

ARTE PÚBLICA E ESPAÇO URBANO: MARCAS DA BIENAL DO MERCOSUL NA CIDADE DE PORTO ALEGRE

Bianca Knaak

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

bknaak@hotmail.com

Para conceituar de uma categoria específica de arte – arte pública –, não submissa a sua funcionalidade, muitos esforços vêm sendo empreendidos, tanto por artistas quanto por teóricos. Ao longo dos anos, sobretudo a partir dos anos 1960, algumas abordagens incluem definições artísticas complexas e, esteticamente, não universais para as obras de arte instaladas / instauradas no espaço urbano. No entanto, independente da especificidade de cada definição, elas convergem num ponto que nos parece crucial: a localização das obras na malha urbana da cidade e o que a presença destas pode trazer a público, no sentido de identificação, subjetividade e construção social.

Em Porto Alegre, desde o início dos anos 1990 o tema arte pública é tomado como uma questão política de encaminhamento cultural pelo poder público, liderado por programas municipais de fomento, aquisição e pesquisa, difundidos por editais, simpósios e encomendas diretas. Nestes, predicado de cidadania, a arte instalada em espaço urbano é pensada como instauradora, cúmplice e transformadora de realidades sócio-culturais citadinas.

Estabelecidos os parâmetros artísticos com o projeto Espaço Urbano Espaço Arte de Porto Alegre, a relevância do tema para a interpretação da cidade contemporânea assumiu novos contornos a partir da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM). Inclusive conceitualmente. Hoje em sua 8ª edição, esta é uma bienal brasileira (apesar do título MERCOSUL), realizada por uma fundação privada, sempre na capital do Rio Grande do Sul, às margens do Lago Guaíba, onde nasceu a cidade de Porto Alegre.

No intuito de colaborar com os estudos sobre arte pública na América Latina apontaremos algumas situações geradas pelo advento das Bienais do Mercosul, através de suas intervenções urbanas temporárias e também com o legado de obras públicas

com as quais vem brindando a cidade de Porto Alegre desde 1997, ano de sua 1ª edição¹.

Nossa abordagem pondera as implicações estéticas e políticas que constituem os multifacetados e polifônicos espaços contemporâneos para a arte, publicamente transpassados pelo exercício livre da crítica e da mediação social oferecida pelos meios massivos de comunicação, inclusive eletrônicos, capazes de encaminhar discussões pulsantes em diferentes patamares teóricos.

MARCAS

Efetivamente a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (FBAVM) legou às ruas da capital gaúcha quinze obras, todas instaladas próximas às margens do Lago Guaíba, ao ar livre e compondo o espaço urbano da cidade. Apesar do regime de comodato entre a municipalidade e a FBAVM – numa parceria público-privada para exibição e conservação das obra –, elas pertencem ao acervo da FBAVM. Mesmo assim são consideradas presentes da Bienal do Mercosul para a capital do estado que, entre outras funções, colaboram para valorização turística dos espaços da orla e seu entorno mais imediato². São obras de arte de intervenção urbana definitiva em Porto Alegre.

Desse acervo público-privado, o conjunto maior deve-se ao segmento “Escultura no Espaço Urbano” da 1ª edição da BAVM, quando da criação do Jardim de Esculturas Permanentes no Parque Marinha do Brasil, com obras dos artistas Amílcar de Castro, Aluisio Carvão, Francisco Stockinger, Franz Weissmann e Carlos Fajardo, do Brasil; Ennio Iommi, Julio Péres Sanz e Hernán Dompé, da Argentina; Francine Secretán e Ted Carrasco, da Bolívia.

Nessa mesma edição, no segmento “Intervenções na cidade”³, o objetivo explícito de ampliar o “acesso à produção artística para além dos espaços expositivos”, permitiu aos artistas “estabelecer relações plásticas em espaços característicos da cidade, anteriormente impensáveis para abrigar projetos artísticos”. Os participantes então

¹ Premiado pela UNESCO, o evento Bienal do Mercosul é reconhecido como privilegiado promotor de intervenção e mediação artística na cidade de Porto Alegre e região, inclusive por seu programa pedagógico, desde sua 1ª edição (ver KNAAK, 2008).

² Atualmente, devido ao projeto Monumenta para a revitalização do Centro Histórico da cidade, essa área também representa um grande interesse imobiliário.

³ Tanto o segmento “Escultura no Espaço Urbano” quanto “Intervenções na cidade” foram cordenados por José Francisco Alves (Brasil).

“criaram situações inusitadas, em alguns casos com humor e ironia; em outros, chamando atenção para o ambiente da cidade e seus elementos arquitetônicos” (Fidelis, 2005:60). Assim, por exemplo, Carlos Cruz-Diez (Venezuela) adesivou com tiras de PVA coloridas um ônibus de linha, cujo título era *Cromo-bus*; Eduardo Cardozo e Fernando Peirano (Uruguay) através de um anúncio no jornal Zero Hora, contrataram um pedreiro para o seu *Contrato de trabajo* (título da obra) onde o contratado deveria conceber e construir, com argamassa e tijolos, uma obra de arte no centro da cidade (em frente ao Mercado Público Central) sendo remunerado por tijolo empregado. Ambos foram trabalhos com grande repercussão pública e midiática, à época apontados como interativos e democráticos.

A partir de então, o sucesso da ampliação do acesso à arte e a ativação de espaços públicos da capital, para a recepção sensível da produção artística, acabou por integrar a identidade da própria Bienal do Mercosul. Em suas edições vindouras, isso se expandiu por cidades do interior do Rio Grande do Sul, através de projetos específicos de residência artística ou de imersão exploratória.

Na 2ª edição (1999), continuando a exploração de espaços alternativos na cidade houve a ocupação, no Cais do Porto, de uma área que comportava antigos e desativados galpões para conserto de barcos. Lá foram apresentadas obras de intervenção temporária, inclusive dentro d'água (com obras de Carlos Leppe e Rochelle Costi), ativando as memórias do lugar e em interação com a arquitetura de entorno. O Lago Guaíba, apartado da paisagem central por um muro de contenção, foi então reintegrado, por assim dizer, às atividades culturais de Porto Alegre⁴.

Na edição seguinte, ainda margeando o Guaíba, a 3ª Bienal do Mercosul, ergueu a Cidade dos Contêineres, onde alocou as obras do segmento “Intervenções na Paisagem”. Outra vez a afluência pública à arte se dava a céu aberto e com isso motivava novas adesões à experiência artística contemporânea.

Em seguida, na edição de 2003, o Cais do Porto recebeu a representação mais atual e experimental da mostra latino-americana, agora nos seus armazéns, desocupados especificamente para esse fim, estabelecendo um *locus* privilegiado para as Bienais do

⁴ Apesar da relevância simbólica do Lago Guaíba para Porto Alegre, após a grande enchente de 1941 ele foi isolado da cidade por um muro de concreto de três metros de altura, o polêmico muro da Mauá.

Mercosul. Foi também nessa 4ª edição que se deu a segunda doação de obra pública à cidade: a Supercuia. Escultura do brasileiro Saint Clair Cemin, instalada num entrecruzamento de avenidas, próximo a Usina do Gasômetro e ao Parque Marinha do Brasil, portanto da orla do Guaíba.

No entanto, a preocupação e a promoção da arte urbana no âmbito das Bienais do Mercosul se dará de forma realmente programática, na 5ª edição. Tendo como mote norteador o título “Histórias da Arte e do Espaço”, esta curadoria centrava-se na exploração das possibilidades estéticas do espaço, do físico ao subjetivo, incluindo com destaque o espaço urbano, num vetor intitulado “Transformações do Espaço Público”⁵.

Nesta Bienal, Amilcar de Castro (Brasil) foi o artista homenageado e teve suas obras em todos os segmentos da mostra. Dele, seis esculturas monumentais foram apresentadas no Largo Glênio Peres, em frente ao Mercado Público Central, na mostra chamada “Esculturas Monumentais de Amilcar de Castro” integrante do vetor “Transformações do Espaço Público”. A mostra obteve grande aceitação junto ao público local, habituado a uma espécie de cegueira pragmática, gerada pelo fluxo da multidão.

Mas, para efetivamente transformarem o espaço público de Porto Alegre, cinco artistas brasileiros foram convidados a criar obras permanentes. Apresentados como mobiliários urbanos, os trabalhos de Carmela Gross, José Resende, Mauro Fuke e Waltércio Caldas hoje fazem parte da orla da cidade e criaram novos lugares de convívio e relevância da paisagem nas margens do poético Guaíba.

No entanto, por dificuldades de conservação e modos divergentes de apropriação pública desses novos espaços-lugares, pouco tempo depois de inauguradas, essas obras motivaram debates públicos sobre a situação precária do patrimônio artístico e cultural – monumentos, obras e mobiliários urbanos – nas ruas de Porto Alegre. Apesar dos argumentos se concentrarem mais no vandalismo das metrópoles, a arte pública e o espaço urbano tornam-se outra vez uma questão política, mediada pela grande imprensa. Com o apoio da Bienal, o assunto se mantém em pauta a cada nova edição, ampliando platéias, interesses e implicações na esfera pública.

Nesse aspecto, foi mais discreta a atuação da 6ª BAVM, apesar do alcance político / geopolítico que significaram os trabalhos apresentados por Aníbal Lopes (Guatemala),

⁵ Curadoria de José Francisco Alves, curador assistente da 5ª BAVM.

Daniel Bozhkov (Bulgária), Jaime Gili (Venezuela) e Minerva Cuevas (México) no projeto de residência artística, intitulado “Três Fronteiras” – contemplando a tríplice fronteira entre Argentina, Brasil e Paraguai.

Mas, já na edição seguinte, em 2009, é dado novo destaque à arte pública e suas inflexões estético-políticas. A 7ª BAVM previa a exploração de metodologias para abordagens de ações e funções que a arte contemporânea permite, sobretudo em sua capacidade de intervir nos espaços públicos e cotidianos. Das muitas atividades e mostras que integraram a programação da 7ª BAVM destacamos a exposição “Texto Público”, curada por Artur Lescher (Brasil). Nesta, foram exploradas estratégias de inserção e de irradiação da arte nos espaços da cidade, a partir de trabalhos de artistas de diferentes nacionalidades⁶, obtendo resultados variados no âmbito da mostra tanto em visibilidade poética, quanto em visibilidade política e repercussão pública. Entre estes destacaremos aqui a obra Tapume, do brasileiro Henrique Oliveira (1973).

Tratava-se de uma massa rígida e disforme, trabalhada a partir de laminados de madeira, próprios da construção civil (chamados de tapumes), que se projetava para fora das portas e janelas de uma casa abandonada, surpreendendo a paisagem e o itinerário habitual dos transeuntes do centro histórico da cidade. Esta obra foi realmente promotora de textos que, em 2009 efetivamente tornaram a arte pública uma questão pulsante por um longo tempo em Porto Alegre.

APARIÇÃO

Ao abordar a obra Tapume encontramos três contextos que, recorrentes e interligados, parecem condicionar as possibilidades de construção partilhada de sentido e das própria condição de aparência da arte em espaço urbano: 1) as intervenções artísticas que fustigam a dimensão pública da arte nas ruas da cidade; 2) as intervenções midiáticas que mobilizam e expressam opiniões sobre tais obras e situações; 3) as intervenções da crítica especializada na institucionalização da arte contextual e seus congêneres.

⁶ A saber: A saber: os argentinos Eduardo Basualdo; Eduardo Navarro e o coletivo Provisorio Permanente (integrado por Victoriano Alonso, Eduardo Basualdo, Manuel Heredia, Hernán Soriano e Pedro Wainer); o norte-americano Paul Ramírez Jonas; os brasileiros André Komatsu, Rosângela Rennó, Daniel Acosta, Cristiano Lenhardt, Mauro Restiffe, Camila Sposati, Henrique Oliveira, Cadu e o coletivo Chelipa Ferro (criado no Rio de Janeiro em 1995, pelos artistas Luiz Zerbini, Sergio Mekler e Barrão).

Tapume será, daqui para frente, um exemplo de convergência circunstancial dessas aparições públicas.

Esse trabalho interessou e surpreendeu aos passantes ao longo de todo o período de exposição. As impressões particulares daqueles que confrontaram referências pessoais com a obra exibida em via pública foram logo coletivizadas e, a mediação social oferecida pelos meios massivos de comunicação, inclusive eletrônicos, encaminhou discussões polêmicas – incluindo revisões do sentido público do espaço urbano.

Nos circuitos artísticos, todos reconhecem o papel da mídia na cobertura de eventos e acontecimentos (como a própria Bienal do Mercosul), quando é justamente a excepcionalidade que, preferencialmente, sugere o motivo de notícia. Em obras de intervenção urbana de grande porte, em alguns casos, o interesse público se concentra muito na logística necessária para a realização do trabalho. O processo, os custos, a pré-produção, por si mesmos, tornam-se notícia antes, e às vezes até mais contundentemente, que a obra em si⁷. Mas projetos artísticos destinados ao espaço urbano são planejados e executados em lugares pré-determinados, visando uma experiência estética compartilhada. Não raro, configuram intervenções de ativação plurisensorial, pois congregam em sua instauração, *a priori*, tudo e todos que participam da configuração do lugar de aparição da obra. São trabalhos onde o sentido público é gerado *in situ*. Portanto, mantém uma conformação visual/ repercussão conceitual/ impacto social, concretamente, impossíveis de serem repetidos noutra espaço⁸.

Ainda que não seja uma regra, nesse jogo de visibilidades, a preocupação dos artistas com a percepção pública de suas obras é constante, estimulando desafios para a sensibilização. Apesar dos esforços empreendidos, a repercussão de cada projeto é sempre uma incógnita, de imprevisível valorização e recepção por parte do público. E isso não é de hoje. Mario de Andrade comentando certa vez a razão estética dos monumentos artísticos, disse que para fazer sentido aos olhos dos transeuntes, com “grandiosidade incomodatícia”, o “monumento tem que atrapalhar” (Andrade apud

⁷ Não obstante, em contextos públicos de promoção midiática a valorização do artista gera as condições materiais de realização de sua obra. Isso também abre espaços para a atuação dos críticos (e curadores) lhes dando visibilidade e relevância em desdobramentos sistêmicos.

⁸ Daí entendermos que, consoante a lógica cultural do capitalismo tardio, nas obras de intervenção *in situ* o trabalho continua no tempo (*work in process*), para além de sua materialidade no espaço.

Fabris, 1997:46). Nessa observação, por certo, já considerava (com algum prazer) a repercussão junto à opinião pública de monumentos e obras no espaço urbano, veiculada nos jornais de então.

A obra Tapume, exibida na rua, à mercê de olhares pouco habituados a arte de seu próprio tempo, está longe das implicações simbólicas, escultóricas e ideológicas dos monumentos a que se referia Mario de Andrade. No entanto, sensorialmente, as implicações políticas de ambas, cada qual em seu tempo e contexto, comportam a recomendação do estudioso. Para que se conquiste a atenção pública, ainda que exposta na calçada, uma obra de arte precisa “atrapalhar”, interferir na ordem rotineira do lugar. Precisa, pois, interagir e contextualizar-se enquanto arte, re-contextualizando, prolongando, a experiência estética moderna, pensada sem a cisão entre estética e política. A polêmica faz parte do processo, por certo. Sobretudo por invocar “*estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economia, de los medios de comunicación o del espectáculo*” (Ardenne,2006:10).

Hoje, e cada vez mais, os artistas se acostumaram à assessoria da imprensa para a promoção dos seus trabalhos, ajudando a despertar atenções menos disponíveis ao fato artístico. Por isso, atualmente incomodar seria repercutir na esfera pública. Ampliar o alcance de uma experiência sensorial para os domínios da razão discursiva ao ativar um território, ao mesmo tempo simbólico e geográfico, físico e poético do lugar destacado – parâmetros definidos e interdependentes das pessoas (públicos) ali implicadas.

Uma aproximação à obra Tapume pode começar com a pré-disposição para concebê-la como *site specific* ou mesmo apropriação – o que ela na origem dos termos não deixa de ser –, e por estar acessível ao olhar de todos na rua também como arte pública. Mas não nos enganemos por um primeiro impacto. Este trabalho, embora planejado para o espaço aberto e desprotegido da fachada de um prédio, possivelmente nem tenha sido pensado sob o que conhecemos sob a rubrica de arte pública. Surgiu, isso sim, como desdobramento natural de um processo instaurador que o artista vinha experimentando nos domínios de sua pintura. Intervenção urbana, *site specific*, apropriação ou pintura, a apresentação pública desse trabalho através da imprensa foi capaz de desencadear uma série de acontecimentos de animação social, para dizer o mínimo.

Portanto, desde que entendidas as experiências partilhadas como constitutivas da realidade artística de Tapume, podemos conceber que esta se enquadre também sob as definições de uma arte contextual. Promotora de experiências sensíveis, essa arte, em definição adotada por Paul Ardenne, reúne além de *happenings*, *performances* e intervenções na paisagem rural ou urbana, “*todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de ‘tejer con’ la realidad*” (Ardenne, 2006:15).

Segundo Henrique Oliveira, a imagem inicial pretendida era a de “um tumor que irrompesse em direção à rua”, como se fosse “uma intumescência arquitetônica”. Para tanto buscou “um lugar marginal dentro da cidade, se decompondo no meio do cotidiano” (Oliveira, 2009:07). Assim, é a partir desse pronunciamento que nossa percepção sobre o trabalho incluirá as noções de arte pública, intervenção urbana, simultânea e justamente por sua ressonância, de contexto público, no meio cultural da cidade. Afinal, como enuncia Ardenne, “*la ciudad no se ilustra, se vive*” (Ardenne, 2006:60) e esse trabalho conseguiu ativar, num lugar em situação de abandono público⁹, uma experiência sensível comum / compartilhável.

ATIVIDADES PLURAIS

Consciente de suas manobras na tessitura urbana, o artista não se furtou à responsabilidade política de suas intenções: pretendia “chamar atenção para essa casa, tão bonita, e passando despercebida pelas pessoas (Oliveira, 2009:07). E de fato conseguiu. A partir de uma matéria no jornal local, a obra, ainda em elaboração, recebeu o apelido de “casa monstro”. Desde então, a alcunha serviu para nomear a anomalia e suas reverberações imagéticas.

Depois de localizada a “casa monstro”, aquela realidade / imagem vivida, real ou virtualmente, gerou manifestações críticas, de apreço ou desdém, que foram partilhadas em diferentes meios, tais como rádio, tevê, jornais e revistas, além de *blogs*, *sites* e arquivos eletrônicos distribuídos de forma particular através de *e-mails*.

Noticiada a intervenção de Oliveira, novos olhares perscrutaram a visualidade caótica da cidade, à procura de outros espaços públicos, simbólicos ou não. Afinal, por suas

⁹ O prédio de arquitetura eclética data do século 19, pertence à prefeitura municipal de Porto Alegre, está em péssimas condições de conservação e ainda não tem destinação de uso.

contradições e contrastes, “*el medio urbano parece, en efecto, más que cualquier otro, reservado al arte*” (Ardenne, 2006:60).

A notoriedade de Tapume não se deu por conta de analogias com a pintura e seu léxico. Mesmo assim, essa obra de intervenção urbana temporária pode criar um contexto de discussões acaloradas, tanto quanto a pintura realista de outrora que, segundo Courbet, tornava capaz a tradução de uma época – uma arte viva e vivendo o seu tempo.

Se na mediação artística discursiva, a leitura, a decodificação de obras, parte de uma realidade pré-existente, esta também será circunstancial, imanente. Assim a leitura, tanto quanto a fatura da obra, é reveladora do momento e do lugar factível a ambos (autor e intérprete). Ou seja, a própria mediação/ leitura é também contexto.

Para decodificar Tapume, na prática, foram as reportagens e artigos nos jornais que modelaram e confirmaram esse trabalho como obra de intervenção urbana. Uma anomalia que alterou a rotina da cidade, polarizando opiniões, numa repercussão enorme para os padrões locais. Paradoxalmente, ao longo da querela, muito pouco se falou, fruiu ou analisou a própria obra do artista que, aquela altura, já estava maior do que qualquer potencialidade previsível ou programada.

Em diferentes plataformas, tanto o público leigo quanto o público cultivado pode encaminhar suas considerações. Mas as manifestações de especialistas, quando ocorreram, foram generalistas e se limitaram a considerações vagas sobre arte contemporânea e o legado duchampiano para a liberdade de expressão artística.

Pelo menos na grande imprensa, e nos meios abertos, por assim dizer, a crítica de arte especializada evitou manifestar-se sobre a obra em si. Mesmo assim, as propriedades de intervenção social de Tapume estão exemplificadas nos desdobramentos de sua recepção, notadamente nas falas possíveis a partir de sua realidade plástica que, de alguma forma, buscavam seu quinhão numa “partilha do sensível”. Divisão participativa que, esclarece Jacques Rancière, “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum” (Rancière, 2005:16). Ou como alerta Arendt “sem o poder, o espaço da aparência produzido pela ação e pelo discurso em público desaparecerá tão rapidamente como o ato ou a palavra”(Arendt,1983:216).

ÁGORAS

Uma notícia já nasce formatada segundo as exigências e códigos de cada mídia e segue um *ethos* de valorização e relevância que, antes de informar os acontecimentos, forma os acontecimentos no próprio ato informativo. Com textos e imagens os meios de comunicação têm a propriedade de tornar públicos os acontecimentos, num processo que dispõe não apenas das informações compartilhadas / compartilháveis, mas da capacidade de criação da noção própria de tempo público, espaço público, experiência publicável.

Existe nessa prática um ensejo político que se acopla à estética, promovendo a experiência comum, nos termos de Arendt. Assim, um acontecimento pode se tornar uma questão pública quando a mídia o explora e explica partindo de uma realidade / experiência comum. Isso firma um elo identitário, simultaneamente individual e coletivo, capaz de instigar leituras e gerar opiniões públicas.

No caso de Tapume, a realidade dessa obra surgiu através de relatos, imagens e narrações que a apresentaram como uma fantasmagórica casa monstro (efeito potencializado por meios fragmentados e fragmentários de recepção), e como tal passamos a abordá-la. E, mais: a partir dela passamos a nos posicionar em relação ao contexto artístico e urbano enquanto experiência estética particular e pública.

Como já dissemos, na 7ª Bienal do Mercosul, Tapume integrava o segmento “Texto Público”. Neste, a cidade era alvo de ações que sugeriam apreensões sensíveis de suas paisagens e revisões, mais acuradas, das práticas cotidianas e perceptivas do lugar (aquelas que dão feição, identidade e sentido de pertença aos habitantes de um território). Apesar do grande apelo imagético dessa intervenção, os textos públicos gerados a partir de então foram difundidos como partícipes de uma polêmica identificada pelo jornal como “a celeuma do ano”¹⁰, dissimulando o que poderia ser um desejável debate de idéias.

Revisando os inúmeros artigos, declarações e mensagens publicadas, pudemos observar que a obra de Henrique Oliveira figurou nesse contexto – Texto Público – como detonador de um amplo e bem-vindo debate sobre arte, beleza, cidadania, espaço urbano

¹⁰ Ver Veras, 2009.

e políticas públicas, levado a termo mais por cidadãos amantes da arte do que por artistas e especialistas.

O real estopim da mobilização midiática em torno ao tema, foi o artigo do historiador Voltaire Schilling, “A capital das monstruosidades”¹¹. O título do artigo – um trocadilho com a então curiosa “casa monstro” da 7ª Bienal –, serviu de deixa para reclamar das obras públicas contemporâneas, incluindo aquelas doadas por edições anteriores da Bienal do Mercosul¹².

Nesse exemplo, protagonizado pela obra de Henrique Oliveira, a repercussão pública midiática confirma a intersubjetividade característica da condição contextual de uma intervenção urbana. No entanto, naquele contexto expositivo, território confluyente de lugar (físico e simbólico), tempo (cronológico e estético) e materialidade (duração e memórias), a forte imagem de Tapume, ainda que seguisse falando de pintura, funcionou como um convite para a reflexão participativa sobre arte contemporânea, sobre estética, sobre urbanismo / urbanidade e temas afins. Ou seja, evidenciou a natureza política dessa proposta estética aliada a uma prática que “*valoriza la dispersión contra la polarización*” (Ardenne, 2006:109).

VISIBILIDADES

A imprevisibilidade que acompanha a instauração de uma obra de arte, (mais ou menos desejável conforme a intenção do artista), também é própria da reação do público, frente às obras de intervenção urbana. Sobretudo na contemporaneidade, com imensa heterogenia de gostos, grupos de pertencimento e segmentos sociais. No caso específico da obra Tapume, sua aparição pública definitiva se deu alimentada pelo espaço aberto à fruição seguindo a mediação dos meios de comunicação, circulando notadamente pela

¹¹ Publicado no suplemento cultural do jornal de maior circulação no estado, o Zero Hora. Neste artigo, cheio de ironias e provocações, o historiador (à época diretor do Memorial do Rio Grande do Sul) reclamava da feiúra da arte contemporânea por ele constatada especialmente nas obras públicas de Porto Alegre.

¹² Seus comentários (propositadamente provocativos e publicados sob a indicação “artigo para debate”), estendidos a outras obras de mesmo perfil, merecem atenção. Obviamente, não pelos motivos (feiúra e inadequação) que o autor cita, mas principalmente pelo enorme despreparo da cidade para receber e conservar tal acervo, bem como as outras tantas obras públicas legadas à cidade de Porto Alegre nas últimas décadas. Seja pela falta de políticas públicas para o setor, seja pelo tratamento público elitista e quase privado das decisões que envolvem o espaço público, em Porto Alegre existem muitas lacunas na compreensão de responsabilidades de manejo, por assim dizer, da paisagem urbana e suas implicações no campo social.

Internet. Não apenas com textos analíticos e opinativos (alguns judicativos), mas também com muitas imagens postadas em *sites e blogs* para compartilhamento.

Apesar da distribuição rizomática desses relatos, na obtenção de uma opinião pública, a rápida disseminação de textos e imagens está mais próxima do controle pretendido pelas sociedades de informação do que propriamente de uma imprevisibilidade de efeitos. Afinal, “o excesso de informação mata a informação” (Cauquelin, 2008:142) e, nesse caso em especial, protagonizada por dispositivos comunicacionais, o relato confunde-se ao fato.

Nesse particular, a obra de Henrique Oliveira é menos a visualidade de certa materialidade que se apropria (monstruosa) da fachada de uma casa, que os ecos dessa recepção midiaticizada, repercutindo na opinião do público. No entanto, não é possível separar uma obra de arte de sua materialidade (ou de sua objetiva imaterialidade, se for o caso), de sua situação, de sua manifestação e das semioses que dela se depreendem.

Inúmeros *blogs* e enquetes foram alimentados pelo tema com imagens / fotografias autorais, captadas espontaneamente. E, ainda que condicionados a experiência perceptiva particular de seus autores, os registros compartilhados nestes meios remetiam as impressões geradas ao vivo. Mesmo tratando-se de uma anomalia fotogênica, como foi Tapume e suas revisitações sob interpretações (e interesses) multifocais. Pois, quando se dá a aparição pública da arte num território comum / comunitário / comungável (inclusive sob os dispositivos virtuais de relacionamento), a experiência estética emerge de uma realidade viva, corpórea, experimentada de formas diferentes (por vezes veladas e ambíguas), segundo cada espectador.

Rompidas as barreiras de gêneros da arte e ultrapassadas as tradicionais trincheiras entre campos específicos de saber e ciência, manifestações artísticas exploradas pelos meios de comunicação também podem reverberar em obras públicas discursivas, de co-autorias multiplicáveis. Assim, Tapume, voluntária ou involuntariamente, propiciou uma arena política, espécie de ágora heterotópica, até certo ponto amparada nos objetivos metodológicos da estética relacional e da própria arte contextual.

Durante a 7ª BAVM, esse trabalho foi uma verdadeira aparição urbana realizando-se como ampla intervenção cultural na cidade. De expansão continuada, seus efeitos e sub-efeitos são identificáveis ainda hoje, repercutindo em seminários temáticos e legislação

municipal para o setor. Isso tudo bem depois do encerramento e desmontagem da 7ª Bienal; bem depois da desinstalação e da desapareição física da obra no espaço urbano. Tapume hoje é memória, lugar de revisões inspiradoras.

Referências Bibliográficas:

Andrade, Mario de. Apud Fabris, Annateresa. (org). *Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio*. Campinas, SP: Mercado de Letras:FAPESP, 1997.p.46.

Ardenne, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2006.

Arendt, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1983.

Cauquelin, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo; Martins, 2008.

Fabris, Annateresa. (org). *Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio*. Campinas, SP: Mercado de Letras:FAPESP, 1997.

Fidélis, Gaudêncio. *Uma História Concisa das Bienais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005.

Knaak, Bianca. *As Bienais de Artes Visuais do Mercosul: utopias & protagonismos em Porto Alegre, 1997 -2003*. 2008. 289 f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

Oliveira, Henrique. Apud Veras, Eduardo. *A casa monstro*. Porto Alegre, *Jornal Zero Hora*, 12 de outubro de 2009.p.07.

Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Schilling, Voltaire. *A capital das monstruosidades*. Porto Alegre: *Jornal Zero Hora*, 25 de outubro de 2009. Cultura, p.2.

Veras, Eduardo. *A celeuma do ano*. Porto Alegre: *Jornal Zero Hora*, 5 de dezembro de 2009. Cultura, p.02.

_____. *A casa monstro*. Porto Alegre, *Jornal Zero Hora*, 12 de outubro de 2009. p.07.

