

HISTÓRIAS DA ARTE E DO ESPAÇO

Transformações do Espaço Público

José Francisco Alves

HISTÓRIAS DA ARTE E DO ESPAÇO/*STORIES OF ART AND SPACE*

Publicações/*Publications*

Organizador/*Editor*: Paulo Sergio Duarte

Títulos publicados/*Published titles*

Livro 1/*Book 1*. Amílcar de Castro: uma Retrospectiva

Amílcar de Castro: a Retrospective

Livro 2/*Book 2*. Uma História Concisa da Bienal do Mercosul

A Concise History of the Mercosur Biennial

Livro 3/*Book 3*. Rosa-dos-Ventos: Posições e Direções na Arte Contemporânea

The Wind Rose – Positions and Directions in Contemporary Art

Livro 4/*Book 4*. A Persistência da Pintura

The Persistence of Painting

Livro 5/*Book 5*. Da Escultura a Instalação

From Sculpture to Installation

Livro 6/*Book 6*. Direções no Novo Espaço

Directions in the New Space

Livro 7/*Book 7*. Transformações do Espaço Público

Transformations of the Public Space

Capa/Cover: Sombra projetada da obra *Olhos Atentos* do artista José Resende/*Shadow cast by José Resende's work, Olhos Atentos*

Fotografia de/Photography by Fabio Del Re - VivaFoto



Transformações do Espaço Público

José Francisco Alves

Transformações do Espaço Público/Transformations of the Public Space

Esse livro é parte integrante do projeto editorial da 5ª Bienal do Mercosul – Histórias da Arte e do Espaço, realizada em Porto Alegre de 30 de setembro a 04 de dezembro de 2005.

This book is an integral part of the editorial project of the 5th Mercosur Biennial – Stories of Art and Space, Porto Alegre, September 30th – December 4th, 2005.

Todos os direitos pertencentes aos autores e a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Essa publicação não pode ser reproduzida, em todo ou em parte, por quaisquer meios, sem a prévia autorização por escrito da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul e do autor.

All rights belong to the authors and Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. This publication cannot be totally or partly reproduced in any form or by any means without permission from both parts.

Não medimos esforços para identificar a exata propriedade e direitos dos textos e materiais visuais. Erros e omissões ocasionais serão corrigidos em edições posteriores.

Every effort has been made to trace accurate ownership of copyrighted text and visual material used on this book. Errors and omissions will be corrected in subsequent editions.

Publicado por/Published by

Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul
Rua dos Andradas 1234, 10º andar/Sala 1008
Porto Alegre- RS - Brasil CEP 90020-008
www.bienalmercosul.art.br

Porto Alegre, março de 2006

Alves, José Francisco

Transformações do Espaço Público/José Francisco Alves.
Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006
135 p. Ilust.

1. Escultura pública - Porto Alegre 2. Arte pública - Porto Alegre
3. Arte - Brasil - História 4. Arte - América Latina - História
5. Bienal - Mercosul 6. Arte contemporânea I Título

CDU 73 (8=6)
7(81) (091)
7 (8=6) (091)

Transformações do Espaço Público

Esculturas Monumentais de Amilcar de Castro

Curadoria

JOSÉ FRANCISCO ALVES

Obras Permanentes

Carmela Gross

José Resende

Mauro Fuke

Waltercio Caldas

Curadoria

PAULO SERGIO DUARTE

JOSÉ FRANCISCO ALVES

5ª BIENAL DO MERCOSUL

Realização

Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul

Patrocinadores Master

Gerdau

Petrobras

Santander Cultural/Banco Santander

Patrocinador do artista homenageado Amílcar de Castro

Refap

Patrocinador da Mostra Direções do Novo Espaço e da Obra Permanente de Mauro Fuke

Ipiranga

Patrocinador da Obra Permanente de José Resende

Lojas Renner

Patrocinador do Núcleo Contemporâneo de Pintura

Nacional

Patrocinador do Núcleo Histórico de Pintura

Vonpar

Patrocinadores dos Artistas Convidados

MasterCard

Souza Cruz

Patrocinador do livro “Uma História Concisa da Bienal do Mercosul”

Habitasul

Patrocinador da Ação Educativa

Gerdau

Apoiador da Ação Educativa

RBS

Patrocinadores de Segmentos

Varig – Cia. Aérea Oficial

Ferramentas Gerais – Ferramenta

Apoiadores da 5ª Bienal do Mercosul

Blue Tree Towers, Digitel, Engex, Fibraplac, Grupo Avipal, ICBNA, Maiojama, Master Hotéis, Nestlé, Perto, Plaza Hotéis, Porto Alegre Convention & Visitors Bureau, Randon e Tintas Renner

Apoio Governamental

Secretaría de Relaciones Exteriores de México – Embajada de México en Brasil – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / México
Dirección General de Asuntos Culturales – Ministerio de Relaciones Exteriores – Comercio Internacional y Culto/Cancillería Argentina

Apoio Institucional

Governo Federal – Ministério da Cultura – Lei Rouanet

Governo Estadual – Secretaria da Cultura – LIC

Governo Municipal – Prefeitura Municipal de Porto Alegre

Projeto auditado por

PricewaterhouseCoopers

Sumário

Reafirmando o presente, pensando no futuro

Elvaristo Teixeira do Amaral

Presidente da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul

9

Histórias da Arte e do Espaço - O Projeto

Paulo Sergio Duarte

11

A invenção da escala: apontamentos para determinar com maior precisão a denominação “arte pública”

Gaudêncio Fidelis

19

TRANSFORMAÇÕES DO ESPAÇO PÚBLICO

25

A Bienal do Mercosul e a arte pública temporária: as esculturas monumentais de Amilcar de Castro

28

A 5ª Bienal do Mercosul e Espaço Público

38

Paisagem, Arquitetura e Arte Pública no Brasil: uma abordagem histórica

38

As obras permanentes na orla do Guaíba

42

Os artistas do Vetor Transformações do Espaço Público

44

Carmela Gross

44

Mauro Fuke

54

José Resende

62

Waltercio Caldas

72

Mapa das obras permanentes da Bienal do Mercosul

83

Ficha técnica/Obras Permanentes na Orla do Guaíba

84

ENGLISH VERSION

85

Reafirmando o presente, pensando no futuro

Presidir a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul e organizar a 5ª Bienal tem sido um desafio que tomamos antes de tudo como projeto coletivo. O enorme legado que nos foi deixado por uma instituição ainda jovem veio acompanhado da responsabilidade de fazer do evento aquela que é uma grande exposição. Sob o título *Histórias da Arte e do Espaço*, trazemos a público a obra de inúmeros artistas da América Latina, como também da Europa e dos Estados Unidos. Com uma curadoria criteriosa, reunimos obras cujo valor estético e potencial inovador parecem-nos indiscutíveis. Ainda assim, tudo isso só foi possível graças à generosa colaboração de nossos patrocinadores, à parceria da esfera governamental municipal, estadual e federal, à participação efetiva de nossos conselheiros e diretores e à colaboração de todos aqueles profissionais que fazem a Fundação Bienal. Esse é um projeto coletivo, como já se disse. O eixo que o conduz é justamente aquele da participação e do trabalho de todos, sem os quais essa magnífica exposição não seria possível.

Os vetores da exposição *A Persistência da Pintura, Da Escultura à Instalação, Direções no Novo Espaço e Transformações do Espaço Público*, centro do projeto curatorial desta bienal, constituem, juntamente com a obra do artista homenageado Amilcar de Castro, um evento de alto grau de profissionalização. Neles reside a atualidade da produção contemporânea, que tem seus alicerces nas duas exposições históricas que a seguem. Em uma exposição cujo presente é reafirmado em cada obra, não poderíamos deixar de pensar num futuro em que a Bienal do Mercosul cada vez mais se reafirma como uma instituição voltada para o contemporâneo. Se, por um lado, primamos pela excelência na constituição dessas exposições, por outro não esquecemos que as relações entre indivíduos também se dão através da arte, em um processo de diálogo contínuo no qual idéias surgem pela troca e pelo exercício da complexidade de dar visibilidade pública a tantas obras em um só evento. Pensamos em uma exposição como um grande grupo composto de obras; assim, para nós, realizar uma bienal é pensar sobretudo na individualidade dos artistas. A surpresa que aguarda a nós mesmos no momento de vê-las todas juntas só é superada pela certeza de missão cumprida. Ao expor o presente, reafirmamos o futuro na crença de que uma sociedade com mais valores artísticos e culturais é certamente uma sociedade mais justa e igualitária, cujo progresso não signifique apenas uma superação do passado, mas fundamentalmente a reafirmação de uma atualidade que se abre de maneira generosa para cada um de seus cidadãos.

Elvaristo Teixeira do Amaral

Presidente da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul

Histórias da Arte e do Espaço – O Projeto

Paulo Sergio Duarte

Por que a Bienal do Mercosul

A Bienal do Mercosul é o resultado da consciência de que um Brasil melhor, mais bem distribuído, não pode ser construído somente a partir dos grandes centros, como Rio de Janeiro ou São Paulo. Por isso, Porto Alegre assume esse papel descentralizador. Com a densidade cultural do Rio Grande do Sul já manifestada em todos os campos – literário, musical, cênico, cinematográfico –, faltava uma manifestação nas artes visuais à altura dessas áreas já consagradas. Mais do que isso, um país com nossas dimensões, nossa população e nossos problemas, não pode afirmar-se se ficar especializado em certos gêneros artísticos. As artes visuais têm de estar presentes na construção de um país desse porte. Se a Bienal de São Paulo, desde 1951, inscreveu o Brasil na trama das grandes exposições internacionais de arte e contribui decisivamente para uma atualização artística de nossa produção, faltava um diálogo mais intenso com uma produção mais próxima. Foi com essa opção que surgiu, a partir da mobilização de lideranças artísticas, intelectuais e empresariais, nos anos de 1990, a Bienal do Mercosul – a Bienal de Porto Alegre –, a maior mostra de arte latino-americana hoje existente.¹

Na 5ª Bienal, não existe país convidado; o México, convidado na edição passada, é incorporado como um dos países permanentes. Participam, em 2005, Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, México, Paraguai e Uruguai.

Por que a questão do espaço

A 5ª Bienal do Mercosul apresenta um tema que contempla um público maior do que aquele de especialistas e de artistas em contato com a arte contemporânea. Tal escolha é fundada em uma tomada de posição quanto ao estágio educacional do Brasil e ao significado do esforço de um investimento dessa envergadura em uma exposição de arte por parte de seus patrocinadores – empresas públicas e privadas. O tema é *Histórias da Arte e do Espaço – construção e expressão nas experiências de espaço na arte contemporânea*. Poder-se-ia pressupor um outro subtítulo: *as transformações da noção de espaço e suas relações com a arte contemporânea*.

No primeiro subtítulo, enfatiza-se a polarização entre duas fortes tendências da arte do século passado que atravessou a modernidade e chega aos dias atuais: as questões expressivas e as questões construtivas, às vezes apressadamente reduzidas à oposição entre subjetividade emotiva e objetividade racional. Aprendemos, por nós mesmos, a presença dos elementos objetivos que existem nos expressionismos e dos fatores subjetivos nos projetos construtivistas.

No segundo subtítulo, enfatiza-se o caráter dinâmico e sócio-histórico da noção de espaço, que muda de cultura para cultura, de sociedade para sociedade e de época para época. Não somente muda como, cada vez mais, no mundo contemporâneo, a noção de espaço acumula-se em experiências de diferentes camadas acompanhadas de suas respectivas temporalidades, como se cada espaço solicitasse sua correspondente experiência de tempo. Nessas camadas, cruzam-se fatores das mais diversas origens – psicológicas, geográficas, econômicas, sociais, lingüísticas, antropológicas e tecnológicas –, determinando diferentes graus de complexidade.

São essas experiências que permitem uma aproximação maior do público com a obra contemporânea. Quase todos conhecem, mesmo sem querer, as diferenças entre o espaço privado, íntimo, e o público, o da rua, do trabalho, os de lazer e tantos outros para os quais vale o mesmo raciocínio. Já os moradores de rua não conhecem tanto essa diferença; para eles, o público e o privado necessariamente deveriam confundir-se, mas eles inventam seu próprio espaço, sempre provisório, à noite, em um canto da rua.

Muitos conhecem o momento em que se abstrai de seu entorno imediato – a sala e a própria família – para entrar na internet, esse novo espaço. Outra experiência na qual estar em qualquer lugar – Tóquio, Ribeirão Preto, Assunção, Santiago ou La Paz – nesse espaço virtual é quase imediata, dependendo apenas da velocidade dos provedores. A noção de espaço é um excelente condutor de percepção para que nos aproximemos da obra de arte, e, especialmente, da arte contemporânea. Contudo, não é somente porque a experiência de espaço é comum a todo e qualquer ser humano que ela foi escolhida como tema da 5ª Bienal do Mercosul. Esse é um elemento importante para nosso objetivo, mas não suficiente.

É importante lembrar que a questão do espaço atravessa toda a história da arte até os dias atuais. Desde a mais remota manifestação na parede de uma caverna na pré-história até uma recente intervenção *in situ* (ou, como alguns preferem chamar, *site specific*), passando pelo famoso cubo branco das salas e galerias da modernidade, o espaço não é somente o receptáculo da obra, seu continente, porém, com frequência, um contexto ativo que atua, junto a outros fatores, na sua recepção e no seu entendimento. Toda uma história da arte poderia ser escrita à luz das relações da arte com o espaço.

Há muito tempo o sentido da palavra espaço expandiu-se além do seu significado original platônico, empregado tanto na geometria euclidiana quanto na física clássica. As descobertas da psicologia da percepção e, particularmente, as investigações fenomenológicas deslocaram a noção de espaço de sua exterioridade absoluta para uma interação com o corpo e incorporaram a experiência subjetiva das sensações de espaço. A noção de espaço está impregnada por aspectos históricos e culturais que variam conforme a época e o lugar. Por isso, aqui, toma-se o espaço:

(...) como o eixo de uma rosa-dos-ventos, a partir do qual podemos examinar diferentes posições e direções da arte contemporânea. As transformações da noção de espaço funcionariam, desse modo, como uma espécie de sistema de referência global, tal como as coordenadas geográficas, sobredeterminante, no qual podemos identificar os sistemas narrativos locais determinados por seus objetos específicos, como aqueles movidos em torno de estratégias particulares: políticas do corpo, referências étnicas, crítica sociológica, políticas de gênero e de sexualidades, crítica ao sistema da arte – às suas instituições e aos seus agentes –, investigações que mobilizam novos recursos tecnológicos, poéticas idiossincráticas, pesquisas formais de linguagem, bem como retomadas puramente conceituais. A hipótese seria a de que, sobre o território teórico da noção de espaço e suas variantes históricas e culturais, seria possível, a partir de um paradigma mais resistente ao relativismo generalizado pelo desconstrucionismo, examinar as interações entre essas microrregiões narrativas e suas estratégias em determinadas obras e explorar seu alcance poético. Em torno desses sistemas locais, de suas estratégias e táticas, enfim, das diferenças ditadas pelo multiculturalismo, é que se movem as diversas pós-modernidades na arte.²

Como está materializada visualmente a questão do espaço

Na 5ª Bienal do Mercosul, as obras estão distribuídas segundo as afinidades de linguagens *lato sensu*, e não segundo a nacionalidade dos artistas em pavilhões ou salas separadas. Essa escolha reconhece que as afinidades entre as obras podem existir além das diferenças de nacionalidade e que as fronteiras de linguagem, na arte contemporânea, prevalecem sobre os limites políticos e geográficos que separam nossos países. Por essa razão, *Histórias da Arte e do Espaço* estão separadas em quatro vetores “temáticos”: *Da escultura à instalação*, *Transformações do espaço público*, *Direções no novo espaço* e *A persistência da pintura*. A 5ª Bienal apresenta, ainda, o vetor especial *Amílcar de Castro – uma retrospectiva* do artista homenageado nesta edição e a mostra *Fronteiras da Linguagem*, com artistas de fora do Mercosul.

Dirigindo-se a um público mais amplo que os especialistas, essa distribuição objetiva contribuir para

a construção de um olhar sobre obras que são estranhas à grande maioria dos milhares de frequentadores da Bienal e colaborar para uma interação mais estreita entre a exposição e a ação educativa que é desenvolvida durante todo o processo. Propositadamente, certos limites interpenetram-se e ajudam o público a compreender o campo dilatado das experiências artísticas atuais que não permitem essa distribuição compartimentada e, às vezes, arbitrária. Por isso mesmo, chamamos de vetores, e não de seções ou módulos, essa organização.

Vetor – aprendemos na escola – é um segmento de reta orientado; nas aulas de física, representamos graficamente uma força por um vetor: traçado o paralelogramo ou o polígono de forças em ação sobre um corpo, encontramos sua resultante. Quem sabe, muitos dos visitantes da Bienal serão capazes de imaginar esse complexo traçado de quatro vetores e deles tirar uma resultante imaginária. Este seria o resultado de sua visita à exposição: um caleidoscópio, complexo e multifacetado, uma resultante poética muito diferente de um vetor da ciência de Newton. Portanto, esse cuidado de não chamarmos de seção ou módulo não é gratuito: trata-se de posições e direções muito gerais para ajudar na leitura da exposição, e não invenções curatoriais de caráter autoral.

Para receber as obras de 169 artistas, a 5ª Bienal do Mercosul investiu na generosidade dos espaços de exposição que se manifestam em todos os lugares. No Santander Cultural, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, no Museu de Comunicação Social Hipólito da Costa, no Paço dos Açorianos, em cinco andares da Usina do Gasômetro. Esse modo arejado de exposição fica ainda mais evidente nos cinco armazéns do Cais do Porto, todos ocupados por obras de arte. Somem-se, ainda, as obras em espaços abertos, como no Largo Glênio Peres, em frente ao Mercado Municipal, e na orla do Guaíba.

Na medida em que uma parte extremamente significativa de obras foi realizada especialmente para esta mostra, seria uma impropriedade estabelecer *a priori* relações entre os trabalhos, já que uma grande quantidade delas foi construída durante o próprio processo de montagem da exposição. Mesmo muitas obras de pintura que, teoricamente, bastariam “ser penduradas” foram concebidas especialmente para a 5ª Bienal. Por isso, tomamos esse partido museográfico, com grandes painéis de 412 cm de altura, nos armazéns do Cais do Porto, que permitem tanto a preservação da individualidade das obras quanto eventuais contágios, por vezes paradoxais, que são importantes para a plena fruição dos trabalhos. Era impossível, diante das obras inéditas e daquelas feitas no local, inventar relações curatoriais. Melhor assim. As obras estão lá, diferentes do pandemônio de uma feira de arte, nos seus vetores, preservadas em sua individualidade e em suas relações com o mundo.

Os vetores

Da Escultura à Instalação

Trata da passagem das obras tridimensionais portadoras de individualidade e autonomia àquelas que se estruturam como ambientes. Hoje, com frequência, as fronteiras e diferenças entre uma escultura, aquela obra que, independentemente do contexto e de sua forma, apresenta-se ainda como objeto autônomo e voltado para uma relação contemplativa e as instalações não são nítidas. A passagem das esculturas às instalações é, na arte, uma das manifestações das transformações da noção de espaço na vida contemporânea. Encontra sua origem em três momentos históricos do início do século XX: no cubismo e em seus desdobramentos no espaço desde a segunda década, na força das experiências construtivistas na Rússia revolucionária e na Bauhaus, na República de Weimar. Ao lado, desenvolviam-se as manobras de Duchamp e do dadaísmo e sua crítica da arte como um sistema e uma instituição que estabelece novas fronteiras para o conhecimento artístico.

Entretanto, as instalações, quando surgiram ainda na década de 1960 e eram chamadas de ambientes, como *Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica, testemunharam uma nova relação da obra de arte com o espaço e, sobretudo, do espectador com a obra. Boa parte das vezes as instalações são obras *in situ* ou *site specific*: são projetadas e construídas para um determinado lugar, que pode ser tanto a sala de uma galeria ou de um museu quanto um espaço urbano ou local fora da cidade na qual vai interagir com a paisagem. 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, extenso 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 essa fruição é processada com a participação do receptor na própria obra, da imersão de seu corpo e de seu movimento no interior da instalação. Essas experiências intensificam-se a partir da segunda metade dos anos de 1960 e encontram, hoje, manifestações que interagem fortemente com aspectos multissensoriais – dirigem-se não somente ao olhar, como também à audição, ao olfato, ao paladar –, sublinham dimensões perceptivas, sociais e políticas provocadas pelas novas exigências do mundo contemporâneo.

Esse vetor recebe uma mostra histórica, intitulada *A (Re)Invenção do Espaço* e apresentada no Santander Cultural, cujo recuo não vai mais longe que o final da década de 1940 e prolonga-se até os anos de 1960 e 1970. Nessa mostra, tanto quanto na outra exposição histórica, intitulada *Experiências Históricas no Plano* e apresentada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), o projeto *Histórias da Arte e do Espaço* procura mostrar as continuidades e descontinuidades entre a arte contemporânea e o seu passado recente.

Transformações do Espaço Público

São confusas as noções do senso comum sobre espaço público. Normalmente, associam-se a espaço público somente as estradas, as ruas, as praças e os edifícios de propriedade governamental. Na verdade, cinemas e *shopping centers* são espaços públicos tanto quanto um estádio esportivo, um museu ou um centro cultural, não importa o regime jurídico de propriedade.

A obra de arte pública é vista pelo mesmo senso comum como monumentos comemorativos ou homenagens em praças públicas. “Esta idéia de estabilidade e de duração de um valor estético nasce com a cultura latina, na Roma antiga, onde a arte se afirma para celebrar a glória do Estado. É uma idéia prospectiva da cultura onde valores do presente pretendem sobreviver indefinidamente no tempo futuro. Este é o valor do monumento para a arte clássica romana”.³ O arco de Constantino (312-15 d.C.) já tinha essas características: era um monumento laico, de caráter eminentemente político, construído para perpetuar a glorificação do imperador. E o leigo imagina, até hoje, a arte pública como se estivesse na Roma de Constantino.

Após os desdobramentos do Minimalismo, na década de 1960, e dos trabalhos de intervenções urbanas e *in situ* de Daniel Buren ou de Richard Serra, assim como de *land art* de artistas como Michael Heizer (*Double Negative*, 1969; deserto de Nevada), Robert Smithson (*Spiral Jetty*, 1970; Rozel Point, Great Salt Lake, Utah) e Walter de Maria (*Lightning field*, 1977; Quemado, deserto do sudoeste do Novo México), para citar apenas alguns exemplos, o conceito de obra pública sofreu uma profunda modificação. Obras dessa natureza ampliaram o campo da experiência estética para uma nova relação entre arte e espaço urbano e entre arte e natureza, impondo novos postulados e paradigmas para serem pensadas. Surgia, com experiências desse gênero, todo um quadro conceitual desconhecido pela arte moderna.

Nossas cidades estão em construção e muitas alcançaram tal grau de metástase urbana que parecem ter atingido um ponto de não-retorno. Nessas cidades, não haverá plano urbanístico que dê jeito se não forem submetidas a drásticas e profundas transformações políticas e sociais. Não é o caso, ainda, de Porto Alegre, desde que o estado consiga manter estímulos ao desenvolvimento do seu interior, fixando suas populações e reduzindo a migração para a capital. A região metropolitana de Porto Alegre, com 31 municípios e cerca de 3.700 milhões de habitantes, vem mantendo uma distribuição demográfica relativamente estável e harmoniosa quando comparada com outras situações críticas do país.

É nesse contexto que o projeto da 5ª Bienal do Mercosul inclui, no vetor *Transformações do espaço público*, quatro obras permanentes para a cidade de Porto Alegre. Escolhemos espaços abertos. Fizemos questão que não se dispersassem em diferentes pontos da cidade, como chegou a ser sugerido e mesmo plausível, mas que fossem construídas ao longo da orla do Guaíba, participando de uma das paisagens mais bonitas da cidade, no trecho que se encontra em frente ao Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, entre a Usina do Gasômetro – um dos centros culturais mais freqüentados de Porto Alegre – e a Estância da Harmonia, local de reunião dos gaúchos que preservam suas tradições, um pouco antes da ponta arborizada que se lança no lago como um píer.

Solicitamos aos artistas convidados para essas intervenções – Waltercio Caldas, Mauro Fuke, Carmela Gross e José Resende – que não projetassem monumentos para serem contemplados, e sim pensassem obras que pudessem ser literalmente usadas pela população que por ali passeia em suas horas de lazer. Obras que se confundem em parte como uma espécie de mobiliário urbano, mas, ao mesmo tempo, por sua configuração formal, emancipam-se da funcionalidade do *design* e afirmam-se esteticamente, transformando a experiência

familiar do espaço urbano pela sua simples presença. Os projetos não somente assumiram essa sugestão do curador, como também surpreenderam por sua qualidade e inscrição no contexto.

Não tenho nenhuma ilusão de que elas serão submetidas às vicissitudes da vida urbana e de que dependem, para sua conservação, não apenas da atenção do poder público, mas de uma consciência de cidadania que ainda precisa ser enraizada em nossa população.

Direções no Novo Espaço

Esse vetor coloca-nos em relação com novas experiências que vão desde a fotografia, passando pelo cinema, pelo vídeo e pela ciberarte até as *performances*.

Quando surgiu a fotografia, no século XIX, não aparecia apenas mais uma tecnologia a serviço da documentação e da memória ou apenas mais um gênero artístico. A fotografia reposicionou inteiramente o estatuto da pintura e de sua relação com o real. O processo cognitivo suscitado pela poética fotográfica não subvertia somente a relação entre tempo e imagem, como interferia diretamente no modo de produção pictórico – tanto interagindo com a pintura quanto liberando-a de seu compromisso mimético e possibilitando novas investigações em torno da percepção. Todos conhecem o fato histórico: não foi por acaso que a primeira exposição do Impressionismo tenha sido realizada no ateliê do fotógrafo Nadar.

Na arte contemporânea, a fotografia passou a ocupar um lugar central. As poéticas exploradas pelos artistas que a utilizam vão desde um inteligente recurso do *medium* até o desenvolvimento de narrativas que se interpenetra fortemente com os campos literário e teatral. Essas fotografias contam histórias, tal como a pintura e as gravuras na Idade Média contavam-nos a vida de Cristo e dos santos. Presença igualmente poderosa no mundo atual são obras fotográficas de elevada potência pictórica pelos recortes do real possuírem força cromática.

Era inevitável que a imagem em movimento e todas as possibilidades descobertas pela arte cinematográfica fossem exploradas pelos artistas. A técnica de montagem de Eisenstein, que se encontra no centro de sua estética e tem seu momento paradigmático na seqüência do massacre da escadaria de Odessa, no filme *O Encouraçado Potemkin* (1925), está fortemente marcada pelas conquistas do construtivismo russo: é um momento privilegiado da arte construtivista. O *Cinema-Olho* (*Kino-Oki*) de Dziga Vertov – Vertov forjou igualmente o termo *Cinema-Verdade* (*Kino-Pravda*) – é outra dessas manifestações pioneiras que assistidas hoje, quase 100 anos depois, deixam inúmeros cliques “pós-modernos” um pouco antiquados. Logo, tanto dadaístas quanto surrealistas apropriaram-se da linguagem cinematográfica: Duchamp, Denos, Man Ray, Dulac, Léger e Artaud, por exemplo, exploraram o cinema. Uma referência inevitável permanece na colaboração entre Luís Buñuel e Salvador Dalí em *Un Chien Andalou* (1929). Os projetos conceituais do final da década de 1960 e início da década de 1970 deram um novo vigor ao uso desses novos meios nas exposições de arte.

Na 5ª Bienal do Mercosul, o vetor *Direções no novo espaço* é o que apresenta o maior número de artistas e são extremamente diversificadas as experiências apresentadas em cinema e vídeo (todas as obras que tinham como suporte o filme foram transcritas para DVD, salvo as sessões especiais de projeções das películas de Pierre Coulibeuf). Da política às reflexões sobre o tempo, a memória do corpo e suas relações com as palavras, a documentação de *performances*, todas apresentam uma gama variada das posições e direções que essas obras podem assumir em cinema e vídeo na arte contemporânea.

Se o cinema e, posteriormente, a televisão colocam-nos diante de experiências espaciais que nos acrescentam camadas de espaço e de tempo antes desconhecidas, as mais recentes experiências no ciberespaço obrigam-nos a enfrentar referenciais inteiramente novos. Se na vida cotidiana lido com um registro de identidade formal – bem diferente de minha complexa identidade psíquica e social – e com um endereço físico que atesto através de contas de luz ou gás, nesse novo espaço carrego comigo minha identidade e meu endereço, não importa o lugar físico onde me encontro. Além disso, posso estar em contato simultâneo e em tempo real com pessoas em diferentes cidades e países. A arte digital e a arte em rede que surge dessas experiências, já presentes nesta edição da Bienal do Mercosul, estão redefinindo inteiramente o sentido autoral e a concepção de obra coletiva, além de desenvolver uma nova percepção de espaço e engendrar novos valores estéticos.

Há cerca de 50 anos, quando as *performances* passaram a estar mais presentes no cenário artístico, forçaram uma releitura dos limites do campo das artes visuais. As tradicionais fronteiras que separavam as artes

plásticas de outras áreas, compreendidas convencionalmente como pintura, escultura, desenho e gravura, já haviam sido rompidas desde as vanguardas históricas do início do século XX; porém, com a prática sistemática de *performances*, intensificava-se a interação com as artes cênicas. Esse gênero, se assim quiserem chamá-lo, põe o artista diante de solicitações poéticas novas e complexas e, sem dúvida, surpreende cada vez mais quando experiências coletivas e interdisciplinares são desenvolvidas, mobilizando profissionais de outras áreas, como a música, o teatro e a dança.

Por tal diversidade, esse vetor apresenta fortes dissonâncias e um espectro de experiências sobre as relações entre arte e tecnologia que extrapolam a mera discussão de um suporte.

A Persistência da Pintura

A representação do espaço para construir a ilusão de profundidade em uma superfície de duas dimensões esteve no centro da arte ocidental desde a Antiguidade Clássica e alcança, depois do interregno da alta Idade Média, uma elevada sistematização no Renascimento. A representação da ilusão espacial manteve-se até o século XIX, apesar das transformações exigidas por cada época dentro de certos parâmetros, cujas regras básicas haviam sido lançadas no século XV.

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, assim como novas experiências sensíveis e cognitivas põem em xeque as normas centenárias. O sujeito da era da máquina já se estruturava historicamente de forma diversa daquele do Renascimento e do Barroco. A pintura foi a prática artística que esteve no centro dessa longa trajetória até sua crise, ocorrida no século XIX. 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 e dos africanos.

A solução da crise encontrada na revolução cubista desloca definitivamente o plano semântico para uma relação interna com a estrutura formal ou “sintática” que se estenderá até o Expressionismo Abstrato. As experiências minimalistas, insistindo na noção de contexto, e as novas figurações da *pop* forçaram uma crise das leituras puramente formais da obra pictórica e marcaram um redirecionamento da teoria. Em que pese essa formidável aventura do conhecimento artístico no Ocidente, a pintura persiste, neste início de século, como *medium* paradigmático das experiências contemporâneas, questionando, entre outras, as “novas” espacialidades sugeridas pelas diversas pós-modernidades e suas narrativas.

Pelas razões já apresentadas nas considerações referentes ao vetor *Da escultura à instalação*, existe uma mostra de obras históricas, intitulada *Experiências Históricas no Plano*, inserida no vetor *A persistência da pintura* e apresentada no MARGS.

Fronteiras da Linguagem

A Bienal do Mercosul, desde a sua segunda edição, em 1999, abriu-se para artistas de fora do continente latino-americano. Esse intercâmbio é importante para o público, sobretudo para que possa compreender que o continente não é um gueto cultural fechado sobre si mesmo e que suas manifestações artísticas interagem com as de outros centros e continentes.

Coerentemente com o projeto *Histórias da Arte e do Espaço*, foram convidados para a mostra *Fronteiras da Linguagem*, cujo título diz respeito ao próprio método de apresentação da 5ª Bienal do Mercosul, quando sobrepõe as fronteiras da arte às fronteiras políticas e geográficas, os artistas Marina Abramović, Pierre Coulibeuf, Ilya e Emilia Kabakov e Stephen Vitiello.

Essa mostra, estrategicamente posicionada no Armazém 7 do Cais do Porto, finaliza a leitura das obras contemporâneas dos vetores *Da escultura à instalação* e *A persistência da pintura*, convidando o visitante a uma reflexão sobre sua experiência para fronteiras além daquelas dos limites latino-americanos.

Amilcar de Castro – Uma retrospectiva

Desde a sua primeira edição, a Bienal do Mercosul presta homenagem a um artista. Na 5ª Bienal, com a aquiescência de Dona Dorcília de Castro e de seus filhos, escolhi homenagear Amilcar de Castro (1920-2002) e defini que sua obra passaria todos os vetores de *Histórias da Arte e do Espaço*.

Amilcar foi, sem dúvida, um dos maiores escultores da segunda metade do século XX e sua obra

encontra-se na base do melhor pensamento de espaço que atravessou a arte brasileira nos últimos 50 anos. O núcleo retrospectivo, que recebe o título *A aventura da coerência* e faz jus à trajetória impecável do ponto de vista ético e estético de nosso artista, está apresentado no Armazém 7, ao lado da mostra *Fronteiras da Linguagem*. Seis esculturas monumentais estão presentes no Largo Glênio Peres, em frente ao Mercado Municipal, participando de *Transformações do espaço público*. Quatro esculturas participam da *A (Re)Invenção do Espaço* – núcleo histórico do vetor *Da escultura à instalação*, no Santander Cultural. As pinturas e os desenhos, junto com uma pequena mostra biográfica, encontram-se em *Experiências Históricas do Plano* – núcleo histórico do vetor *A persistência da pintura*, no MARGS. *Amilcar de Castro – programador visual*, apresentada no Museu de Comunicação Social Hipólito da Costa, participa de *Direções do novo espaço*. Esta é a mais completa visão da obra do artista até hoje apresentada.

O projeto editorial

No lugar de um único grande e alentado catálogo, *Histórias da Arte e do Espaço* tem seu projeto editorial em sete publicações. Estão dimensionadas como livros de porte normal e, acima de tudo, documentando efetivamente a mostra, com fotografias dos locais das exposições e das obras, boa parte inéditas, ali apresentadas. Por essa razão, esses livros/catálogos se transformam numa efetiva memória visual da 5ª Bienal do Mercosul. O projeto original, que programava cinco livros – os catálogos dos quatro vetores e o dedicado a Amilcar de Castro, o artista homenageado –, foi enriquecido por mais dois volumes. O primeiro acrescentado, *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*, de Gaudêncio Fidelis, no qual o autor se debruça sobre o percurso já traçado ao longo dos últimos dez anos, e se transforma em referência inevitável para qualquer futura pesquisa sobre a instituição; e *Rosa dos Ventos – Posições e Direções na Arte Contemporânea* que reúne ensaios da equipe de curadores sobre temas atuais.⁴

Notas

¹ Ver Gaudêncio Fidelis, *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*, Coleção Histórias da Arte e do Espaço – 5ª Bienal do Mercosul, Paulo Sergio Duarte (org.) (Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005).

² Paulo Sergio Duarte, “A Rosa-dos-Ventos – Posições e Direções na Arte Contemporânea”, In *Rosa-dos-Ventos – Posições e Direções na Arte Contemporânea*, Paulo Sergio Duarte (org.) Coleção Histórias da Arte e do Espaço – 5ª Bienal do Mercosul (Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005), 10.

³ Paulo Sergio Duarte, *Duas ou três coisas que você deveria saber sobre patrimônio cultural*, Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1997/2000 [edição eletrônica reservada para uso da Fundação Roberto Marinho]. Ver igualmente Giulio Carlo Argan, *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días – Curso en el Instituto Universitario de Historia de la Arquitectura Tucumán*, 1961, Traducción, introducción y notas: Liliana Rainis (Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1973), 64.

⁴ Nesse último encontra-se meu artigo, que dá título ao volume, onde procurei, com a maior clareza que me foi possível, transmitir o que penso sobre o quadro geral do que vem sendo chamado de “sistema da arte”.

A invenção da escala: apontamentos para determinar com maior precisão a denominação “arte pública”

Gaudêncio Fidelis

A vida urbana nasceu na Mesopotâmia meridional em 3.500 a.C. com Uruk, a primeira grande cidade. Tal acontecimento mostrou-se como um momento de profundo significado na história do homem. Após um período inicial de recorrentes crises do modelo urbano, a cidade afirmou-se como uma estrutura organizada, de controle, centro de poder e concentração de riqueza. Depois do império romano, a cidade alcançou toda a Europa e tornou-se o principal modelo de organização centralizada do Ocidente. Ela passou, então, a se definir como um centro organizacional cuja sede do poder central, civil, militar e religioso viria a gerir todo o aparato administrativo. De lá para cá, as cidades têm-se tornado cada vez mais complexas em sua constituição. Nesse espaço, as disputas de poder são permeadas pelo aparelho ideológico do Estado no exercício do controle do espaço público, mesmo quando este aparenta muitas vezes negligenciá-lo.¹

A presença do Estado no espaço público é visível de diversas formas, algumas delas por demais sub-reptícias. Vejamos, por exemplo, a conhecida assepsia que o poder público tenta imprimir ao espaço urbano ao pintar de branco os cordões da calçada e outros mecanismos delimitadores das vias urbanas, incluindo partes do paisagismo, como árvores e pequenos arbustos [Fig. 1-2]. O branco não só designa a presença da institucionalidade no muitas vezes descuidado espaço público da cidade, como também indica à população que a presença do controle estatal existe, ainda que disfarçada apenas no processo de decorar e embelezar o ambiente urbano através de artifícios como a impressão asséptica e bem cuidada que o branco é capaz de dar aos detalhes da rua. Vale lembrar que tal procedimento advém do efeito que o branco causa no imaginário das pessoas como uma cor ligada à limpeza e à higienização, assim como ao distanciamento que a cor é capaz de imprimir à relação do indivíduo com a natureza. É o caso, por exemplo, quando árvores são pintadas de branco até a altura de aproximadamente um metro e meio, isolando em certo sentido a área visual destinada à convivência do indivíduo junto ao ambiente da natureza. É nesse espaço ideologicamente disputado e simbolicamente construído pela imposição ou negligência disfarçável do Estado que a produção de arte pública terá de existir.

É aí também que uma série de prerrogativas diferentes daquela definida pelo espaço museológico terão de ser obedecidas para que essa obra consiga existir sem que as tensões desse espaço inviabilizem sua existência.



[Figs. 1-2] Áreas com
árvores, postes e meios
fios pintados de branco,
no espaço público/*Areas
of the public space with
trees, posts and kerb-
stones painted white*
Fotografias/Photographs:
Gaudêncio Fidelis



O exemplo clássico que temos de tal situação em que as prerrogativas estabelecidas pelo trabalho chocaram-se com a do espaço público foi o caso da obra *Tilted Arc* (Arco Inclinado), de Richard Serra (1981-1989) [Fig. 3]. Poderíamos dizer que algumas das premissas do trabalho migraram de uma concepção circunscrita ao espaço protegido da galeria para aquele do chamado “espaço público.” Ainda que consideremos uma condição de *site-specific*, portanto sujeito ao requerimento de existir naquele local, seu caráter artístico talvez tenha resguardado muito dos elementos da produção do artista que tratou de questões circunscritas a uma esfera especializada de grande complexidade. Podemos citar por exemplo, o desafio à própria noção de espaço público, o caráter constituinte da escultura e sua presença no espaço como uma alteridade e uma perspectiva autônoma (herdada da tradição moderna) que, ao desconsiderar o espectador, viria a gerar no espaço público, grande animosidade.

A despeito do injustificável ataque sofrido pela obra de Serra, é preciso ter em mente que a exibição de obras no espaço público² sempre estará sujeita ao enfrentamento destas com a população. Por mais que esteja acostumada ao convívio com tais obras, elas assim mesmo estarão sujeitas a uma constante atualização de suas premissas junto a uma parcela de público desavisado.

Desde o final dos anos de 1960, obras contemporâneas têm sido comissionadas para espaços que permitem acesso público e, por essa razão, chamadas de “arte pública.”³ Faz-se necessário lembrar que essa atribuição foi dada a uma determinada categoria de objetos artísticos sem que houvesse garantia de que tais obras estivessem situadas em um espaço que é efetivamente público, já que esse espaço, em última instância, é mediado pelas tensões e disputas dos diversos poderes que agem sobre ele. Não é possível excluir daí a esfera privada que age sub-repticiamente sobre o espaço público de maneira pervasiva. Se por ora o poder público demonstra a capacidade de exercer o controle sobre esse espaço, ele muitas vezes o faz já obedecendo às imposições dos agentes privados. O espaço público não constitui mais que uma denominação daquilo que seria dado acesso ao público em geral de forma indiscriminada. Sendo assim, ele não designa nem mesmo uma premissa de livre expressão ou de visibilidade irrestrita do que ali está exposto.

De fato, a denominação espaço público constitui uma falácia como nomenclatura. Assim, tal denominação, no universo das categorias artísticas é resultante mais de um desvio da nomenclatura que o modernismo havia trazido para obras circunscritas fora do *cujo branco* de exposição, fazendo com que certos objetos não encontrem descanso no campo da arte. Daniel Buren, em seu canônico ensaio *The Function of the Studio*⁴, já nos advertia de que as obras são realmente modificadas ao saírem do estúdio do artista para o museu ou a galeria. Se existe uma especificidade do local expresso na constituição da obra, esta é certamente aquela do lugar onde ela se originou. Desse modo ela seria, como diz Buren, “...totalmente estrangeira ao lugar que lhe recebe (museu, galeria, coleção).”⁵ Essa condição estrangeira seria mantida mesmo para obras cuja existência no chamado espaço público seria propositadamente estabelecida *a priori*.

Arte Pública tem sido sempre o ramo mais problemático de uma família de modalidades artísticas. Tão estrangeira ela parece que talvez não pertença ao mesmo registro que outras modalidades como escultura, instalação e pintura. Muitos historiadores de arte e críticos têm evitado dizer que a chamada arte pública só pode ser assimilada – leia-se entendida como sendo arte – a partir da referência que essas obras mantêm com os objetos análogos que ainda residem no espaço do museu.⁶ Ou seja, elas ainda dependem da tradicional forma de inscrição que aqueles objetos adotaram em relação à categoria arte, já que assim se denominam, embora pretendam uma dimensão pública que elas não necessariamente possuem. A denominação “pública” não imprime ao objeto seu caráter público, como já sabemos.

Há ainda a dificuldade de que tais objetos “públicos,” se é que podemos chamá-los assim, consigam definir para si a jurisdição de sua audiência, já que existe uma ligação inerente entre essas obras e as premissas do modernismo, nas quais as intenções de artistas e públicos estão muitas vezes em desacordo. É preciso salientar que a obra dentro do espaço do museu (galeria, etc.) estava protegida pelo acordo tácito em que as questões do gosto, embora sujeitas à aprovação e à recepção pública, nunca se tornariam nevrálgicas. O mesmo não acontece no espaço público com obras que se denominam públicas. Nesse caso, o gesto do artista teria perdido sua imunidade e estaria, portanto, sujeito às injunções do meio.

A divisão entre aquela arte que é pública e a arte colocada no espaço dos museus é que a pública passa a ser, então, uma “arte” diferente. Por mais estranha que possa parecer tal afirmação, ela identifica um problema que talvez esteja no cerne de toda a problemática entre as obras públicas e seus chamados diversos públicos: a arte como categoria historicamente definida deveria, a princípio, ser arte independente de qualquer componente funcional. A denominação de um viés público para determinadas obras interpôs-se, por consequência, àquilo que não teria necessariamente tal caráter. Além disso, a colocação de obras em espaço público não deveria torná-las mais públicas do que já são em relação àquelas exibidas em espaços de acesso público, mesmo que essas instituições sejam de caráter privado. Partindo dessa pressuposição, a forçosa denominação de “pública” cria uma subcategoria que a diferencia do restante da produção, criando um desvio de acesso à contemplação que requereria um tipo de olhar a que outras obras, por não serem denominadas “públicas,” não estariam sujeitas.

Distração versus concentração no espaço público

A noção de escala na arte foi inventada pelo desacordo, digamos assim, entre uma perspectiva de representação da realidade e a necessidade impositiva requerida pelo objeto em relação a uma escala humana. A noção de escala na arte constitui, antes de tudo, uma ficção. Pela banalização do nome, aquilo que conhecemos como tendo uma determinada escala constitui-se antes como tendo uma diferença entre escala física e escala simulada. Quero tratar essa questão por meio de dois exemplos que considero paradigmáticos, ainda que quase diametralmente opostos em sua concepção estética de uma perspectiva de escala. O primeiro é a obra *Princípio de Realidade* (1982) [Fig. 4], de Waltercio Caldas. Trata-se de duas circunferências de ferro ligadas uma à outra por uma pequena espiral de metal. O que me parece extremamente interessante nessa obra é sua condição quase demonstrativa de que é uma obra “sem escala,” porque, se observarmos bem, por mais que essas esferas tenham seu raio de circunferência ampliado, a obra nem perde seu significado nem modifica sua configuração básica. Curioso notar ainda que, mesmo que se expandam para uma situação limite, estas circunferências jamais se tocariam e em essência a obra continuaria a mesma.

Outro exemplo que me parece também paradigmático é a pintura de Pollock. Sua configuração se dá como uma espécie de parênteses no espaço. Sabemos que, em algum momento, esses respingos saíram para além da superfície da tela no piso do estúdio do artista. Se essa tela fosse menor ou maior, isso não mudaria o significado do trabalho. Dito isso, torna-se pertinente abordar a questão da escala na escultura pública como um meca-



[Fig. 3] Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981
Aço/Weatherproof steel. Instalado no/Installed at Federal Plaza, New York
Destruído em/Destroyed, March 15, 1989
Cortesia do artista/Courtesy the artist



[Fig. 4] Waltercio Caldas, *Princípio de Realidade*, 1981
Metal pintado/Painted metal. 1,5 x 55 x 125 cm
Coleção/Collection: Raquel Arnaud
Cortesia do artista/Courtesy the artist



[Figs. 5-6] Alfredo Jaar. *A Logo for America*, 1987
Spectacolor, Times Square, New York
Cortesia do artista/Courtesy the artist

nismo de artificialidade que foi criado e atribuído às obras como meio de possibilitar que sobrevivessem ao espaço público em um processo de embate constante com sua adversidade. Muito se fala na escala das obras públicas e de quanto elas são necessárias ao sucesso ou ao fracasso de um empreendimento artístico desse tipo que, em última instância, essas obras constituem. Se essa escala é enfim produto de uma demanda externa às características estéticas do objeto artístico, sua formulação no campo da arte trouxe, em certa medida, a possibilidade de gerar uma série de questões para o universo da práxis artística.

A produção de arte pública contemporânea está em sua maior parte localizada em grandes centros urbanos, lugares por excelência da distração e do entretenimento. A arquitetura e o movimento que existem no espaço público são seus maiores concorrentes. Benjamin já havia falado dessa questão em seu clássico *A obra de Arte na época de Sua Reprodutibilidade Técnica*:

Distração e concentração formam pólos opostos que podem ser colocados como segue: um homem que se concentra diante de uma obra de arte é absorvido por ela. Ele entra nessa obra da mesma maneira que a lenda fala do pintor Chinês quando ele olhou sua pintura terminada. Em contraste, a massa distraída absorve a obra de arte. Isso é mais óbvio no que se refere à prédios. A arquitetura tem sempre representado o protótipo de uma obra de arte cuja recepção é consumada por uma coletividade em um estado de distração. As leis de sua recepção são mais intrusivas. [...] O público é um examinador, mas sem nada em mente.⁷

As relações estabelecidas pelo espaço urbano e sua constituição levaram um grupo de artistas que produziram obras para espaços públicos a considerar as limitações impostas pela enorme competição visual existente naquele espaço. Alfred Jaar e Jenny Holzer fizeram obras para a Times Square, em Manhattan, o espaço visualmente mais disputado do mundo, obras estas que eu gostaria de comentar aqui. A obra de Jaar, *A logo for America* (1987) [Fig. 5-6], de caráter essencialmente político, foi feita para um dos telões de Spectacolor. A obra constitui-se na composição de um logo em que uma série de cenas promove uma troca alternada de texto e imagens entre o mapa do continente americano e a bandeira dos Estados Unidos. A sequência finaliza com uma composição em que o mapa do continente norte e sul-americano aparece como uma entidade única, compondo um logo feito pela palavra América. Colocada no espaço que simboliza sobretudo o poder financeiro e cultural da maior potência econômica do mundo, a obra promove um desvio simbólico entre a função que ela deveria exercer e seu atrito com as intenções políticas que acaba por exercer naquele local, mostrando, afinal, que o espaço público não representa em nenhum momento o local de uma tomada ingênua e flexibilizada dos poderes públicos e privados que o geram, com o qual o capitalismo internacional está intrinsecamente envolvido.

Jenny Holzer, cujo trabalho é conhecido por investigar insistentemente a perspectiva política da qual os desejos, os princípios éticos e os limites culturais aparecem ligados a uma determinada construção do corpo na vida contemporânea, também realizou uma obra que se tornou ícone daquilo que conhecemos como obras para o espaço público. Seus *Truisms*, que residem no limite daquilo que pensamos ou percebemos como verdade, têm sido exibidos pelos mais diversos mecanismos de veiculação de mensagens no espaço público, tais como *displays* de LCD, camisetas, pôsteres, etc. Seu trabalho para o *billboard* da Times Square estampou a frase “Protect me from What I Want,” (1985-1986), em uma indicação de que o desejo é, antes de tudo, algo que pensamos ter, mas que na verdade talvez seja exclusivamente uma construção de cunho cultural definida *a priori* das circunstâncias.

Ambas as obras foram colocadas nas telas de Spectacolor, imensos telões de LCD comuns na área da Times Square. Além de estarem localizadas em uma área que dificilmente ainda pode ser chamada de pública, devido à pervasiva e insistente presença da iniciativa privada que controla a centimetragem daquela área e sua comercialização para agências de propaganda de grandes empresas, essas obras tiraram partido justamente do caráter daquele ambiente, razão pela qual são exemplos tão bem-sucedidos de obras para o espaço público.⁸ Seus trabalhos levaram em consideração os mesmos mecanismos de apelo visual utilizados pelo lugar em questão, pensando-os, porém, de uma maneira crítica. No entanto, esses dois casos emblemáticos não podem ser considerados uma regra. Simplesmente porque a única razão para aquelas obras existirem é a sua ligação estrita com a tecnologia e os mecanismos de *display* proporcionados pelos espaços de anúncios da Times Square.

Como um caso bastante diferente, podemos apontar, por exemplo, a obra “Looking up. Reading the Words,” (1997) [Fig. 7], de Ilya Kabakov, cuja necessidade de estar no espaço aberto é fundamental para que ela possa existir. Nesse caso, trata-se de uma relação estabelecida com aquele local e ainda mais com elementos da paisagem, como o gramado e o céu, necessários para que a obra possa ser usufruída em sua totalidade. Aliás, é a partir deles que a obra surgiu. Entretanto, se pensamos em “obras públicas” *stricto sensu*, em geral elas não são mais que ornamentos na paisagem urbana. Ocuparam o lugar destinado a objetos de *design* cujo objetivo é embelezar a cidade. Assim, tendem a ser concebidas como elementos decorativos⁹ e, mesmo que sejam críticas em relação ao espaço público, por levar uma série de questões em consideração, estas acabam por se render às prerrogativas ditadas pelo espaço urbano e por suas premissas. Entre elas, podemos citar o espaço de circulação com vistas a uma perspectiva agradável do transeunte, as questões de segurança pública, a interferência na paisagem e os temas abordados pelas obras, já que a censura no espaço público da rua não obedece às mesmas premissas do espaço público do museu.¹⁰

Inevitavelmente, a chamada “obra pública” teria de se defrontar e até mesmo competir com o universo dos objetos instituídos pela cultura como não-artísticos, advindos das mais diversas categorias de definição funcionais presentes no espaço público, como construções arquitetônicas, mercadorias, elementos decorativos, paisagem e, o que é pior, o próprio indivíduo, um capítulo à parte nessa relação insidiosa que tais objetos teriam de estabelecer naquele espaço. Diferentemente da tradicional obra de arte não-pública (por não adotar tal nomenclatura), essas obras teriam de pressupor uma interatividade necessária para justificar sua própria existência. Essa relação com um indivíduo público não-identificado problematiza radicalmente a própria condição da arte pública como categoria artística, visto que ela se torna um “corpo” receptivo e sujeito a uma intersubjetividade que residiria fora de sua própria constituição. Ora, é evidente que ela viria, assim, a permanecer sempre com o fantasma da ausência de atribuição de valor ou, melhor dizendo, esse valor que deveria ser-lhe atribuído pela funcionalidade estética passa



[Fig. 7] Ilya Kabakov.
Looking up. Reading the Words, 1997
Aço/Steel. 1500 cm, inscribed area 1445 x 1130 cm
Skulptur Projekte in Münster, Germany
Cortesia do artista e/Courtesy the artist and Sean Kelly Gallery, New York

a ser definido pela eficiência e pela otimização determinada por sua capacidade de sobreviver a esse espaço aberto e a todas as suas contingências. Naturalmente, se as vanguardas históricas tomaram, em determinado momento, as ruas em nome da visibilidade e da democratização da arte, em seguida também as abandonaram. Desse modo, a situação continuaria a mesma e nada impediria que a dificuldade congênita das obras públicas de se desvincular de uma perspectiva funcional e comprometida *a priori* com um público presumido, fosse exacerbada pelo exercício dessa necessidade de convivência.

Notas

¹ É preciso lembrar que essa negligência é, às vezes, resultante do atendimento de interesses de determinados grupos.

² Usei a expressão “exibição no espaço público,” em vez de colocação da obra em espaço público, já que considero que tais obras são fundamentalmente pertencentes à categoria que se originou da tradição do *cuvo branco* da qual, na minha opinião, estas são indissociáveis. Cabe ainda distinguir aqui a categoria monumento, de que este texto não trata diretamente.

³ O que chamamos de arte pública não existiria verdadeiramente, pois esta é uma denominação atribuída a uma suposta função da obra artística, e não à sua existência como categoria artística.

⁴ “The Function of the Studio,” in *Contemporary Art – From Studio to Situation*, Claire Doherty (org.) (London: Black Dog Publishing, 2004), 16-23. Originalmente publicado em francês em *Ragile*, Paris, vol. III, Setembro de 1979 e em inglês na *October* 10 (Autumn, 1979).

⁵ Idem, 18.

⁶ Utilizo o museu como referência a uma categoria institucional na qual se institui a veiculação da obra fora do espaço público propriamente dito. Nesse caso, estão incluídas as galerias e outros espaços museológicos de exposição.

⁷ Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannat Arendt, transl. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1988), 239-241.

⁸ É possível identificar uma pequena sutileza na nomenclatura “obras públicas” e “obras para o espaço público.” Se a primeira denomina-se imediatamente como sendo destinada à condição de tornar-se pública, a segunda implica pensar o espaço público, ao menos em parte, criticamente. Por estarmos tratando exatamente de uma categoria artística para a qual ainda não há um mínimo de consenso que seja capaz de acomodar as diversas questões trazidas pela nomenclatura que caracteriza esse tipo de produção, tais sutilezas dificilmente são percebidas ou até mesmo discutidas.

⁹ O uso o termo *decorativo* não tem aqui um sentido necessariamente pejorativo, apenas refere-se àquilo que compõe o espaço em conjunto com outros elementos.

¹⁰ Cabe aqui diferenciar essas duas instâncias.

Transformações do Espaço Público

José Francisco Alves

Dentro dos quatro pilares principais – ou vetores – do projeto curatorial da 5ª Bienal do Mercosul, estabeleceu-se um deles para tratar das questões relacionadas a obras no espaço urbano ao ar livre chamado *Transformações do espaço público*. Assim, tendo em vista o tema geral, *Histórias da Arte e do Espaço – construção e expressão nas experiências de espaço na arte contemporânea*, atribui-se uma significativa importância a esta ainda imprecisa, ampla e complexa *categoria* chamada “Arte Pública”, na qual as obras desse vetor estão inseridas, como veremos adiante. Essa valorização chama mais a atenção quando nos damos conta de que participam desse vetor somente três artistas e mais uma seção das exposições do homenageado, Amílcar de Castro.

A Arte Pública, assim mesmo, com maiúsculas, fixou-se inexoravelmente no vocabulário artístico a partir da década de 1970. Não se poder negar, entretanto, que o *tema* encontra-se ainda pouco debatido, à margem da corrente principal da crítica de arte. Talvez, em parte, essa situação se deva à condição muito ampla de objetos artísticos que podem ser enquadrados nessa *categoria*. Essa condição de amplitude pode ser entendida aqui como um conjunto realmente numeroso de possibilidades de colocação de obras de arte em espaço *coletivo*: locais de vida, memorialização da morte, contemplação, estudo, lazer, esporte, trabalho ou sítios para mero deslocamento entre um lugar e outro.

A Arte Pública abriga, para citarmos as situações mais recorrentes, a decoração da arquitetura (do passado e do presente), a estatuária mais geral integrante dos monumentos comemorativos e religiosos (também de diversas épocas) e a paulatina presença da arte sem

fins memorativos, comissionada em locais públicos a partir do advento da Arte Moderna, como estratégia de embelezamento urbano e sinal de *cultura* dos povos. Há um indicativo muito forte, levando-se em conta o já mencionado parco debate crítico desse campo, de que o critério que determina o enquadramento de certas obras como “Arte Pública” é a sua *localização*, e não o *caráter* efetivamente *público* que elas possam ter – universalmente aceito e reconhecido como de valor para um determinado povo ou cultura. Para atribuímos caráter público – o significado público acima exemplificado – a certas obras de arte (ou produção de um determinado artista) não influi, como sabemos, sua localização, se em espaço fechado ou aberto, nem sua propriedade, se estatal, institucional ou pertencente à esfera privada.

O que nos interessa nessa questão, atendo-nos ao vetor *Transformações do espaço público*, ligado à categoria ou ao tema Arte Pública, é analisarmos as questões de espaço – e aqui, nesse caso, não só o espaço *físico* – que suscitam a existência das obras de arte em locais de circulação de público: pessoas, transeuntes, pedestres, *usuários* ou o nome que se queira atribuir. Sobre esses locais, optamos por considerá-los aqueles em espaço urbano e preferencialmente em lugares abertos. É a partir da localização dessas obras que suas situações históricas e artísticas são contextualizadas. Para esse vetor da Bienal do Mercosul, entre as diversas *situações* possíveis de Arte Pública, estabelecemos dois pontos de concentração e dois meios de abordagem na *transformação do espaço público*: as esculturas monumentais de Amilcar de Castro, exibidas como parte de sua retrospectiva na 5ª Bienal do Mercosul, e as obras permanentes, situadas na orla do Guaíba, dos artistas Carmela Gross, José Resende e Mauro Fuke.¹

Para se chegar a essa proposta, muitas possibilidades foram colocadas à disposição da curadoria. Em decorrência disso, surgiram também muitas dúvidas, pois o cenário urbano de Porto Alegre, assim como de qualquer pequena e grande metrópole da América Latina, propicia inúmeras formas de se pensar a Arte Pública. Com o projeto do vetor *Transformações do espaço público* iniciado em agosto de 2004, a primeira opção foi a de distribuir essas obras, permanentes e temporárias,² por vários lugares de Porto Alegre, em praças e parques situados em locais centrais e periféricos. Com o tempo a favor de uma reflexão mais profícua, percebemos que um evento como a Bienal do Mercosul não pode substituir as instâncias do sistema local, independentemente do seu nível de discussão e da capacidade de comissionamento, em especial o sistema público que diz respeito à construção do espaço coletivo, que tem a Prefeitura de Porto Alegre como responsável máximo nesse caso. Chegou-se, assim, ao sistema adotado, menos disperso geograficamente e, para nós, mais adequado ao perfil institucional de uma bienal de artes visuais.

O fato de a 5ª Bienal do Mercosul trabalhar com arte temporária em espaços públicos e propiciar obras de arte permanentes para a cidade de Porto Alegre não é nenhuma novidade. Em 1997, a 1ª Bienal do Mercosul, além de realizar inúmeras ações artísticas efêmeras pela cidade, em espaços urbanos inusitados, tanto públicos quanto privados,³ propiciou que a capital gaúcha tivesse seu único jardim de esculturas [Fig.8], no Parque Marinha do Brasil,⁴ por meio da vertente Esculturas em Espaço Público. Em razão da 4ª Bienal, em 2003, uma obra do homenageado da mostra, o gaúcho Saint Clair Cemin, realizada especialmente para o evento, foi posteriormente instalada ao ar livre, em 2004, sendo doada para Porto Alegre.



[Fig. 8] Jardim de Esculturas da 1ª Bienal do Mercosul/1st Mercosur Biennial Sculpture Garden Parque Marinha do Brasil, Porto Alegre, 1997 Da direita para a esquerda/From right to left, Amílcar de Castro, Ted Carrasco, Aluísio Carvão. Abaixo, a mesma escultura de/below, the same sculpture by Amílcar de Castro e a obra de/and the work of Carlos Fajardo Fotografias/Photographs: Edison Vara/PressPhoto, 1997

Essa característica da Bienal do Mercosul de deixar obras de arte como um dos legados de cada mostra é *sui generis* em se tratando de um evento no universo de tantas bienais pelo mundo. Mais ainda pelo fato de serem trabalhos permanentes ao ar livre: obras de Arte Pública. Essa quase *tradição* destaca outro importante aspecto, *sem par* no panorama internacional para distinguir essa Bienal: a estreita ligação da exposição com a cidade. Isso se dá sobretudo pela vocação da mostra como motor de (re)descoberta de novos espaços. Foi assim ao descortinar locais centrais da cidade, usados como salas expositivas, no Cais do Porto, “ocultos” da população durante décadas devido ao movimento portuário e ao muro de contenção das cheias. Na 1ª Bienal do Mercosul, desvelaram-se as Oficinas do DEPRC;⁵ na 2ª Bienal, o “Prédio das Tesouras”; na 4ª Bienal, os enormes Armazéns do Cais. Na 5ª Bienal, seu papel foi comissionar obras permanentes no belo espaço da orla do Guaíba, junto ao Parque Maurício Sirotsky Sobrinho.



A Bienal do Mercosul e a arte pública temporária: as esculturas monumentais de Amilcar de Castro

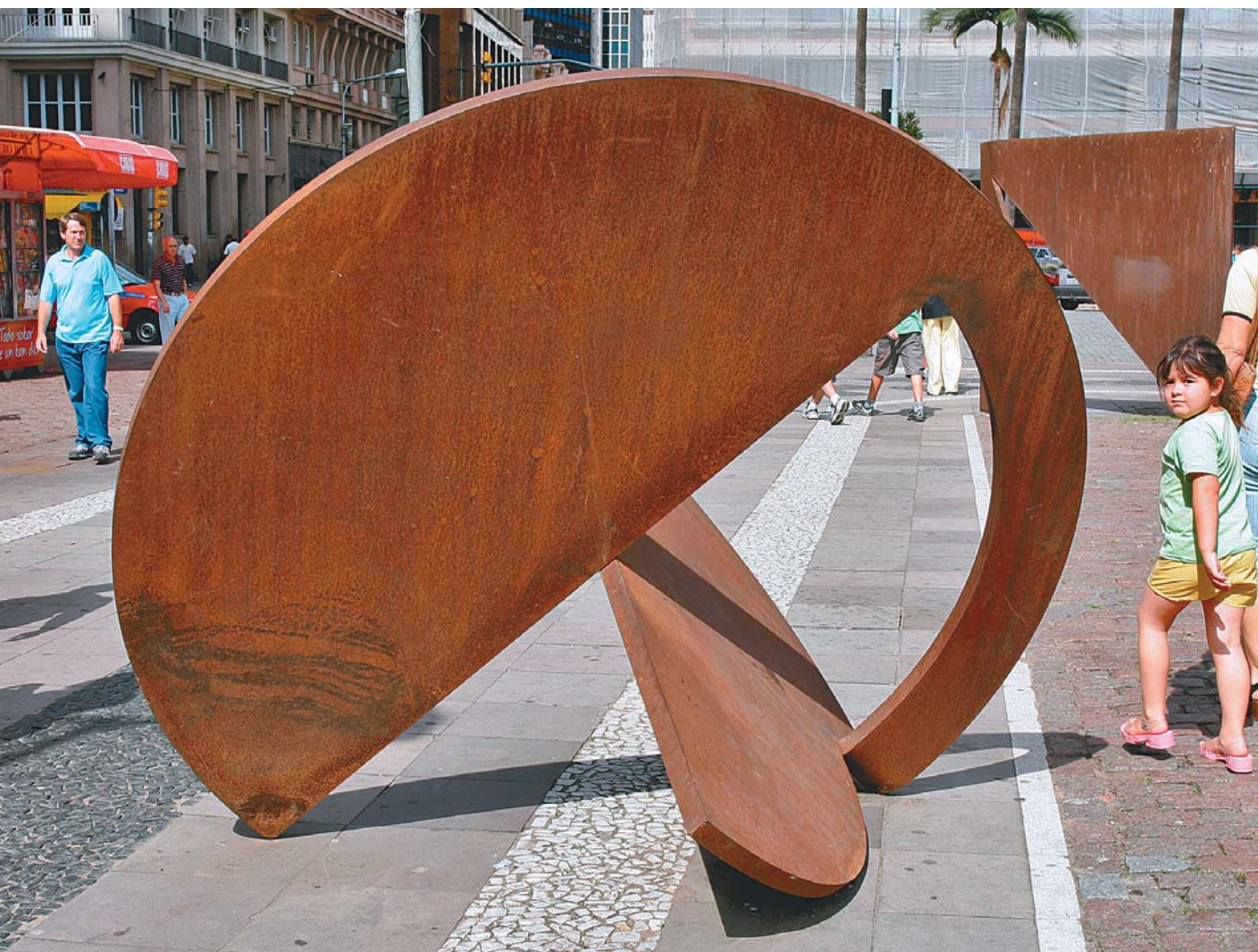
A 5ª Bienal do Mercosul organizou a maior mostra retrospectiva já realizada da obra de Amilcar de Castro.⁶ As obras dessa exposição, que abrangeram todo o período de produção do artista na arte construtiva (1952-2002), são analisadas em publicação específica da 5ª Bienal do Mercosul.⁷ O que nos interessa abordar neste momento, na perspectiva do vetor *Transformações do espaço público*, da qual integra a mostra de seis esculturas monumentais do artista no Largo Glênio Peres, é como sua obra escultórica convive com o espaço de circulação de público. Essas obras ilustram uma das facetas da instalação de esculturas em espaços públicos, ao ar livre. Nesse caso, optou-se pelo Largo Glênio Peres, no centro de Porto Alegre, por ser um local configurado para um fluxo extremo de pessoas, as quais tiveram suas automatizadas trajetórias rotineiras interferidas pela poética, de grande densidade e escala, da obra Amilcar de Castro.

A exposição interferiu de forma curiosa no cotidiano daquele lugar, um dos poucos espaços abertos⁸ da zona central de Porto Alegre, marcado pela diversidade de atividades (comícios, espetáculos, feiras, atos religiosos, etc.). Entre as mudanças, até mesmo o repertório de um esporádico violinista de rua foi alterado, segundo ele “para não fazer feio” à presença das obras. O mais importante é que essas esculturas propiciaram uma maior familiarização da população porto-alegrense com *objetos* de arte contemporânea, que antes do advento da Bienal do Mercosul eram impensados de ser identificados pelos transeuntes, *a priori*, como algo relacionado à produção artística. Nesse processo, pudemos constatar que a população passou não só a identificá-las como “obra da Bienal”, como também a reconhecê-las como *esculturas*.

O porto-alegrense pode circular livremente por entre as obras, tocá-las e observá-las. Com a obra de Amilcar de Castro, essa proximidade foi bastante além. Quando uma reportagem sobre a 5ª Bienal do Mercosul foi ao ar em 31 de outubro de 2005, no *Jornal Nacional*, o noticiário de televisão mais assistido da Rede Globo, chamou a atenção a reação dos transeuntes que circulavam, tocavam e *auscultavam* as obras de Amilcar [Fig. 10]. A repórter Rosane Marchetti assim observou a surpreendente cena: “Há uma porta na praça; praça que não é mais só dos pedestres apressados. O grito de vendedores ambulantes silencia. Dá lugar ao olhar curioso e admirado de quem pára para contemplar; de quem toca ou carinhosamente encosta o rosto no aço, querendo ouvir esculturas gigantes”.



[Fig. 10] Video stills: *Jornal Nacional*, Rede Globo de Televisão (31 out. 2005)



[Fig. 11] Amilcar de Castro, década de 1980/1980s Aço/Steel, 240 Ø cm Coleção/Collection: Manoel Macedo Fotografia/Photograph: Tânia Meinerz/PressPhoto

As seis obras escolhidas para a exposição no Largo são representativas das questões que envolvem as obras monumentais que Amilcar realizou, de modo permanente ou não, conforme a origem da coleção. Duas esculturas desdobram uma forma clássica do artista, com o *corte e dobra* a partir de chapa de aço de formato primário circular. A primeira dessas [Fig. 11] possui um corte que consta igualmente em outras coleções.⁹ Sua maior versão encontra-se na cidade de Ipatinga (MG), instalada permanentemente em praça pública. Trata-se de uma chapa circular de 2,4 m de diâmetro com dois cortes. O primeiro corte parte a peça quase ao meio, uma linha reta que rompe a borda da base e vai até cerca de 20 cm da borda superior. Desse ponto, desce um corte perpendicular à borda, até atingir $\frac{1}{4}$ circunferência. Com uma só dobra de 90°, na *cinta* de cerca de 20 cm que sobra de chapa junto à borda, surgem três pontos de toque no solo. Conforme o lado em que se tombe a peça, para que os três pontos de contato toquem o chão, a obra ficará diferente. Além disso, somente um observador mais atento perceberá a sutileza do sistema do *corte e dobra* dessas quatro peças citadas de mesmo procedimento e aparência: conforme apenas a *direção* em que se dobra a chapa, nos mesmos 90°, a peça será outra, não somente na posição, mas também na *forma*.



[Fig. 12] Amílcar de Castro, c. 1990

Aço/Steel, 240 Ø cm

Coleção/Collection: Instituto de Arte Contemporânea

Amílcar de Castro

Fotografias/Photographs: Tânia Meinerz/PressPhoto

A segunda peça de formato primário circular, exposta no Largo Glênio Peres, tem como característica a simplicidade e a radicalidade do *corte* e *dobra* [Fig. 12]. Na metade do círculo de 2,40 m de diâmetro, apenas um corte parte do centro até 40 cm da borda. Como se dobrada pelo gesto do artista, uma das metades foi torcida e elevada do plano em 90°. Nesse procedimento, o artista realizou ainda outras peças em formato primário de quadrilátero, fendendo-os também na metade, quase partindo essas peças em duas partes.

Das demais obras, três são peças sob formato primário de chapa quadrangular ou retangular. De maior destaque posiciona-se a obra com cerca de 4,8 m de altura, de sua série de *portais* [Fig. 13]. Além dos portais mais conhecidos, de aproximadamente 2,4 m de altura, como o exemplar que esteve na Retrospectiva do Armazém A7, assim como as peças ao ar livre do Museu de Arte da Pampulha e do MAC do Ceará, Amilcar realizou, por volta de 1999, uma série única de portais de larga escala, com três variações de ângulo de abertura da *porta*, com 30°, 60° e 90°. Destas, a Bienal do Mercosul trouxe a peça com ângulo de 90°. Por sua imponência, essa escultura foi a que mais chamou a atenção dos transeuntes do Largo, sendo um dos “cartões-postais” da 5ª Bienal do Mercosul.



[Fig. 13] Amilcar de Castro, c. 1999 Aço/Steel, 240 x 480 x 240 cm Coleção/Collection: Museu Márcio Teixeira Fotografias/Photographs: Tânia Meinerz/PressPhoto



[Fig. 13] Amílcar de Castro, c. 1999
Aço/Steel, 240 x 480 x 240 cm
Coleção/Collection: Museu Márcio Teixeira
Fotografia/Photographs: Tânia Meinerz/PressPhoto

As outras duas peças nessa linha de chapa primária quadrado/retângulo têm sua origem a partir de uma escultura muito conhecida de Amilcar de Castro, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo e mais correntemente denominada como Cavalo ou Quadrado Fendido, datada de 1971. *Cavalo* é uma obra de *corte* e *dobra* a partir de um formato básico de chapa quadrada, de 80 cm de lado, com a fenda partindo da metade do lado superior, de um ponto próximo à borda, descendo em diagonal de 60° até quase um dos vértices do lado inferior. A dobra é feita em um ângulo de cerca de 45°. A mais antiga dessas duas esculturas do Largo Glênio Peres, baseadas no Quadrado Fendido, foi executada possivelmente na década de 1980 e chegou ao Rio Grande do Sul para participar do SESC Escultura'96 (1ª *Exposição Internacional de Esculturas ao Ar Livre*), no Sesc Campestre, e acabou permanecendo em Porto Alegre, em coleção particular [Fig. 14]. Trata-se de uma variante interessante da primitiva Cavalo, porque sua fenda desce a partir de um dos vértices superiores, em 45°, e não do centro superior da chapa, o que produz um corte mais longitudinal e proporciona vistas mais interessantes da torção da escultura. A outra peça é feita a partir de um retângulo de 4,8 m de largura por 2,4 m de altura. Seu corte inicia de um ponto a 1/3



[Fig. 14] Amilcar de Castro, década de 1980/1980s
Aço/Steel, 240 x 240 x 120 cm
Coleção/Collection: Justo Werlang
Fotografia/Photograph: Tânia Meinerz/PressPhoto



[Fig. 14] Amilcar de Castro, década de 1980/1980s
Aço/Steel, 240 x 240 x 120 cm
Coleção/Collection: Justo Werlang
Fotografia/Photograph: Tânia Meinerz/PressPhoto

do lado de base da chapa, subindo em perpendicular (a 60° em relação ao nível de solo) até quase 2/3 da altura na linha central. A peça é dobrada em “V” se vista de cima. Disso resulta uma verdadeira parede de aço, preenchendo qualquer espaço em que seja colocada [Fig. 15]. Sua imponência também esteve presente em outras duas mostras de Amilcar de Castro ao ar livre. Em 1999, na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, e em 2000, na inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília.



[Fig. 15] Amilcar de Castro, c. 1999
Aço/Steel, 480 x 240 x 200 cm
Coleção/Collection: Museu Márcio Teixeira
Fotografias/Photographs: Tânia Meinerz/PressPhoto

A sexta peça da exposição do Largo Glênio Peres é um impressionante *sólido geométrico* de cerca de 8 toneladas, o segundo mais pesado da única série existente de *sólidos* gigantes, executada em 2001-2002, na usina Gerdau Ouro Branco (MG). Trata-se de um bloco em formato de quadrilátero que foi totalmente partido com uma linha irregular, no sentido longitudinal, fendendo a forma em duas metades, que são encaixadas e sutilmente deslocadas em alguns milímetros [Fig. 16]. A presença de uma arte com aço tão maciço, de 30 cm de largura mínima, fez com que muitos transeuntes do Largo Glênio Peres tocassem na peça para se certificar da constituição real da escultura [Fig. 10].



[Fig. 16] Amílcar de Castro, c. 2001
Aço/Steel, 250 x 150 x 30 cm (8 toneladas/tons)
Coleção/Collection: Museu Márcio Teixeira
Fotografia/Photograph: José Francisco Alves



Esculturas de Amilcar de Castro/*Amilcar de Castro's sculptures* Largo Glênio Peres, Porto Alegre Fotografia/Photograph: Carlos Stein/VivaFoto

Instalação das obras de Amilcar de Castro no/*Installing Amilcar de Castro's work at* Largo Glênio Peres, Porto Alegre Fotografia/Photograph: Tânia Meinerz/PressPhoto

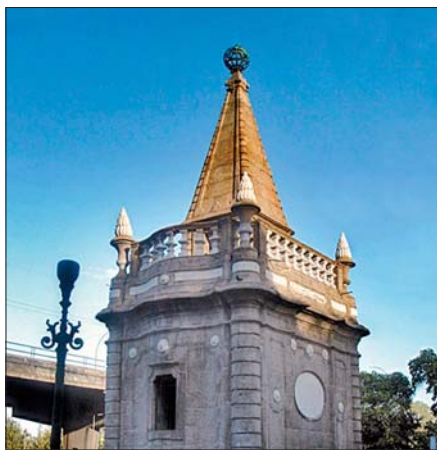


Paisagem, Arquitetura e Arte Pública no Brasil: uma abordagem histórica

Aquilo que hoje se constitui como espaço urbano no Brasil tem sua evolução marcada, obviamente, pelas características de povoamento que ocorreram no território. Inicialmente, a ocupação se deu para atender ao interesse dos colonizadores lusitanos, que era o de buscar extrair ao máximo as riquezas da terra para um maior conforto e desenvolvimento da Corte de Lisboa. Assim, foi-se dando a ocupação do litoral, com o estabelecimento de portos para o escoamento, a princípio, do pau-brasil; em seguida, da cana-de-açúcar, predominantemente na região Nordeste. Posteriormente, a colonização visou à expansão rumo ao extremo meridional para dar sustento à ocupação portuguesa até o Rio da Prata. A descoberta do ouro mais ao sertão brasileiro marca o início do deslocamento do centro econômico colonial para a região Sudeste, o eixo Minas Gerais-Rio de Janeiro, consolidado com a transferência do poder político para o Rio de Janeiro em 1763. Em 1808, devido à Guerra Napoleônica, houve o traslado da Família Real de Lisboa para a capital do Vice-Reino, o Rio de Janeiro. Iniciava-se assim, na prática, o termo do período colonial,¹⁰ com a necessidade e a conseqüente autorização de comércio e indústria locais, bem como pela abertura dos portos a todas as nações. *Grosso modo*, foi esse contexto de expansão acentuada da segunda metade do século XVIII até meados do século XIX que propiciou, na região das Minas Gerais e na capital, o surgimento de um urbanismo mais significativo, gerando as primeiras obras no Brasil no âmbito do que podemos considerar hoje como arte pública.

A despeito de todo o esforço que a Coroa Portuguesa fez para europeizar a arte na sua gigantesca colônia americana, o Brasil deve a dois de seus humildes filhos os primórdios de sua arte pública: Aleijadinho e Mestre Valentim. O Rio de Janeiro oitocentista teve no governo do Vice-Rei Dom Luiz de Vasconcelos e Souza (1779-1790) um período marcante de melhorias no espaço urbano, cujo símbolo é a construção do Passeio Público – o primeiro local público de lazer do carioca. Coube à oficina de um escultor nascido nas Minas Gerais, Valentim da Fonseca e Silva, o Mestre Valentim (c. 1745-1813), o desenho do Passeio Público

e de várias construções que se configuraram como as primeiras peças de arte pública da capital: os chafarizes e as fontes. Apesar de brasileiro e mulato, sua importância à época foi muito significativa, pois caso contrário não teria sido o escolhido na competição com “brancos engenheiros militares diplomados” para a tarefa de “levar a cabo o grandioso programa de abastecimento de água, saneamento público e embelezamento urbano”.¹¹



[Fig. 17] Mestre Valentim. Fonte do Mestre Valentim, 1789
Praça Quinze de Novembro, Rio de Janeiro
Fotografia/Photograph: Paulo Sérgio Duarte, 2005

O Passeio Público (1779-1785) do Rio de Janeiro configurou-se como um campo de exibição pública para a competição *de beleza* entre as emergentes aristocracia e burguesia colonial. À moda dos franceses, esse terreno de exposição era um monumental jardim público



[Fig. 18] Aleijadinho Conjunto dos Profetas, 1800-1805 Santuário do Senhor Bom Jesus dos Matosinhos - Congonhas, MG Fotografia/Photograph: José Francisco Alves, 2005.

finamente elaborado; ao mesmo tempo, era um lugar que atendia às necessidades da população, com o abastecimento de água potável por meio de fontes públicas. Além de caminhos bem traçados e arborizados, o Passeio contava, nas palavras de hoje, com “equipamentos urbanos” à altura do novo lugar. A peça central a ser destacada é a Fonte dos Amores, com estátuas hidráulicas de jacarés, em tamanho natural, fundidas em ferro. Valentim também projetou outra fonte de porte, a Bica dos Meninos. Na parte de trás dessa fonte, há duas pirâmides de base triangular executadas em granito, extremamente alongadas, verdadeiros obeliscos.

No entanto, a obra mais conhecida do Mestre Valentim é a Fonte da Praça Quinze de Novembro [Fig. 17], concluída em 1789, mais conhecida como *Chafariz* da Pirâmide ou *Chafariz* do Mestre Valentim. O local original da Praça Quinze chamava-se Largo do Paço, com a fonte primitivamente ficando junto à linha do Cais, com o objetivo de fornecer água tanto às embarcações quanto à população em geral.¹² A fonte foi mandada construir em substituição a outra, que estava em péssimas condições, e sua execução contou com um processo de remodelamento do próprio Largo, local central da cidade, junto ao então Palácio dos Governadores. Durante muito tempo, constituiu-se no “cartão-postal” mais conhecido da cidade, no ponto mais nobre de desembarque do Cais, e também servia como marco de boas-vindas aos viajantes. Suas feições podem ser consideradas *sui generis*, com uma forma clássica revivida, uma pirâmide ou *obelisco*, instalado sobre uma construção barroca. Com esse obelisco, que originalmente era encimado pelas armas portuguesas,¹³ o conjunto unia feições comemorativas a aspectos funcionais de abastecimento público.

O Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas [Fig. 18-19],



[Fig. 19] Aleijadinho Conjunto dos Profetas, 1800-1805 (vista parcial/partial view) Fotografia/Photograph: José Francisco Alves, 2005

estado de Minas Gerais, constitui-se no primeiro espaço público ao ar livre do Brasil com *conjunto arquitetônico* completado com o que hoje entendemos por arte pública ou, mais especificamente, *escultura pública*. Como um todo, o sítio configura-se como Patrimônio da Humanidade declarado pela UNESCO, e o conjunto de estátuas do Santuário é obra realizada pelo célebre Antônio Francisco Lisboa, o *Aleijadinho*, considerado por alguns como o último grande gênio da arte cristã.

O território atual de Minas Gerais, graças ao ouro descoberto no século XVII, foi a primeira região não-litorânea da colônia americana portuguesa a ser densamente povoada, recebendo, assim, vida econômica, cultural e política, com gente oriunda de várias regiões do Brasil e de Portugal. Em 21 de junho de 1757, foi autorizada pelo Bispo de Mariana a ereção de uma ermida no Monte Maranhão (região sudeste do atual estado de Minas Gerais), com recursos do livro de registro de esmolas aberto pela doação da fortuna do minerador português Feliciano Mendes, cuja iniciativa de erigir o templo deu-se por uma graça alcançada: a cura de uma grave moléstia. O conjunto escultórico constitui-se basicamente de dois grupos. O primeiro, com esculturas ao ar livre, executadas em pedra-sabão e instaladas no adro do templo principal, situado no topo, é conhecido como *Profetas*. O segundo é distribuído em uma série de capelas construídas no declive do monte. Absolutamente fechadas, sem o ingresso de pessoas, as capelas servem de abrigo para representações com estátuas, esculpidas em cedro, que ilustram os *Passos da Paixão de Cristo*.

Aleijadinho nasceu, com data mais aceita, em 29 de agosto de 1730, em Ouro Preto, e faleceu em 18 de novembro de 1814. Mestiço, segundo a versão mais corrente, era filho bastardo do arquiteto português Manoel Francisco Lisboa com uma de suas escravas. Sua formação como construtor e ornamentista teve, ao que parece, a influência do pai, reconhecido à época por sua atividade profissional, e do pintor João Gomes Batista, *abridor de cunhos* na Casa de Fundição, em Vila Rica (atual Ouro Preto). A influência em sua formação como escultor é mais difícil de ser determinada, podendo ter sido tanto do ornamentista Francisco Xavier de Brito (conforme Rodrigo Melo Franco de Andrade) quanto de José Coelho de Noronha (conforme Germain Bazin).

A primeira menção importante a Aleijadinho ocorreu em 1766, em virtude da encomenda para a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, um dos mais célebres monumentos do barroco mineiro, para o qual Francisco Lisboa realizou projetos de arquitetura e os trabalhos em talha e escultura. A partir daí, o artista foi solicitado para numerosas realizações, em Sabará e São João del Rei, entre outras importantes vilas. Boa parte de seus trabalhos, mesmo os mais célebres, foi realizada pelas suas próprias mãos, mas houve também obras realizadas pelo conjunto dos “oficiais” do seu ateliê.

Para o Santuário de Congonhas, empreendeu-se para a sua realização um prazo razoavelmente curto para a época, mesmo com as eventuais interrupções: 1796 a 1805 para a execução de 12 estátuas em pedra – os *Profetas* – e 66 imagens em madeira. As capelas que receberam os cenários da *Paixão*, com exceção daquela que representa a Última Ceia, foram executadas após a morte de Aleijadinho, sendo as últimas concluídas somente na segunda metade do século XIX. O adro do Santuário foi dado por concluído por volta de 1790, e a vinda de Aleijadinho para Congonhas ocorreu somente em 1796, em razão de seu contrato inicial para a realização das peças para a *Paixão*¹⁴, quando não se vislumbrava ainda a instalação das esculturas ao ar livre no adro. Apenas em 1800 é que se constata que Aleijadinho já havia começado a receber pelas estátuas dos *Profetas*.

Por conta disso, denota-se que o primeiro conjunto estatutário ao ar livre do Brasil foi instalado em um local não planejado primitivamente para recebê-lo. Aleijadinho, assim, concebeu seus profetas para um espaço já existente – o adro do Santuário de Congonhas. Na então capital do Vice-Reino, o Rio de Janeiro, as primeiras obras de arte pública foram feitas com o objetivo de embelezar os equipamentos de distribuição de água potável e adornar o primeiro parque público do Brasil. Nesse aspecto, o Passeio Público do Rio de Janeiro era um projeto interligado organicamente: parque e obras de arte. No Santuário de Congonhas, o talento de Aleijadinho faz passar despercebido o fato de o adro estar primitivamente desvinculado das esculturas que lhe dão sentido.

Passamos do final do século XVIII ao início do século XXI para traçarmos um paralelo entre os primórdios e o estágio atual da arte pública brasileira: ainda se faz arte ao ar livre desprendida de um projeto mais amplo de urbanismo, no sentido de construção planejada do espaço público, embora a primeira experiência de parque público no Brasil tenha previsto obras de arte integradas à concepção original. Algumas exceções ocorreram também durante

o século XX, por conta dos projetos da arquitetura moderna brasileira e de suas propostas prevendo arte como decoração. Foram os casos célebres do Edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (1937-1945), no Rio de Janeiro, e dos espaços de Brasília (1960). De acordo com o espírito da época, foram obras deslocadas do espaço museográfico para esplanadas, fachadas e vestíbulos palacianos e de edificações de serviços públicos.

As obras permanentes legadas pela 5ª Bienal do Mercosul têm a característica de serem instaladas em um espaço não-previsto – e sequer imaginado – para receber obras de arte. E a opção para a arte ao ar livre não pretendeu privilegiar esculturas comemorativas ou contemplativas, quase sempre sobre seus pedestais, mas sim obras de arte integradas ao espaço, à paisagem do local, representando de certa forma o *espírito do lugar*. Tal qual Aleijadinho, os artistas da 5ª Bienal tiveram que perceber de forma especial o espaço já existente, um *adro* de diferentes níveis, uma transmutação de planos, para projetar suas obras levando em conta as especificidades do lugar.

As obras permanentes na orla do Guaíba

Quando o projeto curatorial da 5ª Bienal foi tecido com um segmento de obras de arte permanentes, já se sabia de antemão no que consiste comissionar trabalhos para a conturbada esfera pública brasileira e para a difícil arena ao ar livre porto-alegrense, do ponto de vista da integridade das obras de arte em espaços públicos. Como esse empreendimento requer tempo – e comissionar arte ao ar livre requer muito –, quase um ano antes de ser anunciada a lista *final* de artistas para a 5ª Bienal do Mercosul, os artistas do vetor *Transformações do espaço público* já estavam trabalhando. Como já foi dito, a opção definitiva foi uma ação na área da orla do Lago Guaíba, junto ao Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, ao longo de aproximadamente 600 metros após o estacionamento da Usina do Gasômetro,¹⁵ em direção ao sul [Fig. 20].

O espaço, de início, já impunha limites topográficos e de uso coletivo. Vamos primeiro ao seu histórico e à primeira assertiva: aquela orla é totalmente artificial.¹⁶ Ela foi delineada, tal como a conhecemos, a partir de 1986, quando o primeiro trecho da Avenida Edvaldo Pereira Paiva, ou Beira-Rio, foi concluído. Essa avenida foi construída sobre uma *parede*, um elevado que separa o Parque Maurício Sirotsky Sobrinho da margem do Guaíba. Esse obstáculo nada mais é do que um dique externo pertencente ao complexo de proteção de cheias, projetado a partir de meados do século XX, após a grande enchente de 1941. A parte do dique junto ao parque foi concluída somente por volta de 1977. O espaço onde as obras da 5ª Bienal foram instaladas constitui-se, *grosso modo*, da 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 serviços, funciona como uma extensão praiana do Parque Maurício Sirotsky Sobrinho. Totalmente voltado para o lago, no sentido Oeste e Sudoeste, o local tem como característica marcante o fato de ser privilegiado palco 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.



Vista aérea do Centro de Porto Alegre e do Canal dos Navegantes (Cais do Porto). Ao fundo, o Lago Guaíba. Aerial view of Porto Alegre and the Navegantes Canal (Quayside). Lake Guaíba in the background . Fotografia/Photograph: José Francisco Alves, 2005



[Fig. 20] Orla do Guaíba, ao lado da Usina do Gasômetro, na primavera/The Guaíba lakeside, next to the Usina do Gasômetro, in the spring. Fotografia/Photograph: José Francisco Alves, 2005.

Os artistas do vetor Transformações do Espaço Público

Carmela Gross

Carmela Gross é 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, realizou seu primeiro trabalho reconhecido – a série *Nuvens* (1967), objetos em certa medida relacionados às formas dos *cartoons* – e participou da IX Bienal de São Paulo. Em 1968, realizou a *interferência* urbana *Escada* [Fig. 21], que nos faz lembrar um pouco a obra que realizou para a 5ª Bienal do Mercosul. Tratava-se de uma realização efêmera em um talude da Avenida Giovanni 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



[Fig. 21] Carmela Gross. *Escada*, 1968
Cortesia da artista/Courtesy the artist



[Fig. 22] Carmela Gross. *Hotel*, 2002. Cortesia da artista/Courtesy the artist



[Fig. 23] Carmela Gross. *Fronteira Fonte Foz*, 2001. Cortesia da artista/Courtesy the artist



[Fig. 24] Carmela Gross. *Bleujaunerougerouge*, 2004. Cortesia da artista/Courtesy the artist



[Fig. 25] Carmela Gross. *Bleujaunerougerouge*, 2004. Cortesia da artista/Courtesy the artist

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 em obras ao ar livre, interessada na atenção daquele público externo aos espaços expositivos. Fez isso na 25ª Bienal de São Paulo, em 2002, quando sua instalação consistia em um imenso letreiro luminoso H O T E L [Fig. 22] colocado no alto do prédio. 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

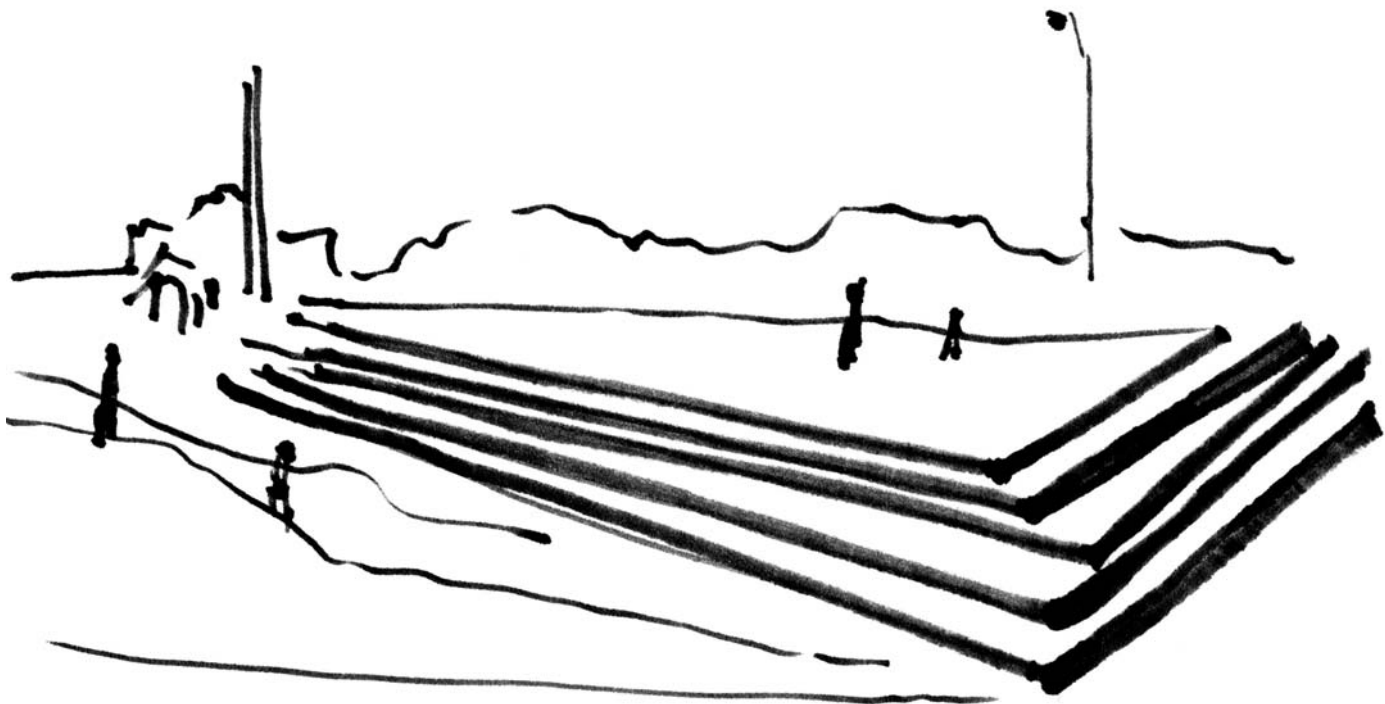
hotel. Entre suas obras mais importantes ao ar livre, estão os trabalhos permanentes para as cidades de Paris, na França, e Laguna, no estado de Santa Catarina.

Em Laguna, em 2001, Carmela Gross realizou a obra *Fronteira Fonte Foz* [Fig. 23], 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) [Fig. 24-25], 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. Em 2006, será concluída sua obra pública para Istambul, na Turquia, elaborada em 2005.

Para a 5ª Bienal do Mercosul, a artista fez amplo reconhecimento do terreno da orla do Guaíba e realizou muitas fotografias. Em seu ateliê, estudou as imagens, fez desenhos 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. 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.

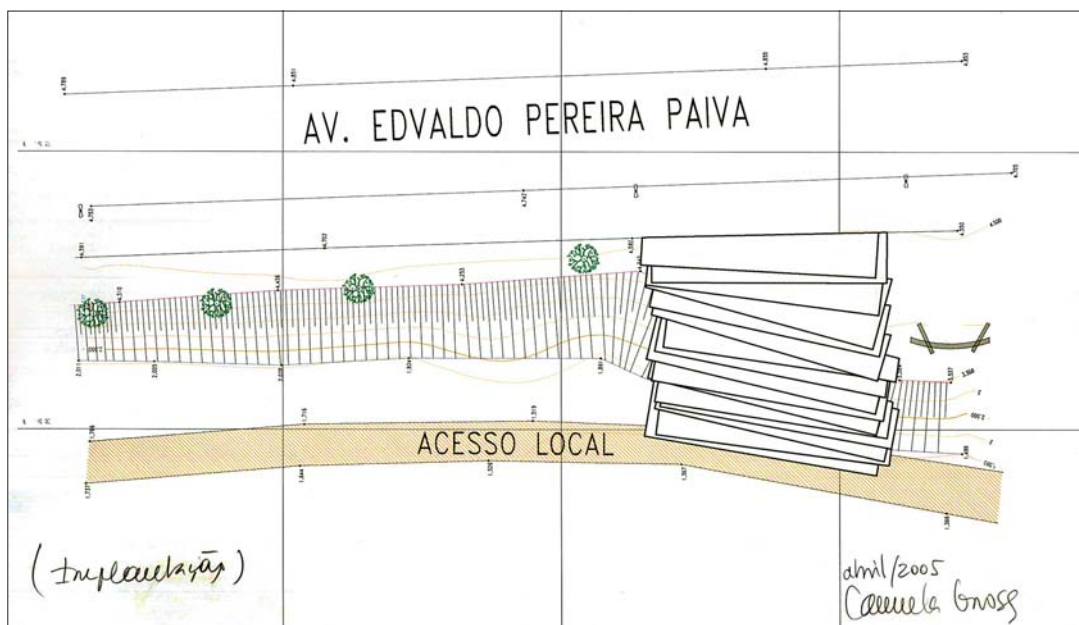
A artista denominou seu trabalho como *Cascata* tendo em vista o movimento que a água da chuva faz ao descer, degrau por degrau. De acordo com a proposta curatorial, de que a obra servisse como algo a ser “usado” pela população (sempre com vistas a melhor conservar a obra), a mensagem foi percebida e o local, com seus planos ou *degraus*, logo serviu de assento para as pessoas tomarem a bebida típica do gaúcho, o chimarrão, e contemplarem o pôr-do-sol do Guaíba.

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 seu desenho inusitado, que proporciona múltiplas visões diferentes dos planos, na medida em que se contorna a escultura, ou mesmo quando se desce pela “escada”. Os planos, ou as placas, dão ainda um novo sentido àquela topografia *monótona* do necessário dique de contenção de cheias, proporcionando um corte, uma interrupção interessante nos vários quilômetros do talude, junto à orla do Guaíba.



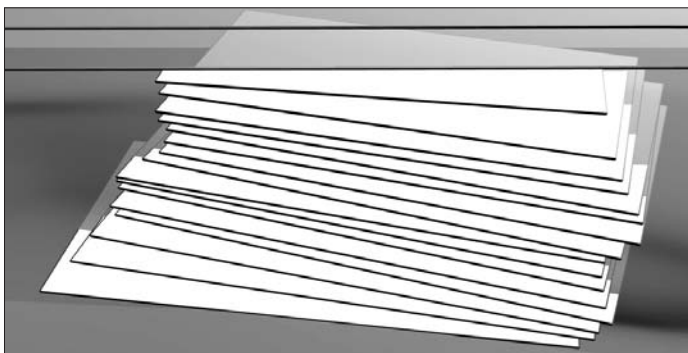
[Fig. 26] Carmela Gross. Um dos desenhos iniciais da proposta para a obra pública da 5ª Bienal do Mercosul
Preparatory drawing for the proposal for the 5th Mercosur Biennial public work
 Hidrocor sobre papel/Marker pen on paper
 Cortesia da artista/Courtesy the artist

[Fig. 27] Carmela Gross. Projeto para implantação da obra Cascata, sobre levantamento topográfico do local
Installation plan for Cascata on a topographical survey of the site
 Impresso em impressora de computador/Computer printout
 Cortesia da artista/Courtesy the artist





a.



b.



c.



d.

[Fig. a, b, c] Simulação do projeto em programa de computador/*Digital simulation*
Cortesia da artista/*Courtesy the artist*

[Fig. d] Obra Cascata concluída/*The Cascata completed*. Fotografia/*Photograph*: Paulo Sergio Duarte

Etapas da realização da obra Cascata/Stages of making Cascata

Fotografia/Photograph: José Francisco Alves



a.

Fotografia/Photograph: José Francisco Alves



b.

Fotografia/Photograph: José Francisco Alves



c.

Fotografia/Photograph: José Francisco Alves



d.

Fotografia/Photograph: Tânia Meinerz/PressPhoto



e.

Fotografia/Photograph: Tânia Meinerz/PressPhoto



f.

Fotografia/Photograph: Tânia Meinerz/PressPhoto



g.

Fotografia/Photograph: Tânia Meinerz/PressPhoto



h.

Fotografia/Photograph: Tânia Meinerz/PressPhoto



i.

Fotografia/Photograph: José Francisco Alves



j.

Fotografia/Photograph: José Francisco Alves



k.

Fotografia/Photograph: Paulo Sergio Duarte



l.

m.

Fotografia/Photograph: Paulo Sergio Duarte



[Fig. a] Carmela Gross durante a escolha do local para sua obra/Carmela Gross selecting the site for her work.
[Fig. b a l] Etapas da construção da obra Cascata/Stages of making the work.

[Fig. m] Evento de confraternização organizado por Carmela Gross para os trabalhadores e técnicos da empresa Concept, que realizou a obra Cascata/Social event organised by Carmela Gross for workers and technicians from Concept, the company that constructed the work.



[Fig. 28] Carmela Gross. *Cascata*, 2005
 Concreto e aço/Concrete and steel
 Fotografia/Photograph: José Francisco Alves

[Fig. 29] Carmela Gross. *Cascata*, 2005
 Concreto e aço/Concrete and steel
 Fotografia/Photograph: Fábio Del Re/VivaFoto





[Fig. 30] Carmela Gross. *Cascata*, 2005
Concreto e aço/Concrete and steel
Fotografia/Photograph: Fábio Del Rei/VivaFoto



[Fig. 31] Carmela Gross. *Cascata*, 2005
Concreto e aço/Concrete and steel
Fotografia/Photograph: Fábio Del Rei/VivaFoto

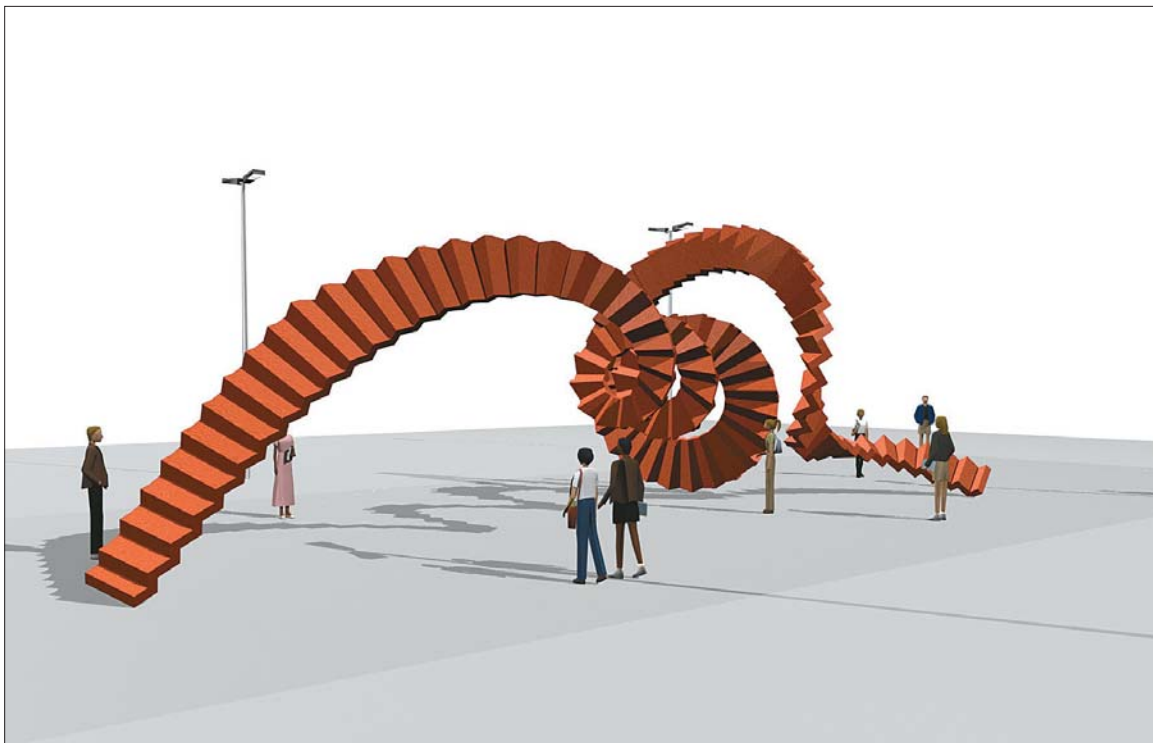
O artista porto-alegrense Mauro Fuke é representante de uma geração mais recente na arte brasileira, aquela revelada simbolicamente pela emblemática exposição *Como vai você Geração 80?*¹⁸ Chamou a atenção desde o início devido à maestria do trabalho artesanal com a madeira, com esculturas construídas 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 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 2ª 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



[Fig. 32] Mauro Fuke. *A Escada*, 1999 Aço/Steel USI-SAC 450. 335 x 330 x 615 cm. 57 degraus/steps Coleção/Collection: Justo Werlang Fotografia/Photograph: José Francisco Alves, 1999



[Fig. 33] Mauro Fuke A Escada (projeto/project), 1999 Aço/Steel USI-SAC 450. 100 degraus/steps Simulação digital/Digital simulation. Cortesia do artista/Courtesy the artist

obra Escada [Fig. 32], 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 [Fig. 33].

No mesmo ano, Mauro Fuke inaugurou o painel Iluminuras, sua primeira obra pública permanente, no âmbito do projeto Espaço Urbano Espaço Arte,¹⁹ no viaduto Ildo Meneghetti, em Porto Alegre [Fig. 34-35]. O trabalho consiste em um desenho (duas versões de 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, porque a visão de conjunto é que compõe o desenho, como se cada azulejo um fosse um *pixel* de imagem de computador. Com esse mesmo procedimento, em 2001, Mauro realizou painéis para o acesso da Faculdade Federal de Ciências Médicas e para o novo Aeroporto Internacional Salgado Filho, ambos em Porto Alegre.

Em 2004, o artista fez o monumento para marcar os 70 anos da Universidade Fede-



[Fig. 34-35]
Mauro Fuke
Iluminuras, 1999
Painel-mosaico com azulejos coloridos/Mosaic panel with coloured tiles
Viaduto Ildo Meneghetti, Porto Alegre
Fotografias/Photographs: Edison Vara/PressPhoto

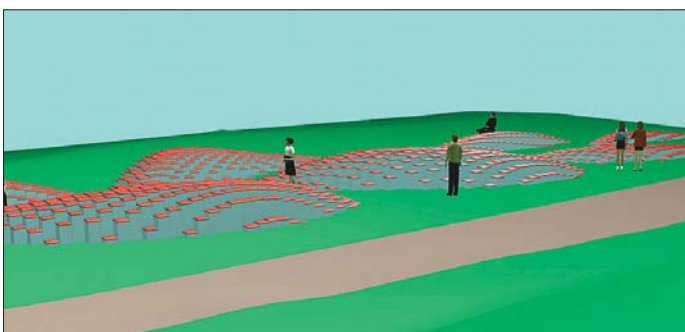
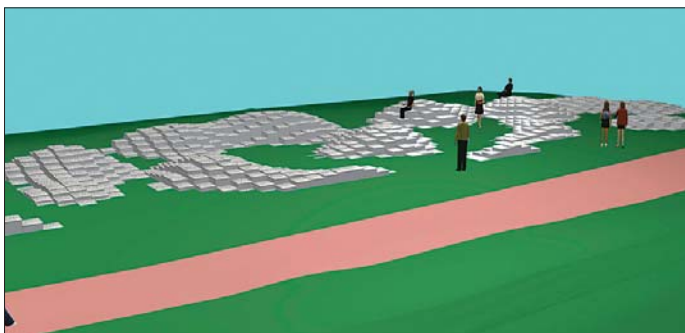
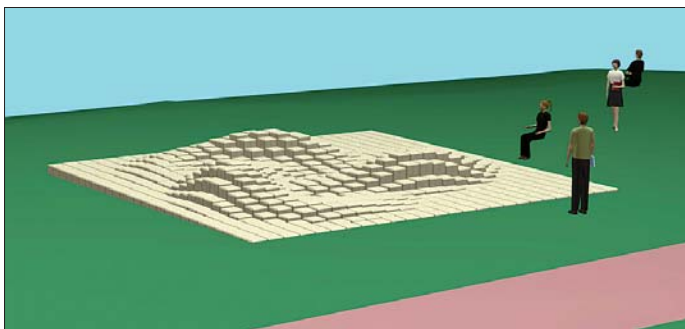
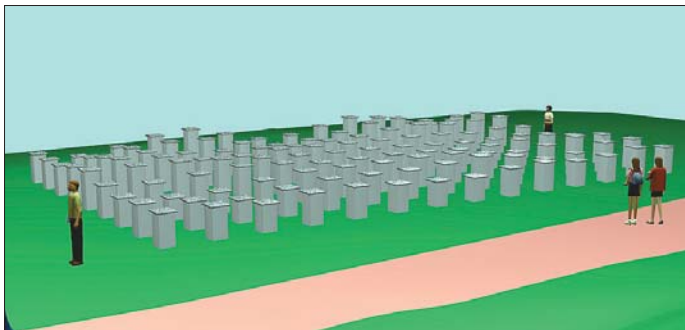
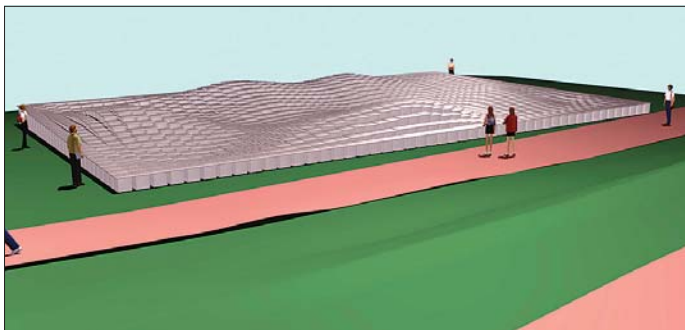
ral do Rio Grande do Sul [Fig. 36]. A obra consiste em uma escultura com centenas de placas recortadas de granito vermelho, empilhadas, que formam uma espécie de árvore com três galhos entrelaçando-se, representando as três “missões” da universidade: o ensino, a pesquisa e a extensão.²⁰ Para o artista, “a árvore remete à idéia de vida, ascensão, evolução; e a espiral, entre outras conotações, lembra evolução e harmonia (...)”.²¹

Para a 5ª 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, oferecendo uma visão superior do conjunto do trabalho.

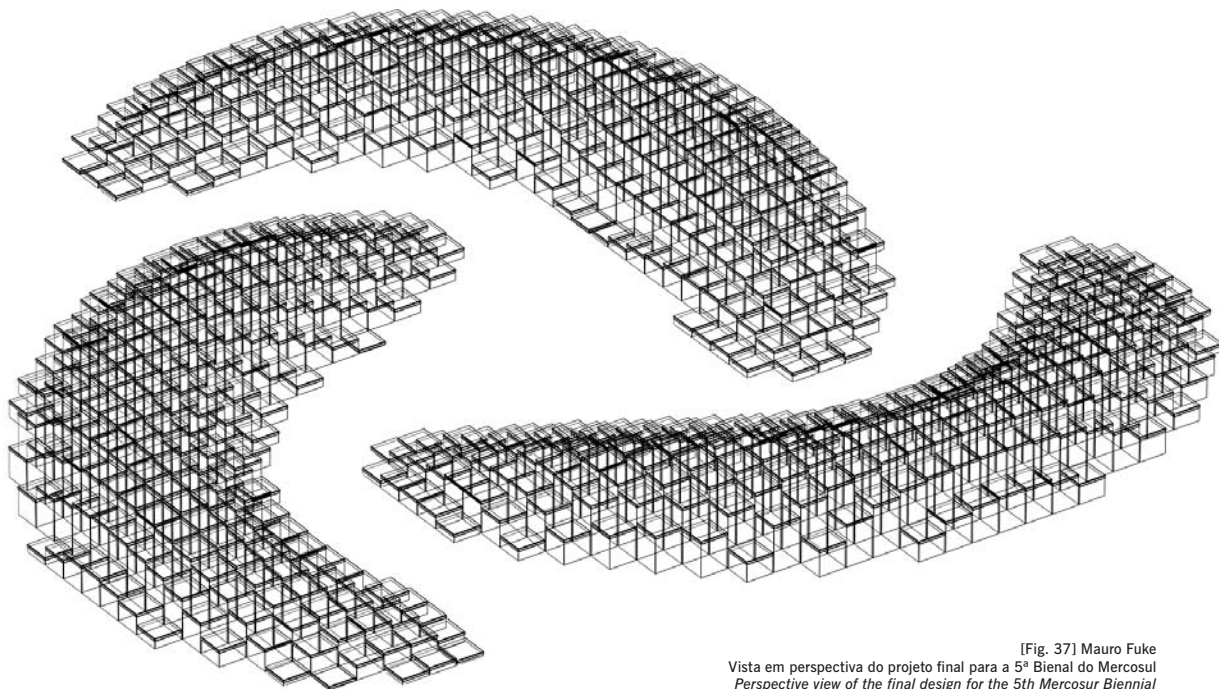
Usando a ferramenta do *software* de computação gráfica tridimensional, o artista realizou muitos estudos, levando em conta as características do local, os materiais mais adequados para espaço público e outras idiossincrasias a serem pensadas para um projeto dessa envergadura, como o uso pela população 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. Cada bloco variou de altura, com no máximo um metro. Visto de cima, o conjunto



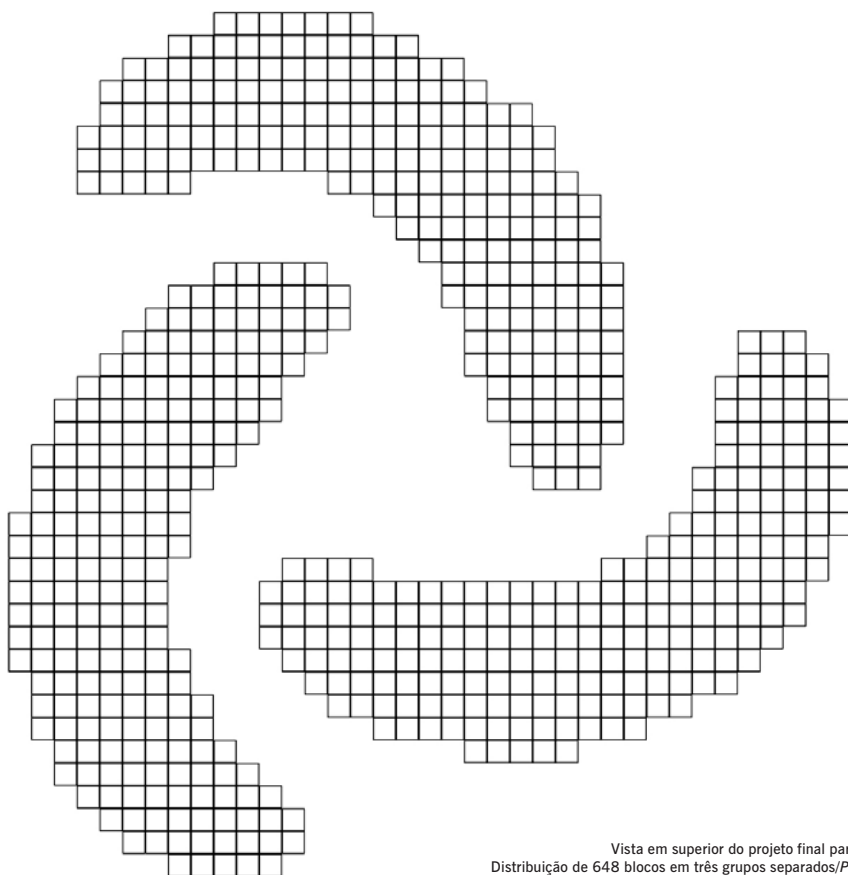
[Fig. 36] Mauro Fuke. *Monumento 70 Anos da UFRGS*, 2004
Granito vermelho. Aproximadamente 6m de altura/Red granite, approximately 6m high
Fotografia/Photograph: José Francisco Alves, 2004



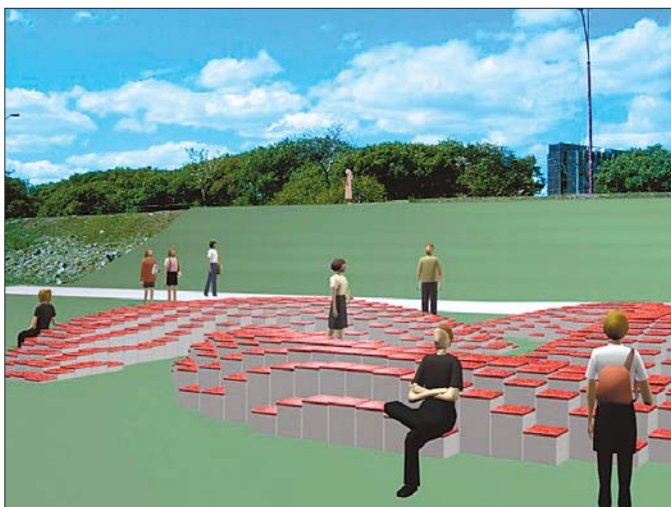
Mauro Fuke
Estudos do projeto para a Bienal do Mercosul
Studies to the Mercosur Biennial project, 2005
 Simulação digital/Digital simulation
 Cortesia do artista/Courtesy the artist



[Fig. 37] Mauro Fuke
 Vista em perspectiva do projeto final para a 5ª Bienal do Mercosul
Perspective view of the final design for the 5th Mercosur Biennial
 Simulação digital/Digital simulation
 Cortesia do artista/Courtesy the artist



[Fig. 38] Mauro Fuke
 Vista em superior do projeto final para a 5ª Bienal do Mercosul.
 Distribuição de 648 blocos em três grupos separados/*Plan view of the final design for the 5th Mercosur Biennial. Arrangement of 648 blocks in three separate groups*
 Simulação digital/Digital simulation: Cortesia do artista/Courtesy the artist



[Fig 39-40] Mauro Fuke. Simulação digital do projeto para a 5ª Bienal do Mercosul
Digital simulation of final design for the 5th Mercosul Biennial. Cortesia do artista/Courtesy the artist

[Fig. 41] Mauro Fuke. Sem título/*Untitled*, 2005. Granito e concreto armado/*Granite and reinforced concrete*
 Mateada (roda de chimarrão) no último dia da 5ª Bienal do Mercosul/*Mateada (drinking mate tea) on the final day of the 5th Mercosul Biennial.* Fotografia/Photograph: Edison Vara/PressPhoto



assemelha-se a uma forma helicóide. 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.

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.

Etapas da realização da obra/Stages of making the work



[Fig. a] Mauro Fuke na escolha do local para sua obra/Mauro Fuke selecting the site for his work
[Fig. b-g] Etapas da construção da obra/
Construction stages
[Fig. h, i, j] Inauguração/Inauguration (1º.12.2005)

[Fig. 42] Mauro Fuke. Sem título/Untitled, 2005
Granito e concreto armado/Granite and reinforced concrete
Fotografia/Photograph: Fábio Del Re/NivaFoto

[Fig. 43-44 / pag 61]
Mauro Fuke. Sem título/Untitled, 2005
Granito e concreto armado/Granite and reinforced concrete
Fotografias/Photographs: Fábio Del Re/NivaFoto





Com apenas 18 anos, o paulistano José Resende 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. Completamente diversos pelas mais variadas características, seja no estado natural, seja na composição e na aparência – mineral, industrial, líquido, sólido, vegetal, etc. –, elementos díspares são reunidos pelos procedimentos construtivos inventados pelo artista e ganham constituição única de existência, estáveis, coesos, *elegan-*



[Fig.45] José Resende. O Passante, 1995
Aço corten/Corten steel. 1200 x 90 x 400 cm. Largo da Carioca, Rio de Janeiro
Coleção/Collection: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro
Fotografia/Photograph: José Francisco Alves, 2005

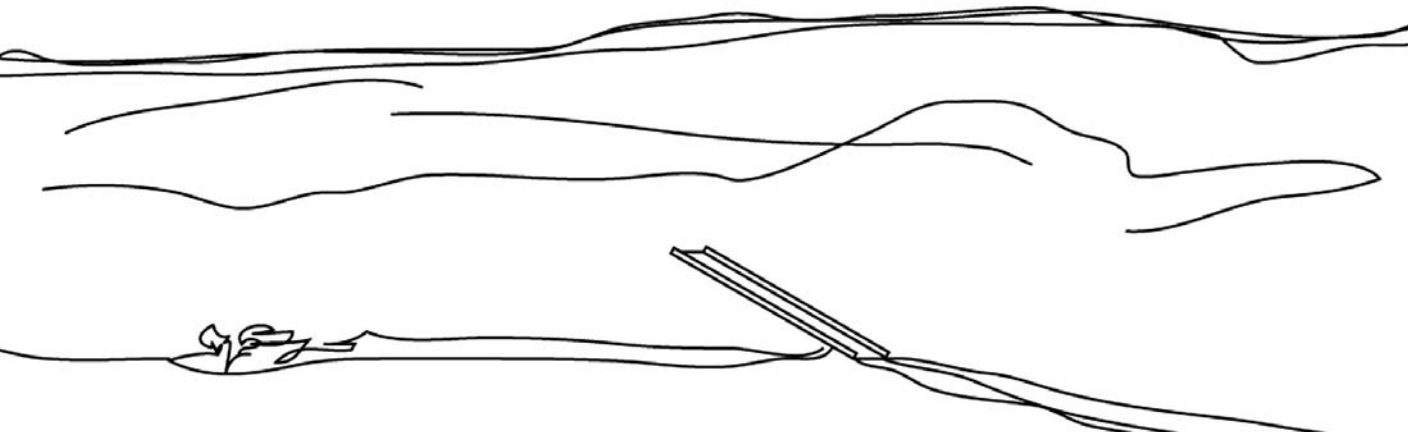


[Fig. 46] José Resende. Aço corten/Corten steel. Mármore e aço/Marble and steel 170 x 550 x 200 cm. Parque da Luz, São Paulo. Coleção/Collection Pinacoteca do Estado. Fotografia/ photograph: José Francisco Alves, 2005

tes. 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 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 uma 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 43ª Bienal de Veneza (1988) e a 9ª Documenta (1992), bem como a 3ª 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 Amílcar 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 11ª Bienal de Sidney, Austrália, com vários contêineres; no Arte/Cidade de 2002, com vagões abandonados suspensos por cabos de aço. Conforme as oportunidades, Resende



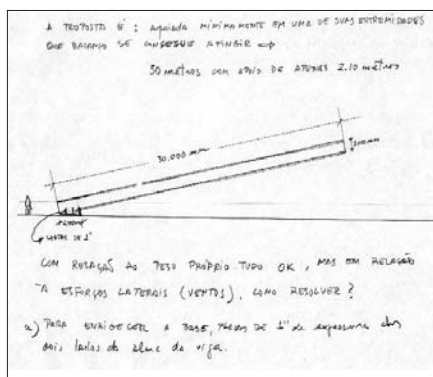
[Fig. 47] José Resende. Esboço para situação da obra/Sketch for siting the work. Cortesia do artista/Courtesy the artist

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 dos 100 Milhões de Toneladas da Companhia Siderúrgica Nacional, em Volta Redonda-RJ (1999).

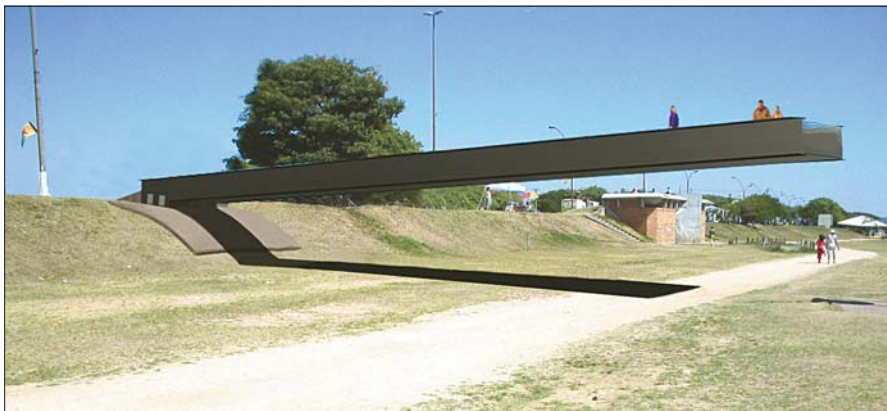
A 5ª Bienal do Mercosul apresentou novos desafios para a experiência ao ar livre de José Resende, com uma obra de grandes dimensões públicas, projetada para levar em conta as especificações espaciais e o espírito de determinado lugar. Já se mencionou que o projeto de arte pública da 5ª Bienal do Mercosul 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 [Fig. 48], como um píer elevando-se em direção ao pôr-do-sol, a ser instalado no início da margem esquerda do Guaíba,²⁵ 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. É área de muitos afogamentos fatais por ano, apesar de o banho ser proibido. A possibilidade de que as pessoas usassem a obra de José Resende como trampolim para mergulho no Guaíba, nos dias bastante quentes do verão porto-alegrense, era uma possibilidade concreta e sensata de se prever.



[Fig. 48] José Resende. Primeira situação da obra/First site for the work. Cortesia do artista/Courtesy the artist



[Fig. 49] José Resende. Esboço/Sketch. Cortesia do artista/Courtesy the artist

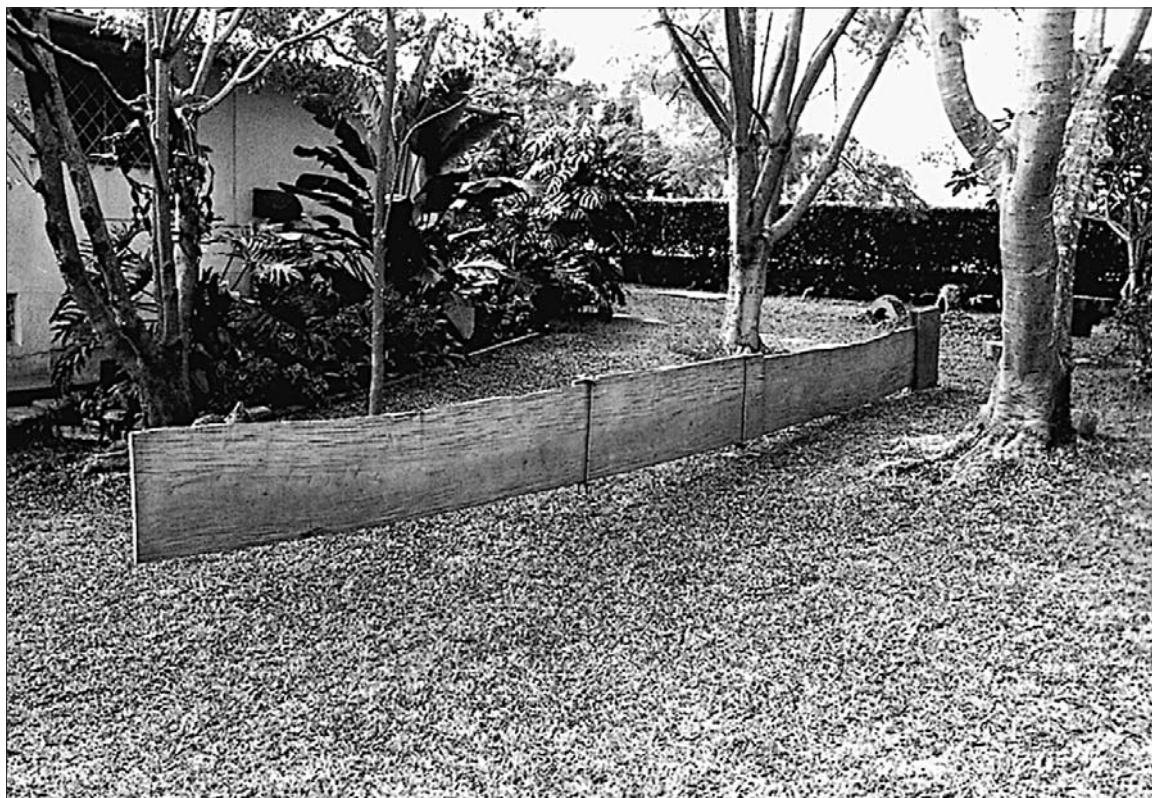


[Fig. 50] José Resende. Situação definitiva da obra/Definitive site for the work
Simulação Digital/Digital simulation
Cortesia do artista/Courtesy the artist

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.²⁶ 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 idéia central do artista, conforme o memorial descritivo original, surgiu da “proposição de um problema”, com a escolha de uma gigantesca barra de aço industrial (30 x 1 m), em perfil “I”, por ser a “que mais caracteriza vigas em estruturas metálicas”: “Apoiando-se o mínimo possível uma de suas extremidades no solo, quanto de comprimento se consegue erguê-la?”²⁷ Surgiu, assim, a estrutura em balanço, em uma escultura de 30 m de comprimento, apoiada no ponto de apoio somente por dois metros e com o restante suspenso, já que essa característica, segundo os primeiros cálculos, era a melhor possível.

Para resolver a resistência aos esforços laterais, surgiu a idéia 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 da realização do trabalho concretizava a proposta original da curadoria de que a obra fosse “utilizada” funcionalmente pela população, ao ser colocada uma tela entre as duas vigas, como um piso para a circulação de pessoas, como se a escultura fosse um mirante para uma nova – e inusitada – vista *panorâmica* daquele 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 conseqüente 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 é complementar e bem-vindo.

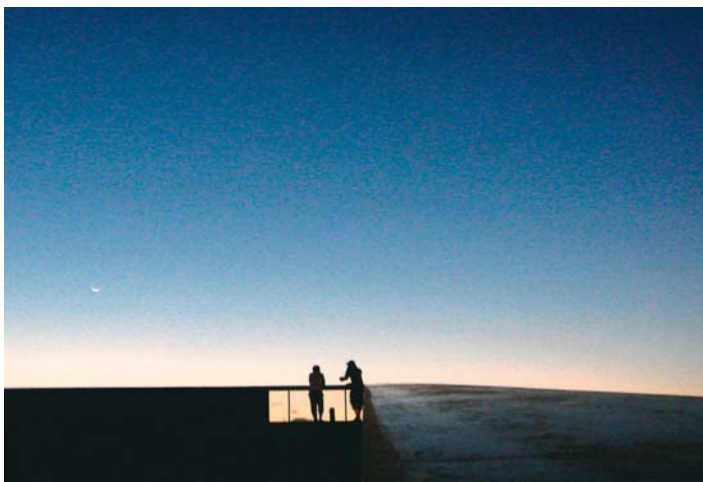
De certa forma, essa questão da viga em balanço já havia sido anteriormente tratada pelo artista em uma escultura de 1970 [Fig. 51]. A obra atual não se trata, todavia, de *retomada de trabalho*, em escala monumental, mas suas questões realmente são próximas. A obra primitiva (posteriormente destruída) 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



[Fig. 51] José Resende. Sem título/Untitled, 1970 (destruída/destroyed) Madeira e ferro/Wood and iron. 90 x 500 x 15 cm Cortesia do artista/Courtesy the artist

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. Para uma sensação maior da situação de balanço, a estrutura da orla foi inclinada para cima, em cerca de 8°. Foi também deslocada lateralmente para o sul, em relação à linha do talude/calçada superior, em 13°.

No projeto da 5ª 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, 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 realizou cerimônia *restrita* (não-pública, sem divulgação), 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 na escultura [Fig. 52]. Com o acompanhamento e o aval do artista, a empresa promoveu um concurso com clientes a fim de batizar a escultura, a qual foi denominada *Olhos Atentos*.



[Fig. 52] Cerimônia da empresa patrocinadora da obra de José Resende, momentos antes da concretagem da base da escultura/
Ceremony by the sponsoring company for José Resende's work, just before concreting the base of the sculpture
 Fotografia/Photograph: Tânia Meinerz/PressPhoto
 (à esquerda/left). José Resende. *Olhos Atentos*, 2005
 Aço/Steel. 30 x 9 x 2,5 m. Fotografia/Photograph: Paulo Sergio Duarte
 (abaixo/below). José Resende. *Olhos Atentos*, 2005
 Aço/Steel. 30 x 9 x 2,5 m
 Fotografia/Photograph: Fábio Del Re/VivaFoto



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, ainda mais esculturas integradas à paisagem. Não é de estranhar isso em Porto Alegre, haja vista a existência de dois importantes monumentos públicos comemorativos que não remetem à figuração, como o *Monumento aos Mortos e Desaparecidos do Regime Militar/1964-1985* (Luiz Gonzaga, 1995) e o *Monumento a Zumbi*²⁸ (Cláudia Stern, 1997). Só que, no caso da obra de José Resende, a escultura converteu-se em *monumento* após a sua concepção.



Etapas da instalação da obra/*Construction stages*



a.



b.



c.



d.



e.



f.



g.



h.



i.



j.



k.



l.



m.



[Fig. a] José Resende e o curador José Francisco Alves na escolha do local para a obra/*José Resende and the curator José Francisco Alves selecting the site for his work*
 [Fig. b a/to l] Etapas da construção/*Construction stages*
 Fotografias/*Photographs*: José Francisco Alves
 [Fig. m] José Resende discursa na inauguração da obra/*Resende speaks at the opening (2.12.2005)*
 Fotografia/*Photograph*: Tânia Meinerz/PressPhoto

Fotografia/*Photograph*: José Francisco Alves



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 determinadas pessoas, especialmente grupos de adolescentes, resolveram explorar ao máximo o balanço que a obra tem, sobretudo na extremidade da peça. O público passou a pular exageradamente, a ponto de a estrutura ter uma oscilação demasiada, colocando os demais usuários em risco de queda por descompasso à oscilação no piso da peça. Em função desse uso inesperado, demandou-se um imediato processo de avaliação da utilização da escultura. Reunidos arquitetos e engenheiros da prefeitura municipal e membros da Bienal, de pronto foi descartada a influência que esse comportamento poderia ter na estrutura. Entretanto, para que o uso seja 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, está posta à prova agora em uma obra de arte. O uso civilizado ou inapropriado da extraordinária escultura de José Resende decidirá pela existência ou não de *Olhos Atentos* para a vida da comunidade à qual ela pertence [Fig. 53].

A obra de José Resende é a prova de que a presença de arte pública em espaços abertos tem para nós um grande significado. Esses objetos são mecanismos que podem ativar diversas discussões sobre como o espaço público é tratado, quais são as injunções, tanto políticas quanto ideológicas, que nele se manifestam e como se dá a circulação do indivíduo naquele espaço.

Fotografia/Photograph: José Francisco Alves





José Resende. *Olhos Atentos*, 2005. Aço/Steel. 30 x 9 x 2,5 m. Fotografias/Photographs: Fábio Del Re/VivaFoto



José Resende. *Olhos Atentos*, 2005. Aço/Steel. 30 x 9 x 2,5 m. Fotografia/Photograph: José Francisco Alves



Fotografia/Photograph: José Francisco Alves

[Fig. 53] A escultura Olhos Atentos (25 x 9 x 2,5 m) após modificações estruturais (janeiro e março de 2006): redução do comprimento em 5,5m e colocação de reforço junto à base/The Olhos Atentos sculpture after structural modifications (January and March, 2006): reduction of length by 5.5m and reinforcement of base
Fotografia/Photograph: José Francisco Alves

Em 1964, Waltercio Caldas iniciou seu efetivo contato com a arte estudando com Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1967, com 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 resultou no 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 de Esculturas ao Ar Livre, em Punta del Este, Uruguai, oportunidade na qual teve instalado seu primeiro trabalho ao ar livre, *O Formato Cego*. A partir daí, a produção do artista foi paulatinamente atingindo o patamar atual, como um dos nomes mais conhecidos da arte brasileira contemporânea, em nível internacional, resultado de recepções bem-vindas em mostras como a Documenta 9 (Kassel, Alemanha, 1991) e Bienal de Veneza (1997), e em 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 parcela da crítica, a arte 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 corrente conceitualista ou conceitualizante, pelo seu aspecto fundamental e elementar de exigir do espectador um incomum *esforço* de raciocínio, é uma generalização equivocada. 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.

Esse raciocínio solicitado pela obra de Waltercio Caldas passa por um jogo dos enigmas visuais pelos 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 arte de Waltercio é clara: com um trabalho visual quer nos fazer pensar; afinal, a capacidade de raciocínio é a principal faculdade do ser humano. Mas isso se dá no sentido de uma “inteligência puramente ótica”, conforme já nos 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



[Fig. 54] Waltercio Caldas. Escultura para o Rio, 1996
Pedra e concreto/Stone and concrete
Fotografia/Photograph: José Francisco Alves, 2005

A questão a que nós somos remetidos nesse momento diz respeito a como tratamos uma produção com essas características quando ela é transmutada 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 adaptações em relação à sua própria *obra de ateliê*, quase que exclusivamente 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 Land Art *stricto sensu*, inaugurada em 1989, no Parque do Carmo, cidade de São Paulo. Como objetivo central dessa obra, o artista definiu a relação do trabalho “com a linha do horizonte, a linha que está em lugar nenhum”.³⁰ *Escultura para o Rio* [Fig. 54], instalada em 1996 na Av. Beira-Mar, Centro da cidade do Rio de Janeiro, fez, segundo Sônia Salzstein, “o chão levantar-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, em Frederico Moraes causou “ironia e estranhamento”.³²

Nos seus demais projetos públicos, Waltercio articulou o lugar da obra de forma diferente. Em *O Formato Cego*, *Omkring* (Noruega, 1994)³³ e *Momento da Fronteira*, (Itapiranga, 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.

Por motivos de *força maior*, a obra de Waltercio Caldas foi o último trabalho da 5ª Bienal do Mercosul a ser executado, por incrível que pareça, concluído passados mais de três meses do encerramento da mesma, em março de 2006. Isso revela em parte a dificuldade do comissionamento da arte pública contemporânea brasileira e também reflete a decisão da Fundação Bienal do Mercosul em realizar a obra somente como foi projetada pelo artista, sem improvisações de ordem “técnica” ou orçamentária.

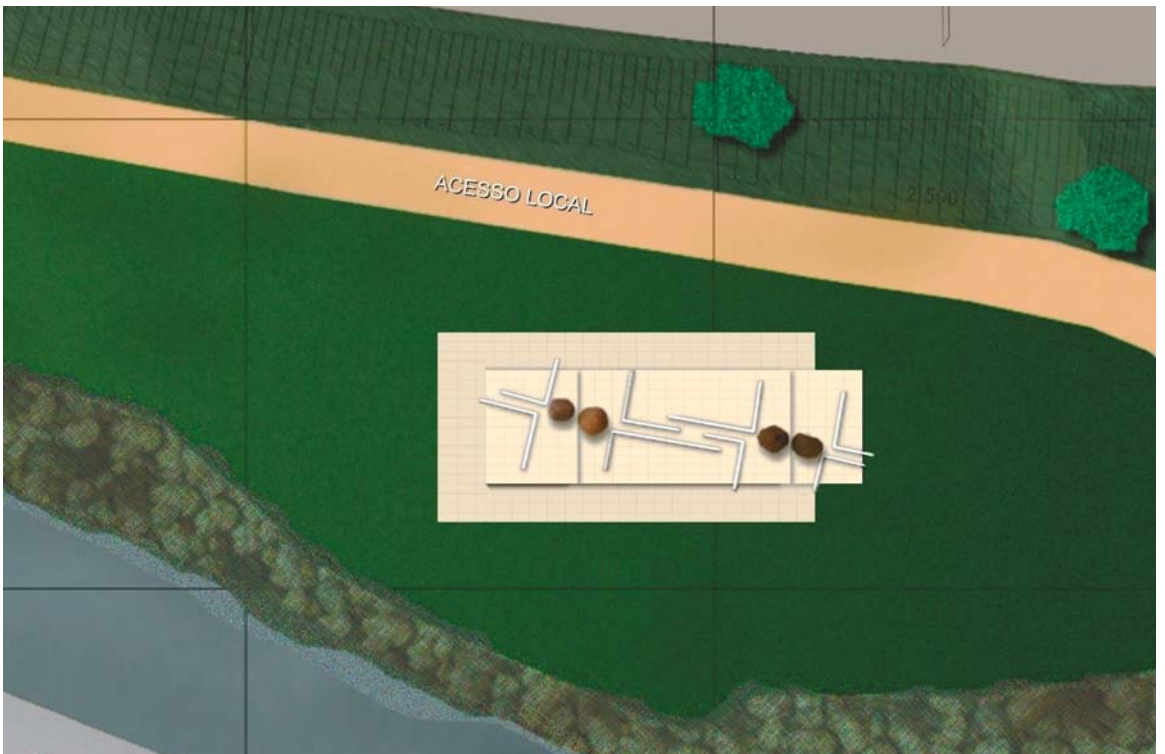
Em fins de 2004, Waltercio Caldas visitou a orla do Guaíba junto ao Parque Maurício Sirotsky Sobrinho com o objetivo de escolher o espaço para projetar sua obra. Em maio de 2005, concluiu o projeto da escultura pública que intitulou *Espelho Rápido*. Com esse trabalho, o artista objetiva evitar falar a um grande “público” — essa quase abstração — e pretende privilegiar o “indivíduo”, conforme declarou ao boletim da Bienal do Mercosul.³⁷ O sítio da escultura junto a margem, felizmente um excepcional espaço de pouca vegetação (que na maioria dos casos, pelo mau-paisagismo, impede o livre acesso ao leito do lago), en-



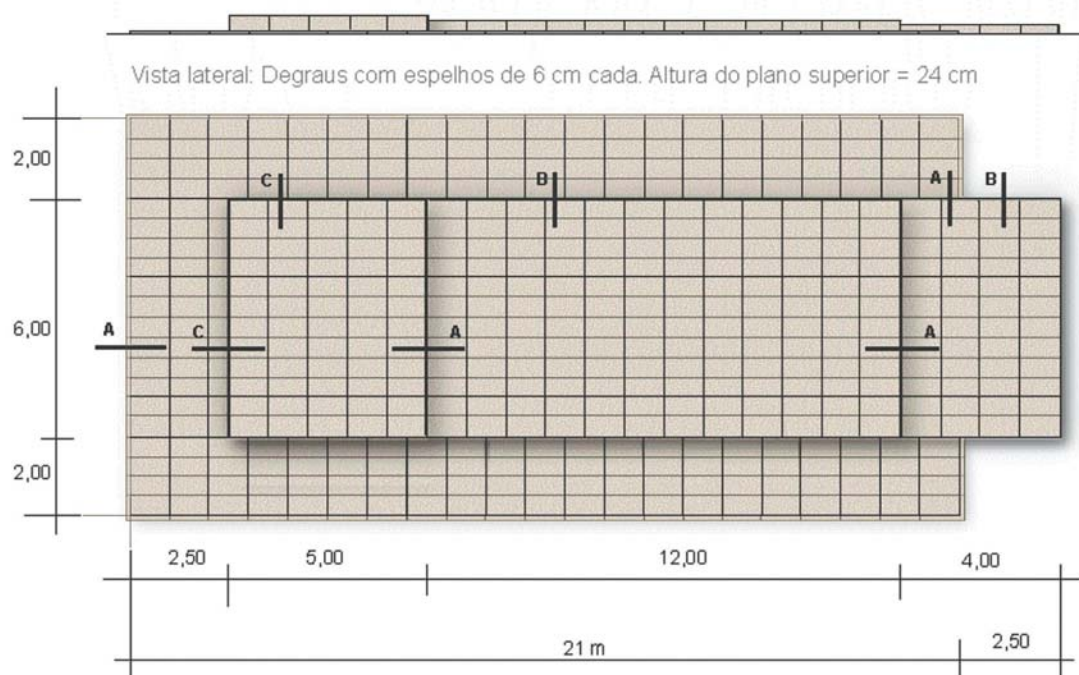
Waltercio Caldas
Espelho Rápido
 (primeiro estudo/*first study*), 2005
 Pedra, concreto e aço inoxidável/*Stone, concrete, stainless steel*
 Cortesia do artista/*Courtesy the artist*

Waltercio Caldas
Espelho Rápido, 2005
 Pedra, concreto e aço inoxidável/*Stone, concrete, stainless steel*
 Fotografia/*Photograph*: José Francisco Alves

Waltercio Caldas
Espelho Rápido
 (projeto/*project*), 2005
 Pedra, concreto e aço inoxidável/*Stone, concrete, stainless steel*
 Cortesia do artista/*Courtesy the artist*



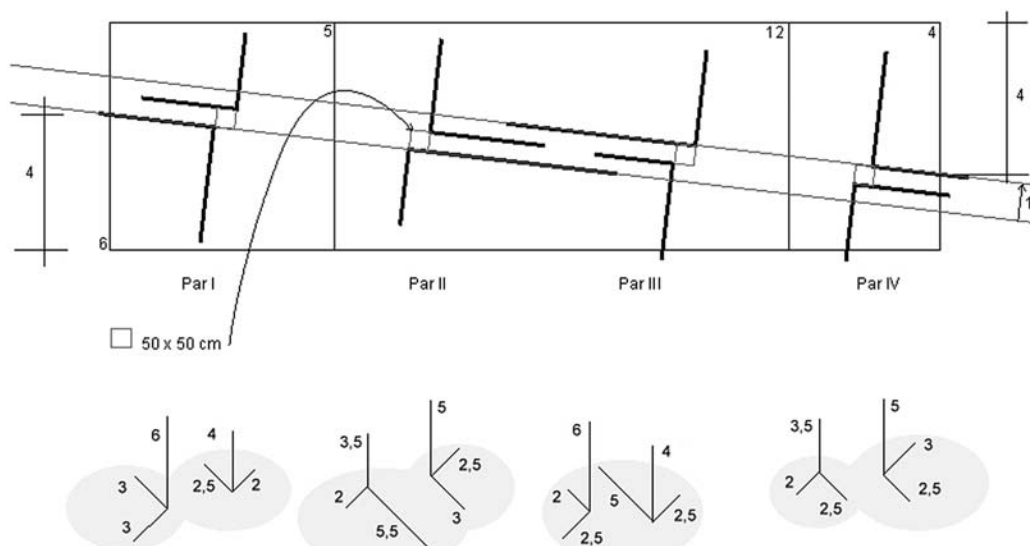
Plataforma



Placas: mármore bege bahia medindo 50 x 100 x 3 cm. Obs: o rejuntamento deverá ter a mesma cor das placas.
a base inferior terá um espelho com placas de 5 cm do mesmo material.

Waltercio Caldas Espelho Rápido, 2005 Projeto da plataforma de granito/*plan for granite floor* ortesia do artista/*Courtesy the artist*

LOCALIZAÇÃO DAS PEÇAS DE AÇO



Waltercio Caldas Espelho Rápido, 2005 (Projeto da instalação dos tubos inox/*Installation plan for stainless tubes*) Cortesia do artista/*Courtesy the artist*

Etapas da instalação da obra *Espelho Rápido*/Stages of making *Espelho Rápido*



a.



b.



c.



d.



e.



f.



g.



h.



i.



j.



k.



l.

[Figs. a-b-c-d-e-j-k] Etapas da construção da obra/Stages of making the work
Fotografias/Photographs: Edison Vara/PressPhoto

[Fig. f-g-h-i] Etapas da construção da obra/Stages of making the work
Fotografias/Photographs: José Francisco Alves

[Figs. k] *Espelho Rápido*/Stages of making the work
Fotografias/Photographs: Edison Vara/PressPhoto

[Fig. l] A obra pronta/The work completed Fotografia/Photograph: José Francisco Alves



Fotografia/Photograph: Fabio Del Re/VivaFoto

contra-se voltado para a direção sul. Do outro lado do lago, 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 do granito branco, oriundo da região sudeste do Brasil, de nome popular “branco siena”, cujo aspecto 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, esses, 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, simulacros geóides, tem um tamanho considerável, de um metro e vinte centímetros de circunferência média, resultando num peso aproximado entre três e quatro toneladas, cada. Tais características conferiram à tarefa de consegui-los uma faceta de prova de gincana; para colocá-los, 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. A obra foi instalada na parte de baixo do talude, junto a margem. Em vista disso, da avenida em cima do dique se tem uma vista



Fotografia/Photograph: José Francisco Alves

privilegiada da escultura e seu contexto, tendo como pano de fundo o Guaíba e a outra margem. Nesse 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, esquetistas, patinadores e corredores. O rápido movimento que se percebe entre o olho, a escultura, a luz, e o fundo, é 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, como seixos, placas de pedra, e a linha em forma de tubos de aço, material esse também presente em outros projetos públicos de Waltercio, como os já mencionadas *O Formato Cego*, *Omkring*, *Espelho sem aço*, *Momento da Fronteira*, *Homenagem a Antônio Carlos Jobim* e *O Museu do Sono*. Entre as obras públicas do artista, *Espelho Rápido* tem um parentesco muito próximo ao projeto *O Museu do Sono*,³⁹ por ambos se configurarem numa 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 — onde o fenômeno artístico de dá pelo resultado de toda essa relação.



Fotografía/Photograph: Fabio Del Re/VivaFoto

Fotografía/Photograph: Fabio Del Re/VivaFoto



Fotografía/Photograph: Fabio Del Re/VivaFoto





Fotografia/Photograph: Fabio Del Re/VivaFoto

Notas

¹ Das obras permanentes deste Vetor durante o período da Bienal do Mercosul foram inauguradas as obras de José Resende, Mauro Fuke e Carmela Gross. Em março de 2006 foi concluída a obra de Waltercio Caldas.

² Inicialmente, esse vetor estava dividido em obras temporárias e permanentes. Por inviabilidade logística e técnica, o segmento das obras temporárias foi posteriormente suprimido.

³ Segmento Intervenção na Cidade/Espaço Público.

⁴ O Jardim de Esculturas da 1ª Bienal do Mercosul, com obras de 10 artistas da Argentina, da Bolívia e do Brasil.

⁵ Sigla de Departamento de Portos, Rios e Canais. Na antiga oficina de manutenção de barcos e equipamentos do DEPRC, próximo à Usina do Gasômetro, funcionou a exposição da 1ª Bienal do Mercosul denominada Imaginário Objetual.

⁶ As esculturas foram localizadas no Armazém A7 do Cais do Porto, no vetor *Da Escultura à Instalação*. As pinturas (acrílicas s/tela), no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Além disso, a 5ª Bienal realizou no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa a primeira exposição de trabalhos de Amilcar de Castro como artista gráfico e paginador, com originais e *fac-similes* de um período de 1956 a 2002.

⁷ José Francisco ALVES. *Amilcar de Castro: Uma Retrospectiva*. Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005, 274 p., trilingüe.

⁸ Aberto no sentido de sítio com área ampla, limpa, sem interferência de vegetação e equipamento urbano permanente.

⁹ Instituto de Arte Contemporânea Amilcar de Castro (Nova Lima-MG) e Coleção Cisneros, Venezuela. Uma versão em grande formato dessa peça também foi localizada, para a presente pesquisa, em outra coleção particular na cidade de São Paulo.

¹⁰ Concretizado, obviamente, com a Independência, em 1822.

¹¹ Anna Maria Fausto MONTEIRO DE CARVALHO. *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 14.

¹² Com a ampliação do Porto e de vias portuárias, a linha do Cais foi alterada, por aterro.

¹³ Em 1842, as armas portuguesas foram substituídas pela Esfera Armilar de bronze, um dos componentes do brasão da Bandeira do Império do Brasil.

¹⁴ Esculpidas entre 1796 e 1799, estão distribuídas em sete grupos: Ceia, Horto, Prisão, Flagelação, Coroação

de Espinhos, Cruz-às-Costas e Crucificação. As estátuas foram pintadas somente a partir de 1808 por Manoel da Costa de Andrade e, posteriormente, por Francisco Xavier Carneiro.

¹⁵ A Usina do Gasômetro é uma antiga usina termelétrica que forneceu energia para Porto Alegre até 1974. Está localizada na ponta do centro da cidade, às margens do Guaíba. Na década de 1980, o prédio foi tombado pelo patrimônio histórico e transformado em Centro Cultural Usina do Gasômetro, da prefeitura municipal.

¹⁶ Esta área artificial é imensa, em um avanço dentro do Lago Guaíba, com aterro muito significativo. Esta é a segunda área de Porto Alegre a avançar sobre a água, indo até o sul, percorrendo a orla do Parque Marinha do Brasil (1978) até a antiga Ponta do Melo, onde se localiza atualmente a Fundação Iberê Camargo. A primeira área aterrada é a central, às margens do Canal dos Navegantes, onde se localiza a linha do Cais, indo da Usina do Gasômetro (antigo Porto) até a famosa levadiça Ponte do Guaíba (Travessia Getúlio Vargas), onde termina o novo Porto. A outra área segue 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 principalmente para ser usada pelo novo Jôquei Clube.

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

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

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 José Francisco ALVES, “A Escultura Pública de Porto Alegre – história, contexto e significado” (Porto Alegre: Artfolio), p. 42 e p. 197.

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

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

²³ In verbete sobre José Resende, livro do Vetor *Da Escultura à Instalação*, 5ª Bienal do Mercosul.

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

²⁵ Interessante mencionar, em especial aos porto-alegrenses, que o Cais do Porto não se encontra junto ao Lago Guaíba, mas sim no aterro feito no Canal dos Navegantes, responsável por desaguar a água dos afluentes Caí, Sinos, Gravataí e da maior parte do Jacuí no Lago Guaíba, cujo *gargalo* fica à altura da ponta da Usina do Gasômetro. Portanto, a partir da usina, em direção ao sul, inicia-se propriamente o Guaíba.

²⁶ Conforme José Resende, em um memorial descritivo apresentado para o projeto.

²⁷ Idem.

²⁸ Zumbi foi o líder do Quilombo dos Palmares, no Brasil colonial do século XVII. Os quilombos eram comunidades de escravos africanos fugidos do cativeiro.

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, *Transcontinental: Nine Latin American Artists*, London: Verso, 1990.

³¹ In *Um Vêu*, 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), integrante do Projeto *Fronteiras*, Itaú Cultural.

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.

³⁷ Entrevista do artista ao boletim da 5ª Bienal do Mercosul, agosto de 2005, p. 4.

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.



Localização:

Obras permanentes/Permanent works

5ª Bienal do Mercosul



Estação Rodoviária

Av. Mauá

Antigo Cais do Porto/Ancient pier

CENTRO

USINA DO GASÔMETRO

JOSÉ
RESENDE

CARMELA
GROSS

MAURO
FUKE

WALTERCIO CALDAS

Escultura/Sculpture
Saint Clair Cemin,
4ª Bienal do Mercosul

Lago/Lake Guaíba

Parque Marinha
do Brasil

Jardim de
Esculturas/Sculpture Garden
1ª Bienal do Mercosul

Universidade
Federal

Parque
Farroupilha

Centro
Administrativo

Av. "Beira-Rio"

Av. Ipiranga

Av. Borges de Madeiros

Vetor Transformações do Espaço Público

Obras Permanentes na orla do Guaíba

Ficha Técnica

Obra: Cascata

Inauguração: 4 de dezembro de 2005

Autoria: Carmela Gross (São Paulo, 1946)

Descrição técnica: Estrutura de concreto em formato de escada, implantada sobre talude lateral.

Localização: Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, Av. Edvaldo Pereira Paiva

Materiais: 200 m³ de Concreto; 4.000 kg de aço.

Execução: Concept – Cenografia e Produção

Técnica Ltda, Porto Alegre

Consultor técnico:

Eng. Civil Renato Thadeu Hernandez

Consultora Ambiental: Arq. Walderez Rola

Nogueira

Equipe de montagem:

Coordenador: Jorge de Jesus Santos da Silva

Montadores: Dario Roberto de Castro, Niger

da Silva, Jose Elias Vargas, Gerci de Oliveira,

Edson Pereira de Lima, Vanderlei Souza,

Luciano Neves, Sergio Neves, Valdeci Viegas de

Vasconcelos

Obra: sem título

Inauguração: 1º de dezembro de 2005

Autoria: Mauro Fuke (Porto Alegre, 1961)

Descrição técnica: 648 blocos de concreto assentados sobre leito de concreto, com tampa em granito.

Materiais: 18 m³ de concreto; 1.000 kg de aço;

648 placas de granito vermelho “Guaíba”, de 30 x 30 cm

Execução: Concept – Cenografia e Produção

Técnica Ltda, Porto Alegre.

Principais fornecedores de materiais e insumos:

aço: Gerdau; aço inox: Feital; concreto: Cimpor;

granitos: Marmoraria Iguaçu; madeiras e

materiais diversos: Madeireira Oliveira; blocos

de concreto: Dagostini; gerador: Energera;

matacões de basalto: Luiz Cunha Estratora de Pedras.

Equipe técnica SH Estruturas Metálicas:

João Hansen – Diretor

Eng. Crestina Guerra - Execução

Isaias Fávero - Responsável pelo Projeto

Eng. Geni Jacintho - Eng. residente

Sandro Melo - Responsável pela fabricação

Francisco Schuster, Nilson Schuster, Valdir

Hübler, Elcir Schuster, Leandro Flores -

Operários

Eng. Marco Soder – Responsável pela execução

da base (Soder Engenharia)

Engenheiro Supervisor/Bienal do Mercosul:

Eng. Roberto Bins

Obra: Espelho Rápido

Conclusão: 22 de março de 2006

Autoria: Waltercio Caldas (Rio de Janeiro, 1946)

Descrição técnica: plataforma de concreto armado, com revestimento de granito branco “siena”, inserção de tubos de aço inox e matacões de rocha basáltica

Materiais: 25 m³ de concreto; 240 m² de chapa

de granito; 2.000 kg de tubos de aço inox

Execução: Concept – Cenografia e Produção

Técnica Ltda, Porto Alegre

Produção Executiva:

Arte 3

Coordenação/Trabalhos Permanentes:

Marcos Balbino, Fernanda Cardozo

Marketing:

Marta Magnus

Obra: Olhos Atentos

Inauguração: 2 de dezembro de 2005

Autoria: José Resende (São Paulo, 1946)

Descrição técnica:

Estrutura em aço:

Dimensões definitivas, após 22 de março de

2006: 25m x 3m x 1,2m (Comp. Larg. Alt.)

Material: Aço COS AR COR (vigas soldadas e laminada com espessuras variando de 5/16” a 1 ¼”)

Ângulo em relação ao solo: 6°

Piso: chapa expandida com espessura 3/16”

Fixação: 38 chumbadores com Ø 1 ¼”

Peso: 22.000 Kg

Execução: SH Estruturas Metálicas, Novo

Hamburgo-RS

Base de concreto: Soder Engenharia

Agradecimentos

Secretário do Meio Ambiente: Beto Moesch

SMAM

Arq. Ana Germani

Arq. Renata Rizzotto

Cosac & Naify

Equipe técnica da Concept, Cenografia e

Produção técnica Ltda:

Coordenação Geral: Carlos Hernandez, Sandro

Torqueti

5ª BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL/5th MERCOSUR VISUAL ARTS BIENNIAL

30 setembro a 4 de dezembro de 2005/September 30th through December 4th, 2005

Porto Alegre, Brasil

Sobre o autor/About the author

José Francisco Alves (Sananduva-RS, Brasil, 1964), tem mestrado (stricto sensu) em Teoria, Crítica e História da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Também é graduado em Escultura pela mesma instituição e Especialista (lato sensu) em Patrimônio Cultural pela Universidade Luterana do Brasil. Foi diretor do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, do Instituto Estadual de Artes Visuais (Rio Grande do Sul) e Coordenador de Artes Plásticas da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Tem publicado “A Escultura Pública de Porto Alegre – história, contexto e significado” (ISBN 85-99012-01-0) e “Amilcar de Castro: Uma Retrospectiva” (ISBN – 85-9950-103-8). Como Curador-Assistente da 5ª Bienal do Mercosul também foi responsável pela curadoria das cinco exposições do artista homenageado, Amilcar de Castro.

José Francisco Alves (Sananduva-RS, Brazil, 1964), holds a Master's degree in Art History, Theory and Criticism from the Instituto de Artes of Universidade Federal do Rio Grande do Sul. He also holds a Bachelor's degree in Sculpture from the same institution and specialised in Cultural Heritage at the Universidade Luterana do Brasil. He was director of the Instituto Estadual de Artes Visuais Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, (Rio Grande do Sul) and Coordinator of Visual Arts for Porto Alegre City Council. He has published “A Escultura Pública de Porto Alegre – história, contexto e significado” (ISBN 85-99012-01-0) and “Amilcar de Castro: Uma Retrospectiva” (ISBN – 85-9950-103-8). As Assistant Curator of the 5th Mercosur Biennial he was also responsible for curating the five exhibitions of the artist of honour, Amilcar de Castro.