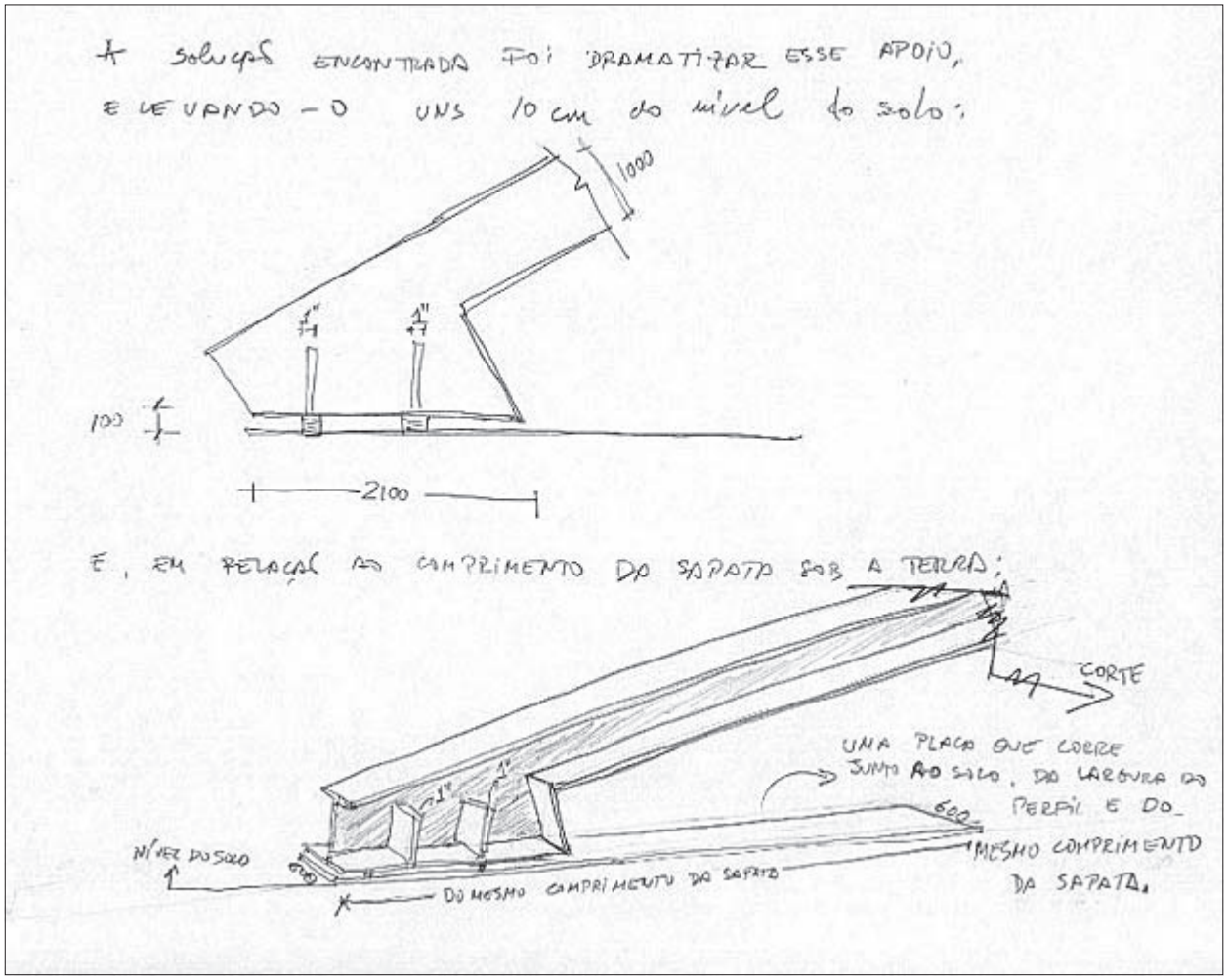
NA VERDADE É UMA DISTÂNCIA MÍNIMA ENTRE VIGAS, TRAVADAS ENTRE SI, QUE PODE VENCER OS ESFORÇOS LATERAIS.

A PEÇA ESTÁ PRONTA, SALVO EM RELAÇÃO AO SEU APOIO, OU SEJA, COMO SE VINCULA AO SOLO E COMO TRANSMITE ESTE GRANDE ESFORÇO.

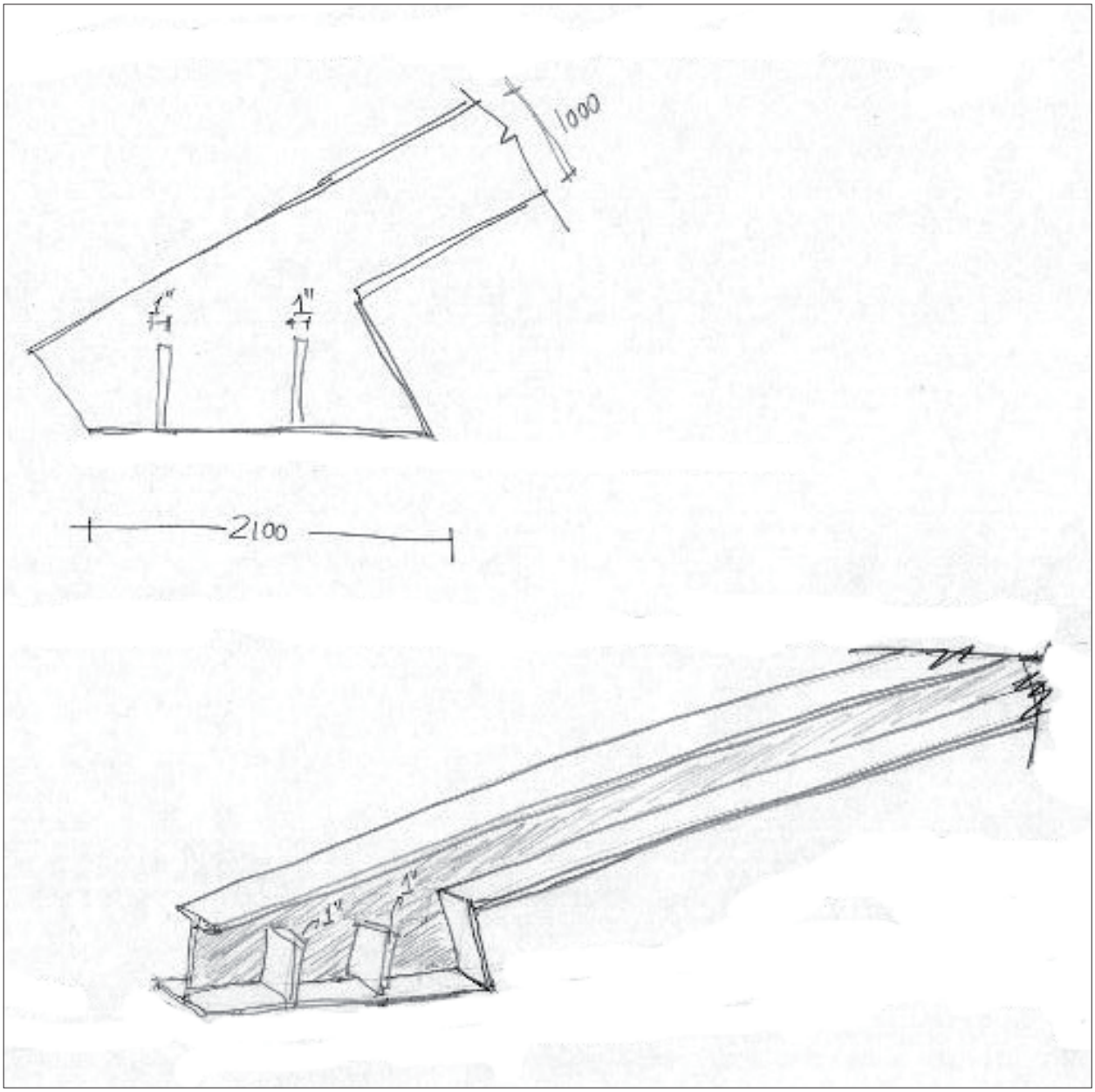
NATURALMENTE SOB O NÍVEL DO SOLO TEREMOS UMA GRANDE SAPATA, PROVAVELMENTE MAIS LONGA, NO SENTIDO DO BALANÇO, DO QUE LARGA.

FAZÊ-LA AFLORAR ACIMA DO NÍVEL DO SOLO SERIA HORRÍVEL, MAS, POR OUTRO LADO, NÃO PODERÍAMOS ESQUECÊ-LA.

Anexo 39 - Esboços de José Resende para o projeto de sua obra permanente (2005).
Reprodução: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



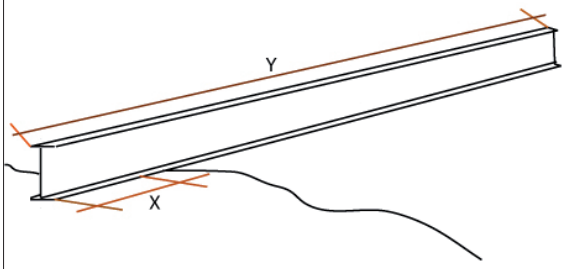
Anexo 40 - Esboços de José Resende para o projeto de sua obra permanente (2005).
Reprodução: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



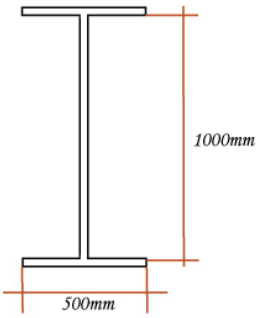
Anexo 41 - Texto e esquemas de José Resende para o projeto de sua obra permanente (2005).

Reprodução: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

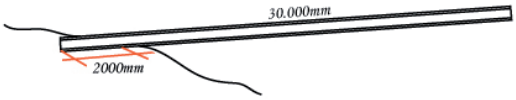
O trabalho surgiu da proposição de um problema:
1. inicialmente escolheu-se uma barra de aço de secção "I" por ser a que mais caracteriza vigas em estruturas metálicas ;
2. apoiando-se o mínimo possível uma de suas extremidades no solo, quanto de comprimento se consegue erguê-la?



3. a dimensão do perfil escolhido se deu em função de um padrão de medida que indicasse com claresa a ordem de grandeza do conjunto:



4. a primeira resposta do calculista (Eng. Aluzio Margarido) foi a seguinte: em relação ao peso próprio, apoiando-se dois metros, conseguir-se-ia manter vinte e oito metros em balanço:

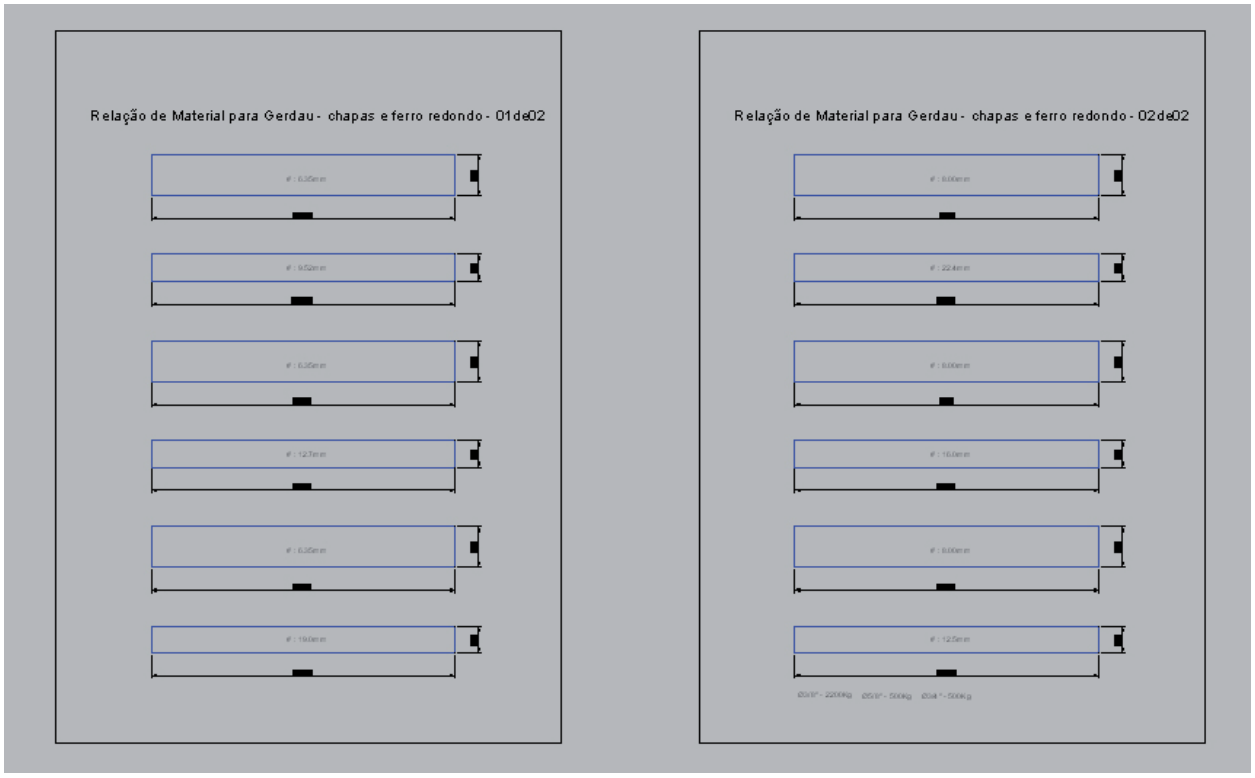


5. com relação ao peso próprio a proporção conseguida resolvia o problema, mas como resolver a resistência à esforços laterais, com a ação dos ventos por exemplo, ou seja, como solucionar um contraventamento? Um outro apoio ou atirantá-la com cabos de aço, destruiria a inesperada desproporção entre a diminuta dimensão do apoio em relação ao grande balanço conseguido;

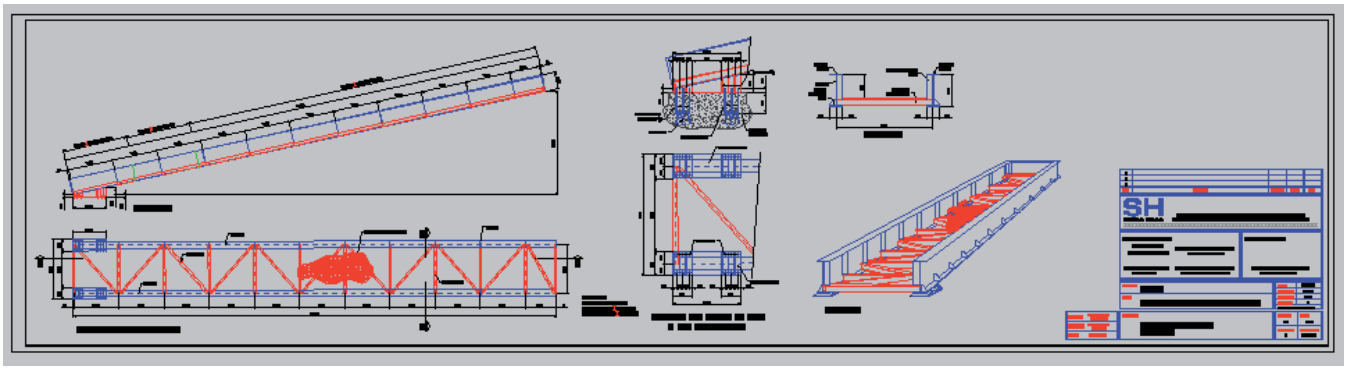
6. a solução sugerida por Dr. Aluizio resultou na forma final do trabalho: se contruirmos uma viga idêntica a três metros de distância e solidarizarmos uma a outra, a rigidez do conjunto absorverá facilmente os esforços laterais, ou seja, o vazio, a distância entre elas que concretamente resolvia o problema.

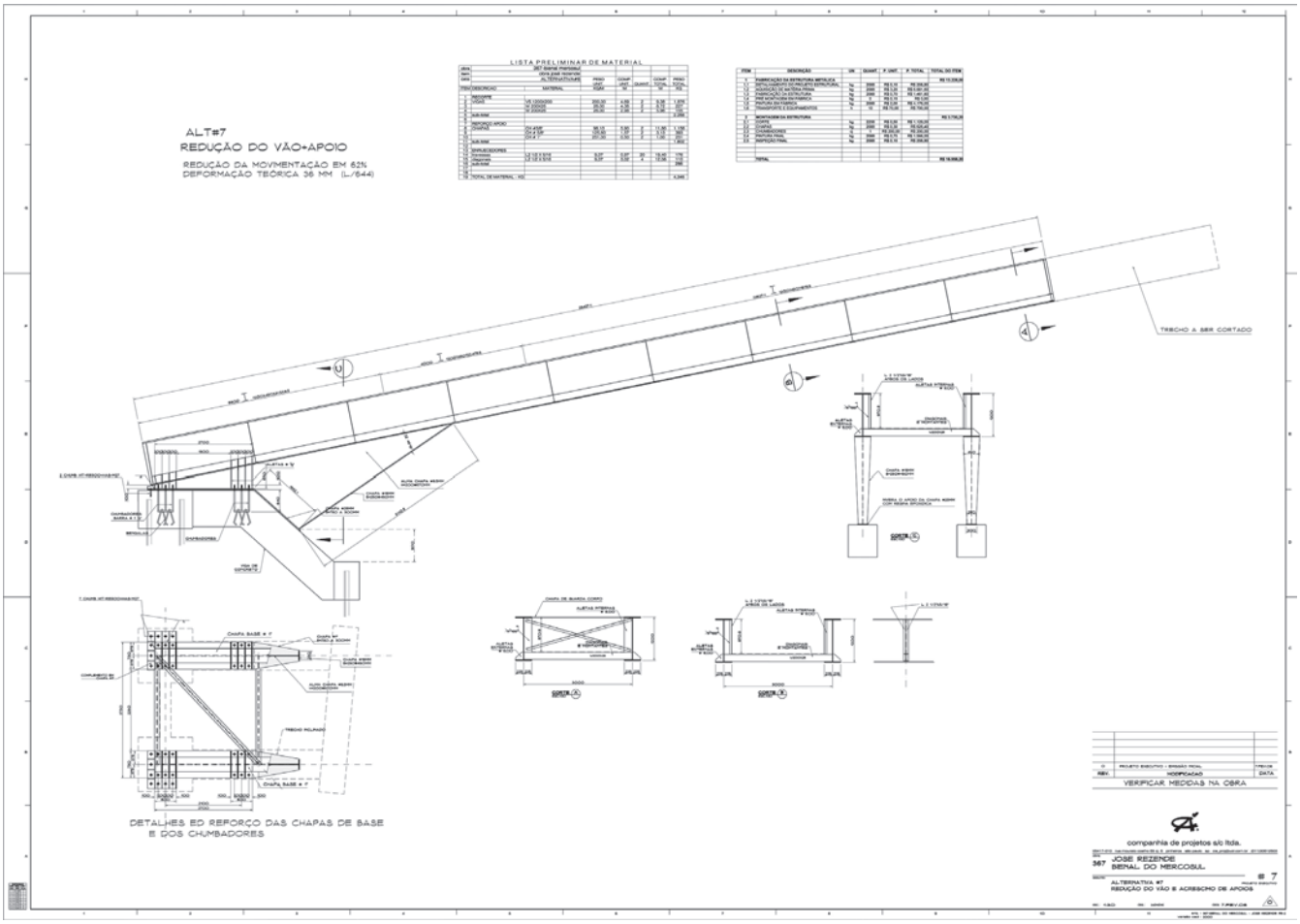
7. apoiar sobre este travamento uma grade metálica que possibilitasse as pessoas circularem sobre ela, permitindo assim experimentar sua resistência, deu a forma final ao trabalho:

Anexo 42 - Desenhos técnicos (2005) para o projeto da obra permanente de José Resende.
Reprodução: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



Anexo 43 - Desenhos técnicos (2005) para o projeto da obra permanente de José Resende.
Reprodução: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



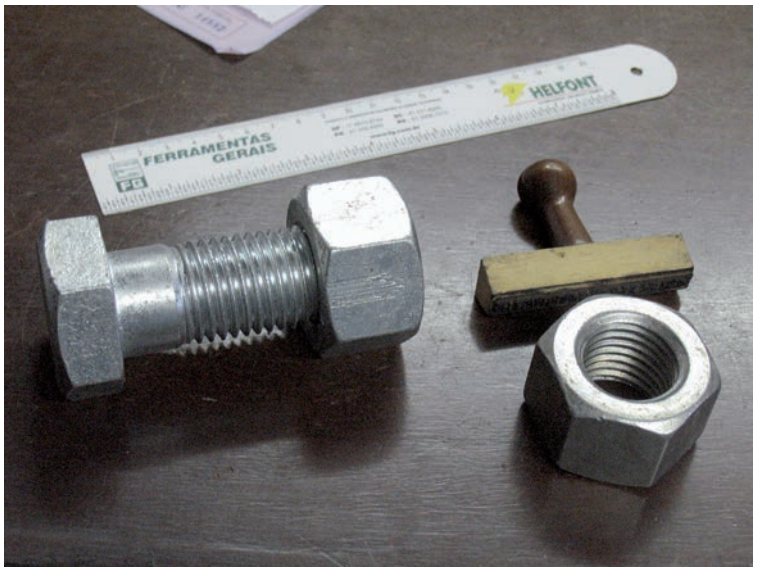


Anexo 44 - Imagens da construção da escultura permanente do artista José Resende (junho 2005).
Imagens: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 45 - Imagens da cerimônia das Lojas Renner, presidente e curadores da Bienal do Mercosul no local onde seria construída a escultura permanente do artista (2005).
Imagens: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 46 - Imagens da construção das estruturas de aço do corpo da obra de José Resende, em Novo Hamburgo-RS (2005).
Imagens: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 47 - Imagens da construção das estruturas de aço do corpo da obra de José Resende, em Novo Hamburgo-RS (2005).
Imagens: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



Anexo 48 - Imagens da construção das fundações da obra de José Resende (2005).
Imagens: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

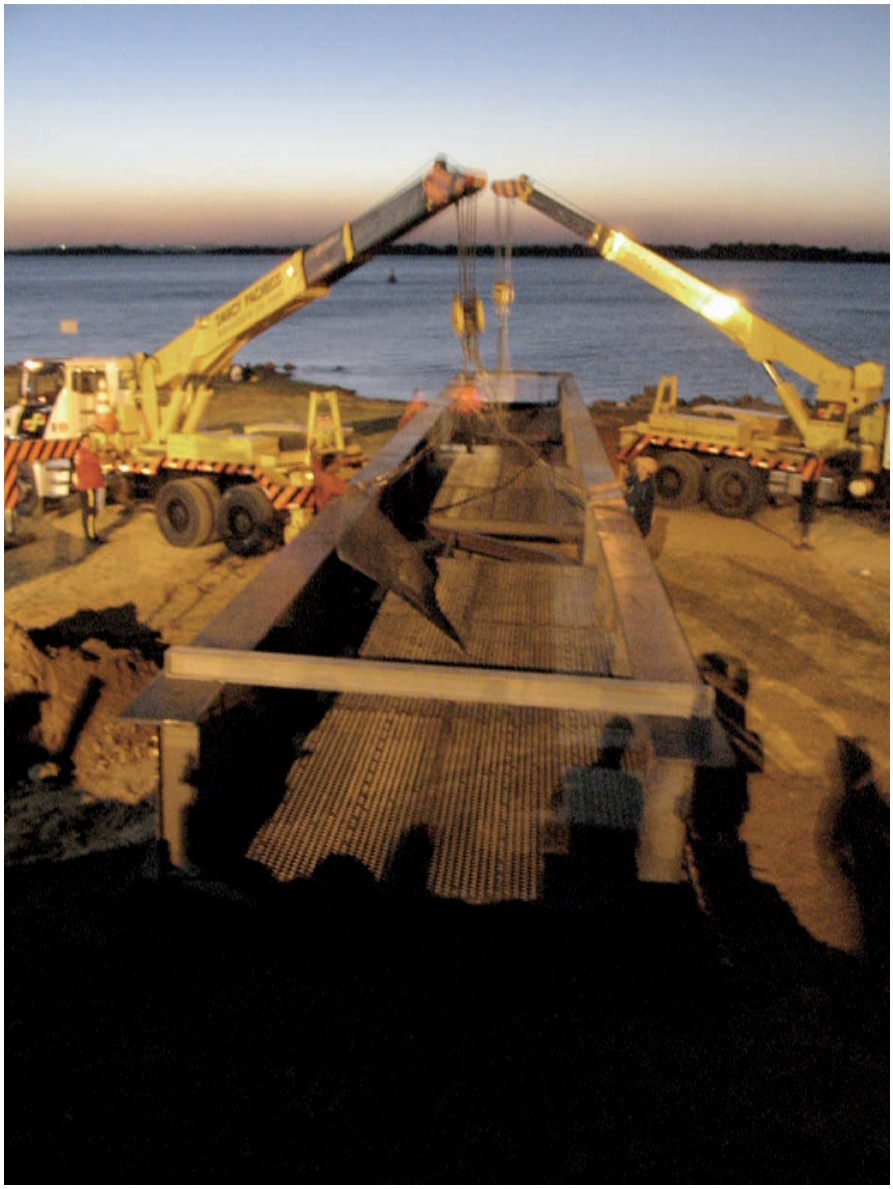
Anexo 49 - Imagens da fundação pronta da obra de José Resende (26.11.2005).
Imagem: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 50 - Imagens da montagem da obra de José Resende (26.11.2005).
Imagens: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 51 - Imagens da montagem da obra de José Resende (26.11.2005).
Imagens: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 52 - Imagens da montagem da obra de José Resende (26.11.2005).
Imagens: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 53 - Imagens da montagem da obra de José Resende (26.11.2005).
Imagens: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



Anexo 54 - Imagens da montagem da obra de José Resende (26.11.2005).
Imagens: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 55 - Imagens da inauguração da obra de José Resende (02.12.2005).
Imagens: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

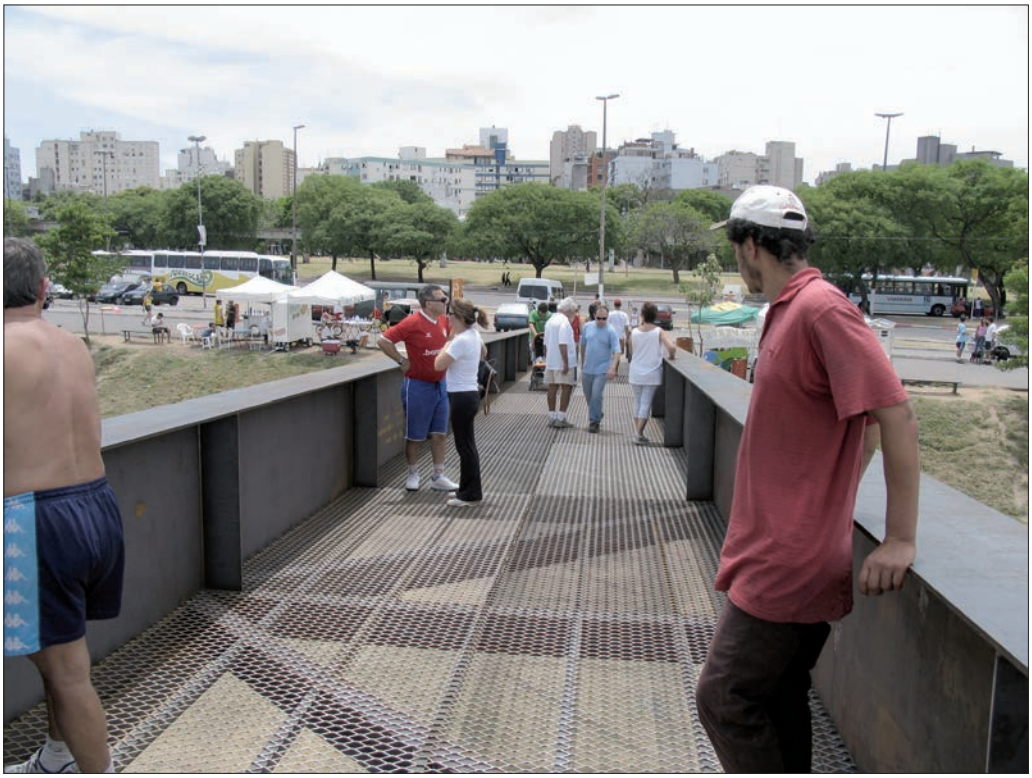
Anexo 56 - Convite da inauguração da obra de José Resende (02.12.2005).

Anexo 57 - Projeto da placa de alerta na obra de José Resende (2005).
Imagem: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 58 - Placa de alerta na obra de José Resende (12.2005).
Imagem: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

Anexo 59 - Obra de José Resende (dez 2005). Aspecto original.
Imagens: Autor

Anexo 60 - Obra de José Resende (dez 2005). Aspecto original.
Imagens: Autor



Anexo 60 - Jornal Zero Hora. Obra de José Resende (30 nov. 2005).

ZERO HORA ♦ PORTO ALEGRE, QUARTA-FEIRA, 30/11/2005

Uma ponte até o pôr-do-sol

BR PETROBRAS

Escultura do paulista José Resende foi colocada na beira do Guaíba, suspensa no ar

A partir da próxima sexta-feira, os porto-alegrenses terão um novo lugar de onde contemplar o pôr-do-sol.

A escultura do artista paulista José Resende, uma das obras públicas que a Bienal do Mercosul vai legar a Porto Alegre, é uma plataforma suspensa no ar à beira do Guaíba.

Com 30 metros de comprimento, 2,5 metros de largura e laterais em vigas de aço de um metro de altura, o conjunto escultórico pesa aproximadamente 25 toneladas. O projeto, pensado pelo artista há anos, saiu do papel pelo encaixe perfeito da proposta ao local indicado pela organização da Bienal para a instalação. À beira do Guaíba, a peça funciona como uma ponte que desafia o desnível do terreno e aproxima o público, que poderá caminhar sobre a estrutura.

– É um acidente urbano que se encaixa na condição da paisagem, incorporado ao uso e à relação com o usuário – afirma José Resende por telefone, desde São Paulo.

Pode ser um lugar de contemplação, um mirante para observação do pôr-do-sol. Mas a explicação do artista abandona o objetivo e tem um quê de poesia.

– Uma viga *(lateral)* está vinculada à outra, precisa da outra, e é o espaço entre elas que sustenta o conjunto – explica Resende, comparando a estrutura da obra às relações humanas.

Depois de vir a Porto Alegre visitar o local de instalação da peça, Resende acompanhou a execução do projeto de longe: as peças de aço que compõem o trabalho foram feitas em uma metalúrgica em Novo Hamburgo e, para levá-las até o Guaíba, foram necessárias duas carretas e um guindaste.

A obra nasceu quando Resende propôs a um engenheiro de cálculo o desafio de projetar uma estrutura com apoio mínimo para a maior extensão em balanço, resultando em uma viga de 30 metros de comprimento, sendo dois metros apoiados no solo e 28 metros no ar. Essa relação de equilíbrio foi o que atraiu o artista e impulsionou a construção da peça.

A inauguração da escultura de Resende será às 18h30min de sexta-feira e terá a presença do artista e a apresentação da soprano Cristina Sorrentino. A obra, patrocinada por Lojas Renner, integra o vetor Transformações do Espaço Público, que deverá ter também conjuntos escultóricos do gaúcho Mauro Fuke – 648 blocos de paralelepípedos de 1m80cm de altura cada, com inauguração marcada para amanhã –, da paulista Carmela Gross e do carioca Waltércio Caldas, todos colocados no trecho entre a Usina do Gasômetro e o Anfiteatro Pôr-do-Sol.

MAURO VIEIRA

Para a 5ª Bienal do Mercosul, José Resende montou uma ponte suspensa na orla do Guaíba *(foto acima)*. É do artista paulista também a obra *Amanuenses*, no Armazém A4 do Cais do Porto, uma espécie de varal com camisas brancas penduradas e abotoadas umas às outras, que se movem pelo vento de três ventiladores *(foto à direita)*. Em 2001, na 3ª Bienal, o artista estendeu uma cerca estruturada por tubos de PVC que flutuava sobre a água, produzindo novos desenhos segundo os ventos e as correntes do Guaíba *(abaixo)*.

EMERSON SOUZA, BD – 09/10/2005

GENARO JONER, BD – 23/10/2001

Programe-se

A 5ª Bienal do Mercosul funciona das 9h às 21h, com entrada franca, até o próximo domingo:

ARMAZÉNS DO CAIS DO PORTO (Avenida Mauá): acolhem o núcleo contemporâneo dos vetores Da Escultura à Instalação (Armazéns A3 e A4) e A Persistência da Pintura (A5 e A6), esculturas do artista homenageado Amilcar de Castro e o vetor Fronteiras da Linguagem (A7).

LARGO GLÊNIO PERES: sete esculturas do artista homenageado Amilcar de Castro.

MEMORIAL DO RIO GRANDE DO SUL (Rua Sete de Setembro, 1020): exibição de vídeos.

PAÇO MUNICIPAL (Praça Montevidéu, 10): obras do vetor Direções no Novo Espaço, que explora o uso de novas técnicas na arte, como fotografia, vídeo e meios digitais.

MARGS (Praça da Alfândega, s/nº): pinturas do núcleo histórico Experiências Históricas do Plano.

MUSEU DE COMUNICAÇÃO SOCIAL HIPÓLITO JOSÉ DA COSTA (Rua dos Andradas, 959): mostra Programador Visual, com trabalhos de Amilcar de Castro, e obras de artistas do vetor Direções no Novo Espaço.

SANTANDER CULTURAL (Rua Sete de Setembro, 1028): obras do vetor Da Escultura à Instalação, Núcleo Histórico, com obras de, entre outros, Franz Weissmann e Sergio Camargo.

USINA DO GASÔMETRO (Avenida Presidente João Goulart, 551): obras de 42 artistas que fazem uso de fotografia, vídeo e meios digitais na arte.

Anexo 61 - Capa do jornal Zero Hora. Obra de José Resende (7 dez. 2005).

zh.clicrbs.com.br

ZERO HORA

ANO 42 - Nº 14.714 - 2ª Edição | PORTO ALEGRE, QUARTA-FEIRA, 7 DE DEZEMBRO DE 2005 | SC/PR - R$ 1,75 Demais regiões - R$ 2,50 | R$ 1,50

CD Querência marca o retorno de Luiz Marenco — Segundo Caderno

Sites para organizar amigo secreto no Natal — Zero digital

Cresce a procura por Engenharia de Minas — Vestibular

40 fábricas de calçados já fecharam no RS em 2005

A desativação da unidade da Azaléia em São Sebastião do Caí expôs o drama do ramo calçadista do Estado. A fábrica é a 40ª a fechar em 2005, segundo a Federação dos Sapateiros. O câmbio desfavorável à exportação e o custo de um trabalhador gaúcho – comparado ao Nordeste e à China – são os principais fatores do desemprego, que já atingiu mais de 13 mil trabalhadores do setor em 12 meses. Um sapateiro ganha US$ 1,04 por hora no Estado. No Nordeste, ganha US$ 0,81. Na China, US$ 0,25. **Página 24**

Seca, dólar e juro encolhem economia gaúcha

Página 18

PASSARELA DE ARTE

RICARDO DUARTE

Próximo à Usina do Gasômetro, na Capital, pedestres já transitam pela escultura suspensa deixada de presente à cidade pela Bienal. **Página 39**

PERIGO NA ESCOLA

Alunos usam remédios para enfrentar aulas

Especialistas em educação e saúde alertam sobre uso abusivo de ritalina. **Págs. 4 e 5**

CABEÇAS-DE-CHAVE

Alemanha dá a largada para a Copa

Enviado Especial/Leipzig
CYRO MARTINS FILHO

Brasil, Inglaterra, Espanha, Alemanha, México, França, Argentina e Itália lideram os grupos que serão sorteados sexta. **Esportes**

IMPOSTO DE VEÍCULOS

Desconto no IPVA é de até 26%

Começa amanhã o pagamento para quem pretende obter abatimento. **Página 33**

FUNDOS DE PENSÃO

CPI investiga rombo de R$ 730 milhões

Páginas 6 a 8

Anexo 62 - Jornal Zero Hora. Obra de José Resende (7 dez. 2005, p/ 39).

RICARDO DUARTE

Pessoas que freqüentam a orla do Guaíba, nas proximidades da Usina do Gasômetro, transformaram obra de arte em novo mirante do pôr-do-sol da Capital

Urbanismo Obra exposta na Bienal virou patrimônio público de Porto Alegre

Cidade passeia sobre a arte

Desde o fim de semana, o pôr-do-sol tem um novo mirante e a Capital, uma exótica obra que parte da beira do Guaíba e pára abruptamente no ar.

Os freqüentadores da orla do Guaíba nas proximidades da Usina do Gasômetro já transitam normalmente pela ponte de vigas de aço erguida pelo artista plástico de São Paulo José Resende, uma das obras da 5ª Bienal do Mercosul que foram doadas à cidade para exposição permanente encerrada a mostra de arte.

A escultura é uma plataforma suspensa com 30 metros de comprimento (dois deles apoiados no solo e 28 no ar), 2,5 metros de largura, laterais em vigas de aço de um metro de altura. Para todos os efeitos, é uma ponte, com a diferença de que termina no vazio e vira um mirante para quem passeia nas proximidades da Usina.

A obra foi inaugurada oficialmente como patrimônio público de Porto Alegre na sexta-feira, e desde então está aberta à visitação. A escultura integrou, durante os meses da Bienal em Porto Alegre, uma seção de trabalhos que propunham transformações urbanas na orla e que se tornarão parte da paisagem, como um grupo de 648 blocos de paralelepípedos de 1,8m, entre o Gasômetro e o Anfiteatro Pôr-do-Sol.

AFOGAMENTO

Encontrado corpo de jovem em Putinga

Os bombeiros localizaram, por volta das 17h de ontem, o corpo de Luís André Maurício, 20 anos. Ele estava desaparecido desde a tarde de domingo, no interior de Putinga.

QUESTÃO AGRÁRIA

Incra faz vistoria em São Sepé

Técnicos do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) iniciaram ontem a vistoria da fazenda Tupancy, em São Sepé, no interior gaúcho, a 260 quilômetros de Porto Alegre.

Capital Instalação de tubos deve ser concluída em 45 dias na Coronel Bordini

Obras de conduto alteram trânsito

ALTERAÇÃO NO TRÂNSITO

Anexo 63 - Waltercio Caldas e a curadoria em processo de discussão e definição do local de sua obra permanente na Quinta Bienal do Mercosul (16 jan. 2005).

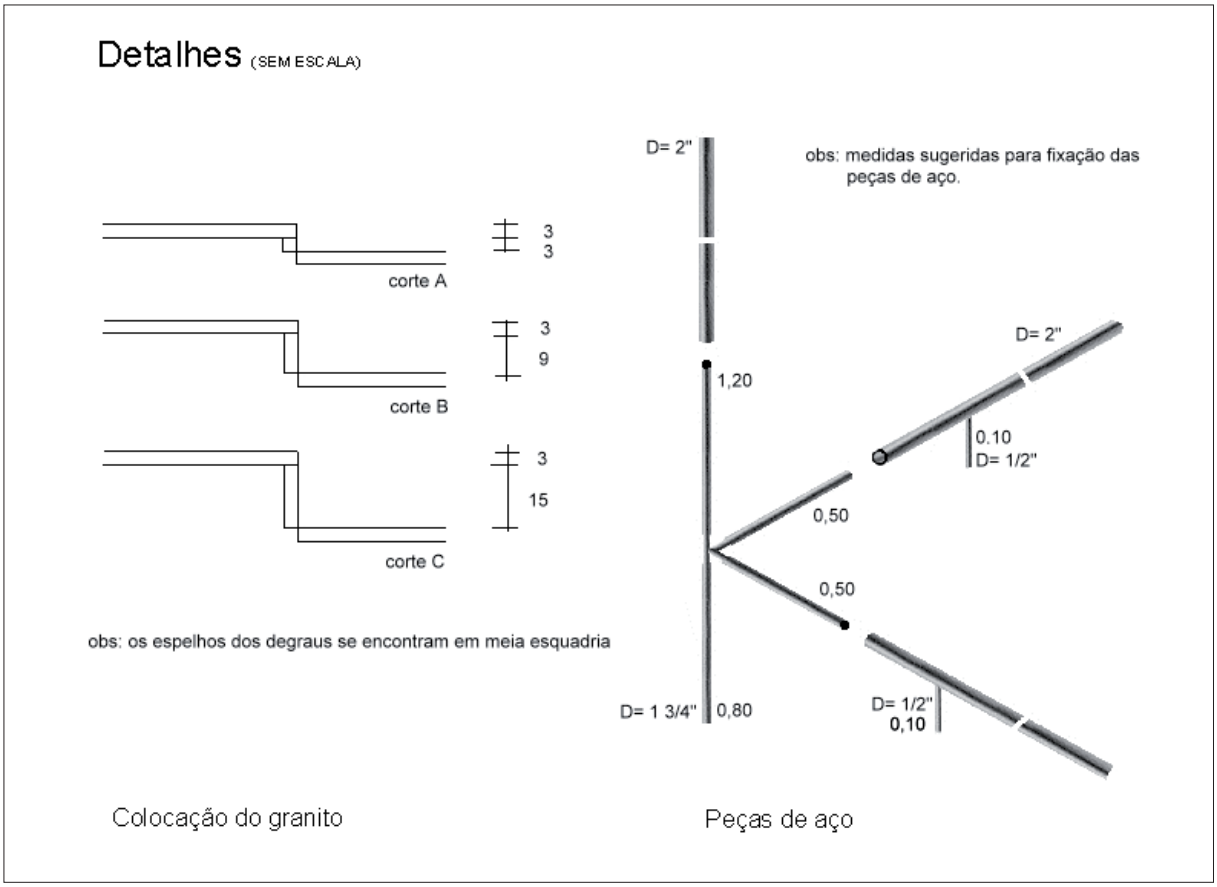
Imagens: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

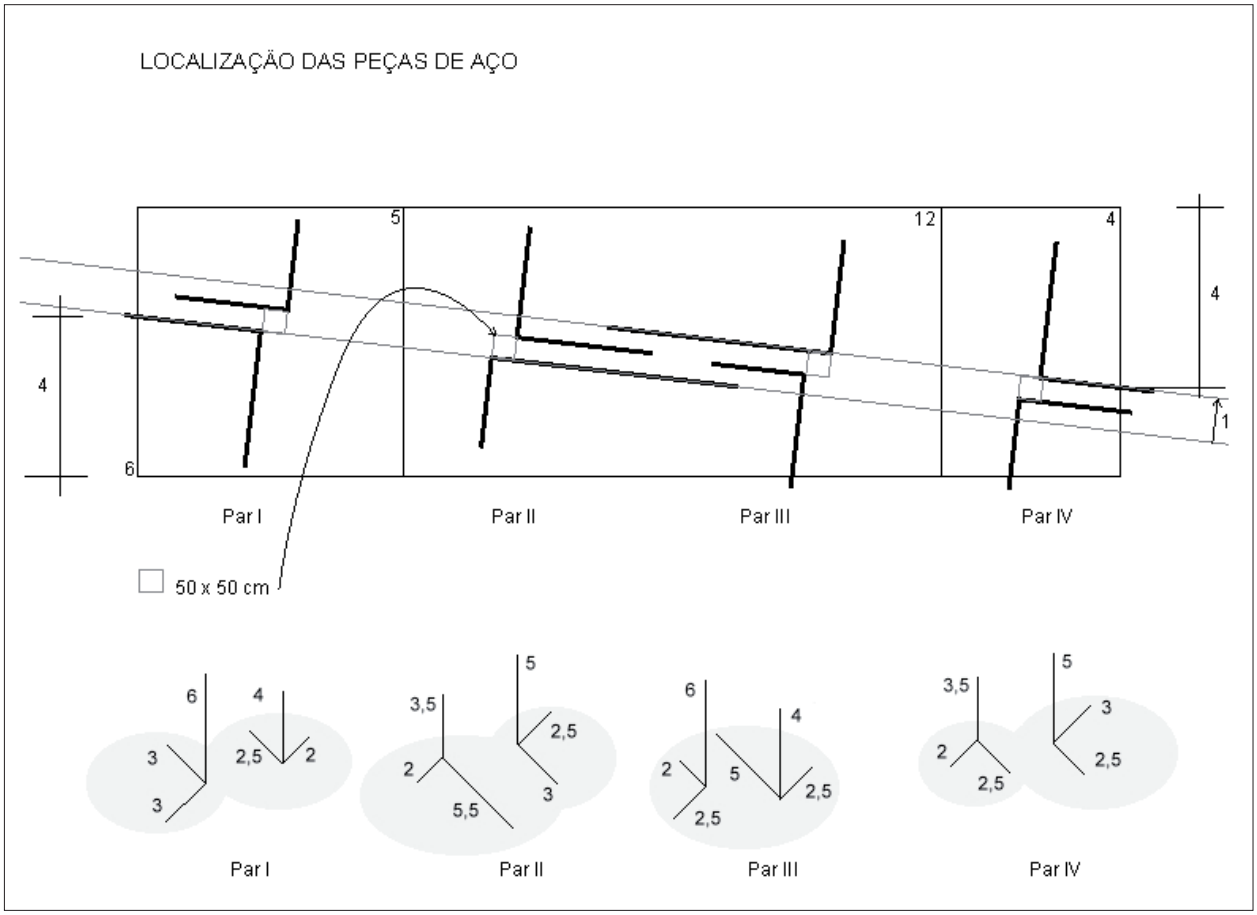
Anexo 64 - Waltercio Caldas visitando a orla do Guaíba para definir o local de sua obra permanente na Quinta Bienal do Mercosul (17 jan. 2005).

Imagens: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul

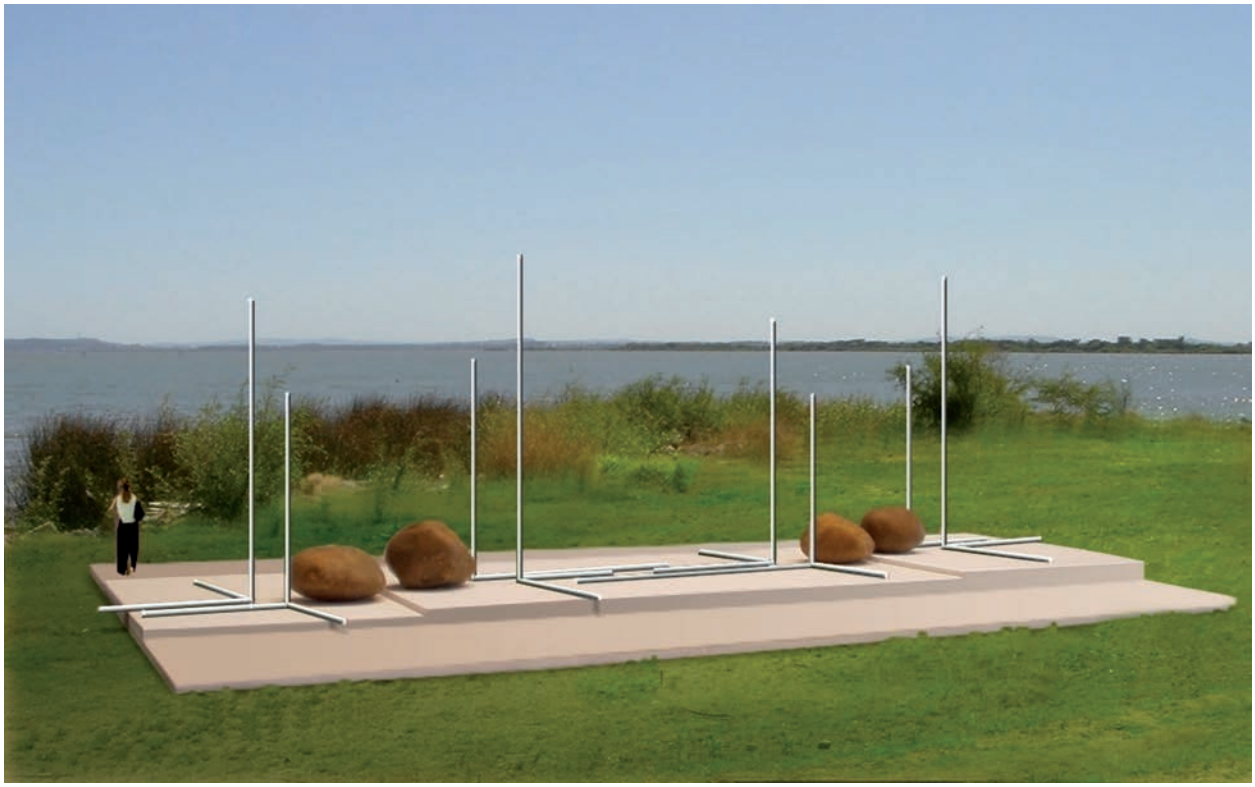
Anexo 65 - Projetos técnicos para a obra permanente de Waltercio Caldas na Quinta Bienal do Mercosul (2005).

Imagens: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul





Anexo 66 - Maquete virtual para a obra permanente de Waltercio Caldas na Quinta Bienal do Mercosul (2005).
Imagem: Núcleo de Documentação e Pesquisa/Bienal do Mercosul



Anexo 61 - Jornal Zero Hora. Obras permanentes da Quinta Bienal do Mercosul (14 jun. 2006).

zh.clicrbs.com.br

ZERO HORA

ANO 43 - Nº 14.901 PORTO ALEGRE, QUARTA-FEIRA, 14 DE JUNHO DE 2006 SC/PR - R$ 2,50 Demais regiões - R$ 3,50 - Uruguai $ 48 R$ 2,00

Porto Alegre herda esculturas da Bienal 2005

Intercâmbio reforça a torcida na Alemanha

Entenda como o Live pretende frear o Google

Segundo Caderno Vestibular digital

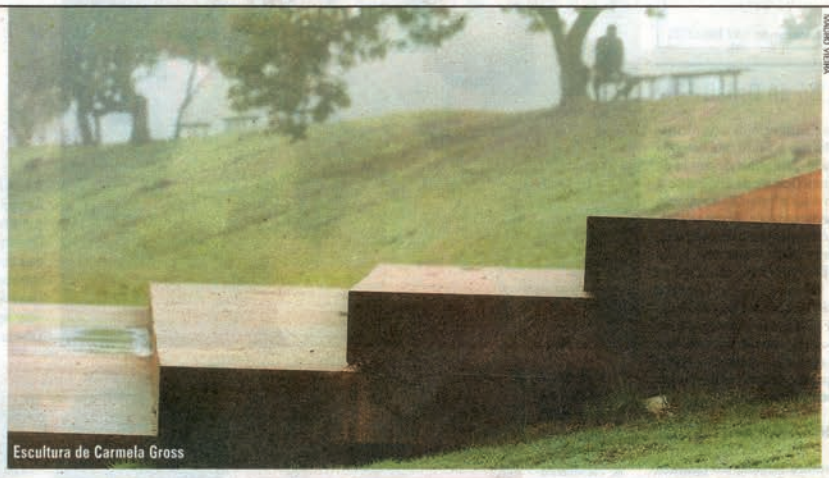
Segundo Caderno

ZERO HORA – QUARTA-FEIRA, 14 DE JUNHO DE 2006

Bienal doa esculturas à Capital

Conservação das obras é desafio ao município

GABRIEL BRUST



MAURO VARGAS

Escultura de Carmela Gross

Desde o final do ano, a orla do Guaíba oferece a quem caminha uma experiência diferenciada: quatro obras de arte construídas durante a 5ª Bienal do Mercosul.

Hoje, elas serão entregues oficialmente ao município. Com o presente, vai um desafio: o de não deixar que elas tenham o mesmo destino de depredação e furto das obras doadas em outras bienais.

Os trabalhos legados pela 1ª Bienal, em 1997, não duraram muito. A escultura de Carlos Fajardo, por exemplo, teve seus tijolos saqueados e se tornou churrasqueira para os usuários do Parque Marinha do Brasil. As obras de José Resende, Carmela Gross, Mauro Fuke e Waltercio Caldas que serão entregues hoje enfileiram-se na orla, nesta ordem e com um quilômetro de distância entre si, a partir da Usina do Gasômetro. Pelo menos duas delas serão entregues ao município já pichadas. Segundo José Francisco Alves, curador responsável e estudioso da escultura pública de Porto Alegre, a proposta feita aos artistas para que criassem obras de caráter permanente levou em consideração essa realidade.

– É uma questão contextual de Porto Alegre. Tendo em vista esse problema, se tomou a iniciativa de colocar obras de arte cuja sobrevivência e manutenção sejam facilitadas pelo projeto do artista – explica Alves, que aponta a política adotada no Rio como um exemplo a ser seguido, com a criação de um órgão específico para cuidar de monumentos.

Atualmente, em Porto Alegre, cabe à Secretaria Municipal do Meio Ambiente (Smam) a conservação de obras em espaço público, mas o órgão não tem dinheiro para fazer uma conservação permanente, apelando para projetos de parcerias, como o SOS Monumento, que garante a limpeza esporádica de algumas esculturas. O titular da Smam, Beto Moesch, afirma que há um desinteresse geral pelo assunto:

– Tentamos junto à Lei de Incentivo à Cultura a reforma dos 10 principais monumentos da cidade. Nunca fomos chamados para conversar. Há verba sendo liberada para fazer show para a classe alta, mas dinheiro para a obra pública não tem.

O secretário municipal da Cultura, Sergius Gonzaga, aponta o cercamento como a única solução. No segundo semestre, o Centro Municipal de Cultura receberá novas esculturas que serão protegidas por grades. O Monumento aos Açorianos também deve ser cercado.

– Somos a cidade com a maior quantidade de monumentos do país. Da próxima vez, vou sugerir à Bienal que, em vez de nos dar mais monumentos, adote alguns que já existem.

Anexo 62 - Jornal O Sul. Obras permanentes da Quinta Bienal do Mercosul (15 jun. 2006).

Porto Alegre, quinta-feira, 15 de junho de 2006 CADERNO REPORTAGEM - O Sul 5

5ª Bienal do Mercosul entrega obras permanentes a Porto Alegre.

Evento, que contou com a presença do prefeito José Fogaça, formalizou a doação das intervenções artísticas dispostas ao longo da orla do Guaíba.

Álvaro Lima
alvarolima@osul.com.br

EDSON VARA/DIVULGAÇÃO

JOSÉ RESENDE projetou escultura que serve de mirante e pesa 22 toneladas.

FOTOS DIVULGAÇÃO

CARMELA GROSS ligou a avenida e a beira do lago com degraus irregulares.

WALTÉRCIO CALDAS construiu um lugar para dialogar com o Guaíba.

MAURO FUKE ergueu três ilhas em forma de hélice com blocos de concreto.

A Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, seus patrocinadores e a prefeitura de Porto Alegre realizaram ontem a entrega das quatro obras permanentes da 5ª Bienal do Mercosul, que tomou a capital gaúcha de 30 de setembro a 4 de dezembro de 2005. Na ocasião, também foram lançados sete livros sobre a mostra – cinco volumes sobre sua última edição, uma coletânea de ensaios sobre arte e um tomo exclusivo que conta a história da Bienal.

Apesar de a doação ter sido formalizada durante a cerimônia, os trabalhos dos artistas Waltércio Caldas, Carmela Gross, José Resende e Mauro Fuke já estavam dispostos na orla do Guaíba há algum tempo, abertos à visitação e à interação do público. São obras cujo tema foi a Transformação do Espaço Público, um dos vetores da Bienal: "Solicitamos aos artistas convidados para essas intervenções que não projetassem monumentos para serem contemplados, e sim que pudessem ser literalmente usadas pela população que por ali passeia em suas horas de lazer", explicou Paulo Sergio Duarte, curador-geral do evento.

O tema da 5ª edição da Bienal, Histórias da Arte e do Espaço, explorava a relação entre diferentes manifestações e materializações da arte contemporânea. Nesse contexto, a arte pública, que trata de obras inseridas no espaço urbano não-institucionalizado (como ruas e parques), serviria para descortinar locais importantes da cidade, redescobrindo-os como espaços de arte.

"Esses trabalhos se encaixam dentro de um projeto de revalorizar a orla do Rio Guaíba. Não são apenas obras sobre um pedestal, para serem admiradas, mas sim para se incorporarem à vida das pessoas, que podem fazer parte delas", afirmou o curador responsável pelas quatro peças, José Francisco Alves. O vice-presidente da Bienal, Justo Werlan, apontou outro aspecto da importância dos trabalhos: "Ao deixar obras de caráter permanente em Porto Alegre, a Bienal consegue fazer com que o cidadão mantenha uma reflexão e uma fruição constante sobre a arte".

As obras "Cascata", de Carmela Gross, e "Olhos Atentos", de José Resende, adequam-se perfeitamente à descrição. A primeira consiste em uma escada, projetada com blocos retangulares de aproximadamente 23 metros de comprimento distribuídos de forma irregular. Os passantes podem fazer uso da obra como acesso entre o plano superior da orla (a avenida Beira-Rio) e o nível da água, ou apreciar o pôr-do-sol sentados em seus degraus. Quanto à segunda, trata-se de uma escultura de 25 metros de comprimento e 22 toneladas, localizada ao lado do Gasômetro. Apoiada, quase que horizontalmente, em apenas uma de suas extremidades, a obra serve também como mirante.

ESPELHO RÁPIDO – O trabalho de Waltércio Caldas, concluído em março, tem uma proposta mais reflexiva. Chamada "Espelho Rápido", a obra tentou unir dois elementos: as palavras "espelho", que tem relação com o espaço, e "rápido", que tem a ver com o tempo. "Na realidade, esse aqui é um espelho ausente. Ele só está na estrutura e no título. Essa peça foi feita tendo como foco principal o movimento do rio", descreveu Caldas. "Toda a arte tem uma característica de desvelamento: uma obra precisa se mostrar aos poucos, especialmente uma obra pública, que tem a desvantagem de ser vista constantemente", completou.

Ao avaliar a relação pretendida entre seu projeto e o público porto-alegrense, o artista ressaltou que não se trata de uma escultura no sentido tradicional do termo. "Ao observar suas características físicas, ela se assemelha mais a um local, a um lugar. Existe toda uma dinâmica de visitação, mais do que simples contemplação."

Já a intervenção de Mauro Fuke, "Paisagem", partiu de um estudo topográfico para erguer três ilhas, distribuídas em forma de hélice e compostas por 648 pequenas peças de concreto recobertas por tampos de granito-guaíba (de cor avermelhada). É possível caminhar sobre a escultura ou apenas sentar-se nos blocos de diferentes alturas para escutar o barulho das ondas.

LIVROS – Na ocasião, também foram lançados sete livros pelo projeto editorial da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. À venda no Margs (Museu de Arte do Rio Grande do Sul) e no Santander Cultural, as obras preenchem a função de um catálogo da exposição ao mesmo tempo em que se debruçam sobre a história da Bienal e a compreensão de temas ligados à arte. "A publicação está dividida em volumes, nas dimensões de livros comuns, para facilitar a aquisição por parte do jovem, do estudante ou do professor que não estiver interessado no pacote inteiro. Isso também facilita muito a leitura e a manipulação", comentou Duarte.

Inicialmente estavam previstas apenas cinco obras, voltadas aos quatro vetores do evento – "Transformações do Espaço Público" (135 páginas, 40 reais), "Direções no Novo Espaço" (225 páginas, 55 reais), "A Persistência da Pintura" (269 páginas, 55 reais) e "Da Escultura à Instalação" (311 páginas, 65 reais) – e à mostra especial sobre o artista homenageado, Amilcar de Castro – "Uma Retrospectiva" (287 páginas, 55 reais). O programa, entretanto, foi enriquecido com mais dois livros.

Em "Uma História Concisa da Bienal do Mercosul" (395 páginas, 95 reais), Gaudêncio Fidelis, curador-adjunto da exposição, narra a estruturação da mostra e comenta suas edições até hoje. No último título, "Rosa dos Ventos" (163 páginas, 35 reais), os curadores dos diversos países envolvidos na mostra apresentam ensaios nos quais discutem posições e direções referentes às bienais e à arte contemporânea, contribuindo para a função educativa e o caráter de longo prazo da Bienal.

Anexo 63 - PDF de matéria de comunicação do site da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Obras permanentes da Quinta Bienal do Mercosul (14 jun. 2006).

Prefeitura de PORTO ALEGRE

CONHEÇA O MOVIMENTO PARA UMA PORTO ALEGRE CADA VEZ MELHOR. Porto Alegre: Eu curto. Eu cuido.

Secretarias Departamentos Empresas Serviços

Procure na Comunicac buscar

Escolha um perfil
Área de interesse

A+ A

32°C 20°C metroclima 19 de dezembro de 2011

COMUNICAÇÃO SOCIAL

Assessorias
Notícias
Banco de Imagens
RadioWeb
TV Prefeitura
Agenda do Prefeito

Banco de Imagens
Rádio WEB
TV Prefeitura
Diário Oficial
Webcams

FALA Porto Alegre 156 ATENDIMENTO AO CIDADÃO
PORTAL TRANSPARÊNCIA Porto Alegre
PORTAL DE GESTÃO

> Sites de A a Z

[+] Ver todas as notícias

voltar ao topo ^

Porto Alegre recebe hoje obras da Bienal do Mercosul

Foto: Tânia Meinerz / Divulgação PMPA

Obra de Mauro Fuke é formada por 648 blocos de concreto

Foto: Edison Vara / Divulgação PMPA

Olhos abertos, obra de José Rezende

O prefeito José Fogaça recebe nesta quarta-feira, 14, as obras permanentes da 5ª Bienal do Mercosul. São trabalhos de Carmela Gross, Mauro Fuke, José Resende e Waltércio Caldas, dispostos ao longo da orla do Guaíba. Na ocasião, serão também lançados os sete catálogos que compõem o projeto editorial da mostra. O evento será às 11h30 no Santander Cultural (Rua Sete de Setembro, 1028), na Sala Multiuso.

Para o curador geral da 5ª Bienal do Mercosul, Paulo Sérgio Duarte, as intervenções foram pensadas como obras de arte para serem usadas pelo público; para que passeiem sobre elas, olhem a paisagem a partir delas, ou simplesmente descansem sobre elas. Segundo ele, essas obras que ficam são também a razão de ser de uma permanência, de deixar para a cidade algo depois que a mostra acaba. "Como país jovem, temos que fazer esse trabalho de desenhar a cidade a partir, também, das obras de arte de nosso tempo", comenta Duarte. Os trabalhos, de acordo com o curador responsável, José Francisco Alves, compõem uma ação que busca ocupar um espaço privilegiado da cidade com arte contemporânea e todas as potencialidades que ela carrega. Neste sentido, a arte funciona como um vetor humanizador do espaço urbano.

As obras permanentes da 5ª Bienal do Mercosul
Espelho Rápido, obra de Waltércio Caldas, é composta por uma plataforma de granito que sustenta tubos de aço e quatro matacões de granito. Segundo o próprio artista, Espelho Rápido, é "intimista", evitando falar ao público, privilegiando o indivíduo. "É um lugar integrado ao ambiente, no qual o olhar e o movimento são fundamentais". Para José Francisco Alves, a obra dialoga com o Guaíba, em relação ao qual está localizada à distância de alguns metros. Ele explica que o trabalho faz alusão ao movimento de quem passa pelo rio apressadamente.

A obra de Carmela Gross, Cascata, consiste em 16 degraus de concreto com 23 metros de largura e tem como intenção ligar a calçada com a beira do Guaíba, permitindo a interação da população. "Minha idéia não é fazer uma escultura no sentido tradicional, distante, mas sim um equipamento urbano a ser utilizado pelas pessoas, que podem andar e sentar sobre ele". O declive natural do local ajuda, e a intenção é juntar o plano da calçada com o da beira do Guaíba através de uma sucessão de outros planos, que são os degraus, explica a artista.

Já a obra de Mauro Fuke é formada por 648 blocos de concreto com placa de granito no topo, que formam três ilhas, como pequenos morros. Para a criação da obra, foi utilizado um programa de computador de geração de terrenos. O artista explica que a intenção era a de estabelecer um diálogo com a paisagem em volta e trabalhar a idéia da intervenção humana. O aterro onde a obra foi construída é considerado ideal pelo artista. "Por si só, já é uma intervenção do homem na paisagem". Assim como a obra de Carmela Gross, a de Mauro Fuke também trabalha interagindo com o público. "As pessoas podem sentar, andar e deitar nas ilhas", convida o artista.

Olhos Atentos, obra que José Resende, é composta por duas vigas de aço, que se estendem acima do Guaíba, formando uma passarela. Convidado para desenvolver uma obra contemporânea com características de um equipamento urbano, o artista criou uma estrutura suspensa com a qual as pessoas podem interagir, caminhando sobre ela. De acordo com Resende - cuja característica marcante é a relevância dos materiais empregados e suas relações com o espaço, em lugar de apenas utilizá-los como suporte para formas convencionais-, a obra criada para a Bienal do Mercosul tem como objetivo fazer "Porto Alegre enxergar-se com novos olhos".

14/06/2006 11:13:44 Tweetar Curtir 3

Anexo 64 - Jornal Zero Hora. Sobre depredação da obras permanentes da Quinta Bienal do Mercosul e outras (24 out. 2007). Parte 1.

ZERO HORA ♦ PORTO ALEGRE, QUARTA-FEIRA, 24/10/2007

Na Bienal, não esqueça de olhar as obras.
delphus.com.br

O que sobrou da arte

Obras permanentes deixadas pela Bienal do Mercosul não resistiram à ação de vândalos

FOTOS MAURO VIEIRA, BO – 27/9/2007

As obras "Olhos Atentos", de José Resende (acima), e "Espelho Rápido", de Waltércio Caldas (ao lado), sofrem com a pichação, mas ainda não foram roubadas, como aconteceu com diversas outras esculturas

GABRIEL BRUST

Desde 1997, quando as primeiras 10 obras permanentes da Bienal do Mercosul foram instaladas no Parque Marinha do Brasil, a prostituta que faz ponto na praça, às margens da Av. Borges de Medeiros, acompanha a rotina de depredação dos monumentos. Mas há cerca de dois meses até ela se espantou com o que viu em uma madrugada. Dois homens tentavam carregar a obra de aço inoxidável *Cono Sur*, do boliviano Ted Carrasco, em direção a uma van estacionada na avenida.

Sob ameaças da prostituta de que chamaria a polícia, os vândalos desistiram da bizarra empreitada. Outra obra em aço inoxidável, também legada pela Bienal em 1997, não teve a mesma sorte. Posicionada em local mais remoto, *Estrutura Linear*, de Franz Weissmann, desapareceu. As nove obras que restaram são alvo de pichação e roubos de partes.

É perceptível que muitas são agredidas pelos próprios usuários do parque. Ao não existir nenhum tipo de identificação de que aquilo se trata de uma obra de arte, a construção *Sem Título*, do brasileiro Carlos Fajardo, por exemplo, se transforma em churrasqueira nos fins de semana. Os tijolos que a compõem, quando arrancados, também se tornam ótimas demarcações de goleiras para o futebol da gurizada.

Pois antes que desapareça completamente – e após diversas reconstruções –, a obra de Fajardo deverá ser a primeira a ser removida do parque, em uma solução que simboliza a desistência da Bienal e da prefeitura em conservar o patrimônio. O futuro abrigo é incerto, mas cogita-se as dependências da Fundação Iberê Camargo.

Além dos monumentos do Marinha, outras cinco obras permanentes foram deixadas pela Bienal ao município. A conservação de todas se dá por meio de parceria entre a Bienal e o município. É consenso entre especialistas que falta um órgão específico para cuidar de obras de arte pública na Capital, mas, mesmo assim, competir com o vandalismo parece tarefa impossível. O presidente da Fundação Bienal do Mercosul, Justo Werlang, exemplifica citando a obra *Espelho Rápido*, de Waltércio Caldas, completamente pichada mesmo após a utilização de um produto específico para proteção:

– Quando se tem que aplicar repetidamente, custa caro. Uma sociedade que tem que ficar se refazendo, que não consegue manter uma estátua de Julio de Castilhos, é uma sociedade que perde – lamenta Werlang.

Titular da secretaria do Meio Ambiente – que, em Porto Alegre, é estranhamente a responsável por conservar obras –, Beto Moesch reconhece que não há como priorizar as esculturas da Bienal em uma cidade com cerca de 400 monumentos ao ar livre.

– Se tu tens vários monumentos e nem todos tu podes manter, tem que priorizar os que são considerados patrimônio – afirma Moesch.

Mas mesmo nas obras priorizadas pela prefeitura o trabalho parece ser como enxugar gelo. Nos últimos dois anos, o Monumento ao Expedicionário já recebeu quatro procedimentos e o de Bento Gonçalves, dois.

– A cidade está diante de uma guerra. 85% dos equipamentos de praça, por exemplo, precisam ser recuperados em virtude de vandalismo. E esse percentual é o mesmo há 30 anos – destaca Moesch.

Justo Werlang diz que a aposta da Bienal deste ano na pedagogia não é por acaso: é preciso trabalhar a outra ponta do problema, a formação:

– O problema é estrutural, de uma juventude que não tem colocação. Temos muito trabalho a ser feito para que, quem sabe um dia, acabe a depredação.

Venha ouvir uma boa história de samba.
Beth Carvalho
40 anos de carreira
9 de novembro, às 21h, no Teatro do SESI.
samba no TEATRO
Ingressos à venda na Multisom do Shopping Iguatemi e Ótica São José do Iguatemi e Andradas, 1751.
Telentrega e informações: (51) 2102-4002.
Patrocínio:
MULTISOM
SUPER ÓTICA SÃO JOSÉ
Promoção e Realização:
HIT 5 produções

Clube do Assinante
apresenta
Teatro de Câmara Túlio Piva
Dia 24 de outubro
20h30min
30 anos
beto bollo - paulinho fagundes - fátima gimenez - nancy araújo - chico saratt - carlos cachoeira - marcelo lehmann - alexandre rosa - texo cabral - chicão dornelles - itajubá - heleno gimenez - paulo de campos - gordo - césar audi - maria lúcia - paulinho campello - duke jay
Zé Caradípia
Promoção
20% DE DESCONTO PARA TITULAR E ACOMPANHANTE

Anexo 65 - Jornal Zero Hora. Sobre depredação da obras permanentes da Quinta Bienal do Mercosul e outras (24 out. 2007). Parte 2.

Município debate lei para obras

Um forte debate está precedendo a regulamentação de uma lei municipal aprovada no ano passado e que prevê a obrigatoriedade de colocação de obras de arte em novas construções. Todo novo edifício, público ou privado, que tiver mais de 2 mil metros quadrados de área adensável deverá comportar uma obra. Pelo menos quatro reuniões já foram realizadas entre cinco secretarias municipais, entre elas a do Meio Ambiente e da Cultura, sem se chegar a um consenso. O desafio no processo de regulamentação – que é a parte em que se estabelecem parâmetros da nova lei – é o de fazer com que as obras não se tornem apenas mais uma rubrica nas planilhas das construtoras.

As experiências de outros municípios do país onde lei similares já vigoram mostram que esse risco existe. Em Florianópolis, por exemplo, a lei originalmente não previa nenhuma contrapartida ao construtor. O resultado foi que, em poucos anos, surgiram artistas especializados em "obra para condomínio", ou seja, obras baratas, geralmente de azulejos, com motivos que incluíam sereias e golfinhos. Uma mudança recente na lei da capital catarinense ajudou a mudar o cenário, oferecendo aumento do índice de construção para as empresas que optassem por um acompanhamento de uma comissão que avaliaria a obra e sua inserção.

– Não podemos cair nestes mesmos problemas – alerta Ana Pettini, coordenadora de Artes Plásticas da Secretaria Municipal da Cultura.

E Porto Alegre tem know-how quando o assunto são leis voltadas para arte que não deram certo. Entre elas, aponta Ana Pettini, está o Espaço Urbano Espaço Arte, projeto que, desde 1991, legou cerca de 12 obras para o município.

– Se criou o projeto e não se criou uma verba para conservação das obras. A última obra aprovada não foi executada por falta de verbas. É melhor então não fazer durante um período e conservar as que existem – critica a coordenadora.

Sob mau tempo

Confira como estão as obras permanentes deixadas para Porto Alegre pela Bienal do Mercosul:

Da 1ª Bienal do Mercosul, em 1997, no Parque Marinha do Brasil

Cono Sur, de Ted Carrasco (Bolívia)
O que é: um cone em aço inoxidável de 2,4m de altura sobre uma plataforma
Como está: há pichação antiga, já desgastada, e um cartaz colorido colado. Resistiu a uma tentativa de roubo recente

Sem título, de Carlos Fajardo (Brasil)
O que é: construção de tijolos em formado quadrado, 4m por 4m
Como está: faltam dezenas de tijolos, que foram roubados. Já foi restaurada diversas vezes

Estrutura Linear, de Franz Weissmann (Brasil)
O que é: dois losangos de aço inoxidável, de 6,4m de altura
Como está: foi roubado, nada restou

Planos de um Plano, de Enio Iommi (Argentina)
O que é: escultura em aço inoxidável, com 3m de altura
Como está: teve um de seus pedaços da parte de cima roubado, restando um vazio no meio da obra. O que sobrou está pichado

Flor, de Francisco Stockinger (Brasil)
O que é: obra em ferro soldado e pintado, com 4,5m de altura
Como está: apenas a base de concreto, que sustenta a obra, está pichada. O restante está conservado

El Canto de Las Flores, de Francine Secretan (Bolívia)
O que é: escultura em aço com 9m de altura
Como está: metade da obra está completamente pichada

Cubo Cor, de Aluísio Carvão (Brasil)
O que é: um cubo de alvenaria pigmentada em vermelho, com 3m por 3m
Como está: pichada e tomada por umidade

Mangrullos, de Julio Pérez Sanz (Argentina)
O que é: barras verticais de ferro pintado, com 9m de altura
Como está: conservada, inclusive as cores

Sem título, Amílcar de Castro (Brasil)
O que é: círculo de aço recortado de 2,1m de diâmetro
Como está: há pichação antiga, já desgastada

Rayo, de Hernán Dompé (Argentina)
O que é: estrutura em aço de 6m de altura
Como está: há pichação antiga, já desgastada

Da 4ª Bienal do Mercosul, em 2003, na Esplanada Hely Lopes Meireles

Supercuia, de Saint Clair Cemin (Brasil)
O que é: diversas estruturas em formato de cuia feitas de aço e resina sintética coladas umas às outras
Como está: há marcas naturais de desgaste nas cuias. A base está pichada e o jardim embaixo virou mato

Da 5ª Bienal do Mercosul, em 2005, na Orla do Guaíba

Cascata, de Carmela Gross (Brasil)
O que é: escadaria em concreto e aço
Como está: conservada, com pichações pouco visíveis

Espelho Rápido, de Waltércio Caldas (Brasil)
O que é: quatro rochas integradas a um piso de concreto e barras de aço inoxidável
Como está: completamente pichada com letras em tamanho grande em todo piso e nas rochas

Sem título, de Mauro Fuke (Brasil)
O que é: três estruturas de concreto armada com tampas de granito
Como está: uma dezena de tampas de granito foram roubadas

Olhos Atentos, de José Resende (Brasil)
O que é: uma rampa de aço que avança para cima em direção ao Guaíba
Como está: completamente pichada

RBS publicações
LAROUSSE
VOL 1
ASSINANTE

Anexo 66 - Jornal Zero Hora. Depredação da obras permanentes de Waltércio Caldas, Quinta Bienal do Mercosul (6 jun. 2008).

Vandalismo Obra doada pela Bienal do Mercosul teve parte dos tubos furtada

Escultura é depredada

A escultura Espelho Rápido, um presente da 5ª Bienal do Mercosul à população da Capital, virou mais uma vítima do desrespeito a monumentos e obras de arte da cidade.

Situada junto à Avenida Beira-Rio, às margens do Guaíba, a obra já estava tomada por pichações na sua base de granito. Recentemente, o dano ao patrimônio foi além: parte dos tubos de aço inoxidável foi furtada.

Entregue à cidade em 2005, com outras três peças instaladas próximo à orla, a Espelho Rápido é de autoria do artista carioca Waltércio Caldas. Segundo Rodrigo da Cunha, coordenador do Programa Guaíba Vive, vinculado à Secretaria Municipal do Meio Ambiente (Smam), a destruição do trabalho foi percebida há cerca de um mês e meio, durante uma ronda da Guarda Municipal.

– Skatistas estavam usando o local e levantaram os tubos para fazer manobras. Acho que acabaram quebrando dois ou três. A prefeitura está em negociação para que o próprio artista recupere a obra. A situação desses monumentos em área pública é muito complicada – diz.

Venda do metal teria motivado os furtos

O curador-assistente da 5ª Bienal, José Francisco Alves, afirma ter constatado que tubos da escultura foram cortados e rompidos no começo do ano. Ele acredita que o furto ocorreu para a venda do metal.

– Essa obra reúne os dois problemas crônicos da escultura em espaço público em Porto Alegre: o vandalismo, por causa das pichações, e o furto. Os tubos foram bem soldados. Para tirá-los ali, alguém teve de passar a noite inteira fazendo isso. O prejuízo é inestimável – salientou.

Alves, que é professor do Atelier Livre da prefeitura e faz doutorado sobre a arte nos espaços públicos do Rio Grande do Sul, observa que o desrespeito aos monumentos e obras da Capital não encontra paralelo em outras partes.

– Conheço um pouco do Brasil e do mundo, e posso dizer que o que ocorre em Porto Alegre não acontece em nenhum outro lugar. Em São Paulo, no Rio, em Curitiba ou em Montevidéu, as pessoas não sobem e destroem tudo como aqui. Tudo está sendo depredado e levado, e ninguém vê nada. É uma cegueira coletiva. Confesso que não sei o que pode ser feito. Está incontrolável.

Parte dos canos que compunham a obra (abaixo) foi furtada e os que restaram são levantados por skatistas para manobras

Anexo 67 - Jornal Zero Hora. Mal estado da obra permanentes de José Resende, Quinta Bienal do Mercosul (8 maio 2009).

ZERO HORA > SEXTA | 8 | MAIO | 2009

Editor: **Márcio Pinheiro** > 3218-4342
informeespecial@zerohora.com.br

FOTOS RONALDO BERNARDI

***Olhos Atentos*, imensa obra de José Resende, instalada em 2005 na orla do Guaíba, está mal cuidada. A ferrugem já come a grade que serve como piso (*detalhe*). A Smam informou que prevê um projeto de melhoria no monumento.**

Anexo 68 - Jornal do Comércio. Sobre depredação da obra permanente de José Resende (Quinta Bienal do Mercosul) e outras (4 jan. 2011).

4 Terça-feira, 4 de janeiro de 2011 Jornal do Comércio - Porto Alegre

ARTE PÚBLICA

Reparada por muitos, analisada por poucos

Ricardo Araújo e Ricardo Gruner, especial JC

FOTOS GABRIELA DI BELLA/JC

Monumento aos Açorianos sofre com o descaso

Inaugurado em 1973 e localizado em frente ao Centro Administrativo de Porto Alegre, o Monumento aos Açorianos homenageia, em grandes proporções - a obra possui 17m de altura por 24m de comprimento -, os primeiros casais que vieram povoar a cidade. Mesmo com tais medidas, há quem considere que a obra do artista Carlos Tenius não tenha a valorização que merece. "É um trabalho que, além de ser um cartão-postal, tem uma ligação de história com a nossa terra. Por ser muito grande, não tem como alguém não notar, mas as pessoas só dão uma olhada, ninguém interrompe uma caminhada para ficar avaliando, principalmente quem é daqui", expõe a doméstica Marina Marques, 40 anos, enquanto espera o ônibus nas proximidades.

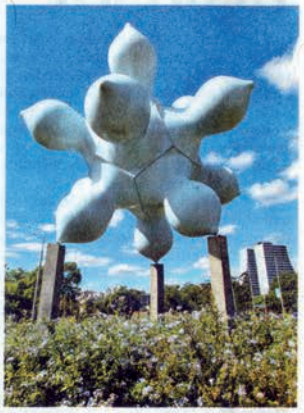
Um exemplo que cabe nesta descrição é Cândida Morais, 46 anos. Apesar de passar frequentemente pelo local, a funcionária do DMLU nunca parou para reparar de fato na escultura que remete a uma caravela. "Acho bonita, mas só isso", resume, antes de fazer uma ressalva: "Mas está bastante malcuidada, né?".

Essa observação vai ao encontro do pensamento da estudante Graziela Escoto, 18 anos. Segundo ela, o fato de a obra hoje ser marcada por pichações, pela deterioração do aço e até abrigar moradores de rua afasta os transeuntes. "Acho muito legal que existam monumentos pela cidade porque nós, jovens, não conhecemos sobre isso, mas é importante. Acabamos não nos interessando porque está tudo destruído. Talvez a conservação seja uma forma de nos estimular a reparar mais neles", pondera a garota.

Permitindo e pensada para a interação com o público, a obra *Olhos atentos* está localizada na Usina do Gasômetro desde 2005, fruto da 5ª edição da Bienal do Mercosul. A longa plataforma criada pelo artista José Resende se estende pela orla do Guaíba e tinha como objetivo fazer com que a cidade fosse enxergada com outros olhos, visto que as pessoas podiam caminhar pela estrutura suspensa e ter uma nova percepção do local. Mas, desde outubro de 2009, a obra foi interditada por propiciar risco às pessoas devido à ferrugem do material. Com sua função obstruída, a população questiona o valor da obra, como é o caso da comerciante Carmem Ferreira, de 45 anos: "Não é bonita uma coisa enferrujada, não tem graça essa obra. Para que ela serve? Tem coisas mais bonitas para se colocar aqui do que isso".

Já a guardadora de carros Elisângela Pereira, de 35 anos, considera a obra válida, mas quando ainda podia ser utilizada. "É muito mais interessante se essa rampa estivesse aberta, a vista ali de cima é linda, pena que fecharam e nunca mais arrumaram", lamenta. De acordo com ela, a falta de conservação com os monumentos é o que acaba afastando a população deles: "Se conservados o pessoal quase não nota, malcuidados ninguém vê, acaba se tornando um monte de entulho". Ela, que se revela uma grande admiradora das obras em espaços públicos, admite que observa detalhadamente as peças a fim de tentar descobrir o sentido que o artista implicou na obra, mas lamenta por o resto da população não ter a mesma sensibilidade. "Falta cultura para o povo manter uma obra de arte na rua. Ninguém não está nem aí para os monumentos", sentencia.

Plataforma no Gasômetro foi interditada e perdeu sua função artística



Supercuias por vezes não é compreendida

Talvez uma das obras que mais gere discussão pelas ruas de Porto Alegre, a *Supercuias* está localizada na esplanada Hely Lopes Meirelles, próxima ao Anfiteatro Pôr do Sol, desde 2003. Feito do artista gaúcho Saint Clair Cemin, a peça foi doada à cidade na 4ª Bienal do Mercosul. Formada por 12 cuias idênticas resultando em um grande dodecaedro, a obra por vezes provoca dúvida na população, como confessa o aposentado Jair de Souza, 34 anos, que realiza exercícios cinco vezes por semana na orla do Guaíba: "Ela está muito bem localizada, e, por ser muito grande, não tem como passar aqui e não notar. Sempre filho olhando, mas não sei exatamente o que significa".

Por mais abstrata que seja, a apropriação de locais públicos com peças de arte é um fato celebrado por Marcelo Machado, metalúrgico de 29 anos. De acordo com ele, o valor de uma escultura pela cidade equivale à existência de cinemas e teatros. "É a forma de quem se interessa por isso ter contato com essa arte", reflete. Porém, o descaso com os monumentos é o grande problema para quem simplesmente gosta de observar as expressões artísticas: "Infelizmente olho o que está pichado porque chama mais a atenção, a sujeira acaba sendo o grande destaque, tirando o valor da obra".

Monumento a Castelo Branco chama atenção pela sua forma

"Ouvi dizer que tem um casal de açorianos representado lá no topo", comenta Lívia Ghanem, 32 anos, sem saber que na verdade a homenagem aos primeiros povoadores de Porto Alegre está localizada no Centro, e não no Parque Moinhos de Vento, onde passeava com o cachorro.

Se a comerciante confundiu as obras, acertou o artista. O Monumento a Castelo Branco, localizado no Parcão, próximo à Avenida Goethe e à 24 de Outubro, foi desenvolvido pelo mesmo escultor responsável pela famosa caravela, Carlos Tenius. Com cerca de 30 metros de altura e 60 toneladas, a peça foi inaugurada em 1979 e passou por reforma em 2009, mas, neste caso, não é a conservação que gera opiniões controversas.

"É meio estranho, parece um daqueles monstros do filme Guerra dos Mundos", brinca o desempregado Jean de Aguiar, 22 anos, que ainda completa, bem-humorado: "É muito grande, devia ter algo que nos levasse para ver como é a parte de cima". Já o garoto Heitor de Andrade, 10 anos, acha o monumento interessante. "É legal, acho que é uma obra de arte mesmo, pelo tamanho e pela forma. Ah! E também pelo trabalhão que deve ter dado para fazer", conta ele, com o apoio do irmão Arthur, de 8 anos, que ainda diz que "às vezes lembra um elefante".