

Resumo

As Artes Visuais não se manifestam somente nos locais institucionalizados, podem ocorrer também para além deles, como é o caso da Arte Pública. Seja sob a tradicional concepção de monumento histórico ou comemorativo, ou enquanto propostas de arte efêmera, diversos estudos refletem sobre as especificidades da Arte Pública. O presente trabalho discute aspectos da Arte Pública realizada ao longo da história, a fim de pensar este tipo de obra de arte sob o conceito de Lugar apresentado por Milton Santos, tendo como exemplo obras da Antiguidade, da Idade Média e também da Arte Moderna e Contemporânea, pensando-as a partir de seus contextos sócio-históricos originais e atuais. O texto aponta formas de integração ou não destas obras com seus lugares, assim como sua relação com o espaço ocupado pelo homem.

Palavras-chave: Arte Pública, lugar, memória.

Já nos primórdios da civilização podemos constatar que alguma forma de manifestação artística nasce nos espaços ocupados pelo homem. Desde altares religiosos ou mesmo “ornamentos” para estruturas arquitetônicas, os exemplares aparecem de maneira recorrente em inúmeros locais e épocas. Essa “Arte Pública” acaba sendo integrada ao espaço das cidades e estabelece diálogos variados e cambiantes com seus contextos, o que nos leva a refletir sobre essas relações possíveis e, questionar, se os diálogos estabelecidos entre a Arte Pública e os lugares, seriam os mesmos em diferentes períodos.

A resposta parece ser evidente: certamente a relação entre a arte e seu contexto em épocas diferentes é variável. No entanto, consideramos importante problematizar algumas mudanças potenciais quanto às relações entre a chamada Arte Pública de diferentes períodos e especificidades e a sua interação com o espaço urbano, o que se efetivou tanto como viés, o conceito de Lugar apresentado por Milton Santos.

A partir de uma retomada histórica, materializada por uma revisão bibliográfica, o presente trabalho estrutura-se da seguinte maneira: em um primeiro momento discute-se o exemplo da obra “Arco Inclinado” de Richard Serra e os problemas que surgem em função da sua instalação no contexto urbano de uma metrópole americana. Após comenta-se de forma breve a trajetória da Arte Pública que surgiu em contextos urbanos de épocas diferentes, quando então se delimita o conceito de Arte Pública, de Monumento e de Lugar, para posteriormente se realizar uma discussão exemplificada. Na sequência, a experiência da 5ª Bienal do Mercosul é tomada como exemplo para discussão, fomentando as considerações finais.

O caso “Arco Inclinado”

Arco Inclinado, obra de Arte do artista norte-americano Richard Serra, mobilizou enormemente a opinião pública de Nova York. Ele projetou uma imensa estrutura de ferro fundido que literalmente dividiu a praça do Edifício Federal Jacob K. Javitz (na zona sul de Manhattan) ao meio. Aparentando um muro, a obra apresentava uma curvatura mínima, mas suficiente para se sustentar por conta própria. A peça tinha várias toneladas e, além de interromper a circulação diária dos pedestres que eram obrigados a andar ao redor dela, também amedrontava aqueles que tinham medo de morrerem esmagados em função de um possível tombamento do objeto, o que era pouco possível, já que Serra previu tecnicamente a sua sustentação.

Tão relevante para o artista quanto o efeito monumental provocado por sua instalação em espaço público, era o diálogo estético que a obra realizava com sua intervenção naquele local específico. O piso do local onde a peça fora instalada possui desenhos compostos por formas curvas que se moldam e sucedem umas as outras, “expandindo-se” para uma mesma direção. A abertura de Arco Inclinado se curvava em sentido oposto ao desenho das curvas do piso estabelecendo um movimento visual dinâmico.

A partir do momento em que a peça foi erguida surgiram incontáveis desentendimentos entre um público a favor e outro contra a manutenção da escultura. Como dito, a obra obrigava os passantes a contornar a praça, ao invés de atravessá-la, ampliando o tempo do trajeto dos pedestres. Com o passar do tempo, a parcela da população incomodada venceu e, por determinação da justiça americana, o trabalho foi retirado do local. (CRIMP, 2005, p 133-168). Apesar das tentativas do artista, aquela obra de arte não se integrou aquele espaço urbano, ou junto daquele Lugar. A obra estabeleceu um diálogo formal com a praça, porém não teve o mesmo sucesso com as necessidades cotidianas da população.

Apesar da tentativa de Richard Serra de levar à arte a rua, o que ocorreu não foi necessariamente uma integração com aquele espaço, pelo contrário, houve um confronto. Esta obra de arte parecia manter de forma acentuada, a idéia tradicional de um isolamento da obra com o mundo e a necessidade de sua possível contemplação desinteressada, uma contemplação meramente estética, característica recorrente da arte modernista. Nesse sentido, a fala de Douglas Crimp (2005) é esclarecedora: “a incorporação do lugar dentro do território de percepção da obra conseguiu apenas estender o idealismo da arte para o seu entorno, no sentido formal, e, portanto, (a obra) era abstraída e estetizada”. (p 137)

Tomando como exemplo o caso de uma obra de arte tradicional exposta em um museu, vemos que ela lá “funciona” com sua configuração ou proposição original e pode ser contemplada de forma isolada, já que a instituição permite essa separação da arte com o mundo. A partir do

momento que a arte está fora do museu, ela pode não mais contar com esta autonomia enquanto objeto de arte. No museu a obra pode ter o seu espaço próprio e, ainda que posta ao lado de toda uma série de outros exemplares, todos eles estariam imóveis e entregues ao olhar. No entanto, em espaço público, a obra divide terreno com a dinâmica da cidade e de suas demandas próprias.

Arco Inclinado de Richard Serra foi instalado em um lugar que a compreendeu como um elemento estranho e descontextualizado de tudo aquilo que constituía aquela praça, e que possibilitava que ela fosse assimilada enquanto tal. Desde já, esse exemplo nos demonstra vários aspectos para discussão, como o processo de integração ou não de uma obra de Arte Pública no seu contexto e por quais razões isso pode ou não acontecer.

Arte Pública na História

Arco Inclinado de Richard Serra foi realizado da década de 80, sendo um dos exemplos mais conhecidos da Arte Pública. Vejamos outros casos ao longo da história da arte, para que se possam estabelecer comparações.

Na antiga Roma, além de toda a esplêndida capacidade do império para construir aquedutos, estádios, templos e palácios, também ergueram os romanos seus conhecidos arcos de triunfo. Sem uma função necessariamente utilitária, estas estruturas eram compostas de diversos elementos e formas arquitetônicas, tendo sempre os Arcos de Triunfo uma abertura coroada por um “arco romano”. Os arcos eram colocados em pontos estratégicos da cidade e geralmente eram cobertos por relevos temáticos e/ou narrativos, para então emoldurar o imperador e seus exércitos, toda vez que eles vinham exitosos de suas campanhas militares. Estes obras garantiam um realce maior aos feitos dos governantes, além de ser elementos que possibilitavam a população lembrar de fatos históricos em épocas posteriores. Portanto, os arcos de triunfo romanos possuíam notáveis funções políticas e a função de ser um suporte da memória daquela civilização. (Janson, 1993, p 235-270).

A Arte Pública não se materializou no passado apenas por interesses políticos. As manifestações religiosas também surgiram muitas vezes em estátuas e estruturas arquitetônicas. É particularmente significativa a quantidade de obras produzidas ao longo da Idade Média, com objetivos pedagógicos e catequizantes, voltados a práticas religiosas.

As catedrais góticas, por exemplo, resultam de uma sociedade que tinha na religião um produto e uma condição da sua existência. Enquanto produto, esta sociedade consumia ardorosamente as possibilidades de acesso as suas benesses. Enquanto condição, a obrigação de consumi-lo, determinava regras e preceitos a serem seguidos sob o preço da penalização no caso dos desvios. A arte servia como meio e ferramenta de transmissão dos valores religiosos,

encarnados didaticamente naquelas edificações, ocupando tanto os espaços internos quanto externos dos prédios, em um verdadeiro híbrido de escultura, pintura e artes decorativas. (Janson, 1993, p 427–456).

Como mediadora dos ideais cristãos, as catedrais constituem um típico exemplo da Arte Pública medieval. Desde já, apresentam características diferenciadas em relação aos arcos de triunfo romanos, que normalmente não tinham uma utilidade objetivamente prática, ao contrário das catedrais, que possibilitavam um grande número de atividades, especialmente as religiosas. O fiel tinha um contato transformador com essas catedrais. As fachadas normalmente eram repletas de relevos, contendo cenas religiosas, com seu já mencionado caráter pedagógico, o que acabava por funcionar também como suporte da memória cultural daquela sociedade.

Sendo assim, são as catedrais também um monumento, o que podemos dizer, é uma das mais características tipologias da Arte Pública. Conforme explica Françoise Choay (2001), o processo de constituição de algo como Monumento possui vínculos explícitos com a memória social e suas demandas.

Esta autora explica que:

A especificidade do monumento se deve precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele trabalha e a mobiliza pela mediação de afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma incantado, não é um passado qualquer, ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode de forma direta contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica, religiosa, nacional, tribal ou familiar (p. 18).

Choay (2001, p.18) também diz que “sua relação com o tempo vivido e com a memória ou dito de outra forma, sua função antropológica, constitui a essência do monumento. O resto é continente e, portanto, diverso e variável.” O monumento em sua concepção tradicional, ou seja, materializado para o trabalho junto a memória social, perdurou como possibilidade principal da Arte Pública, particularmente até o século XIX.

Rosalind Krauss também apresenta o conceito de monumento como algo ligado as questões relativas ao espaço e ao tempo em que está inserido e com funções memoriais. Porém Krauss fala que “no final do século XIX presenciamos o desvanecimento da lógica do monumento” (p. 89). Ela aponta que o processo de autonomização da obra de arte a partir de preceitos estéticos, teve em algumas obras de Rodin no século XIX, marcos para a consolidação desta tendência, em detrimento dos aspectos sócio-históricos que as esculturas normalmente representavam com suas possíveis funções memoriais. Os exemplos de As Portas do Inferno e

a estátua de Balzac, ambos deste artista francês, segundo a autora, fracassaram enquanto monumentos, tanto pela liberdade com que fora realizados, quanto pelo fato de que hoje as suas várias cópias estão distribuídas pelo mundo. Assim, essas obras acabaram evidenciando a sua própria autonomia estética, além do fato de que elas se adaptam facilmente em diferentes contextos, dessa maneira desconectadas das suas diferentes temporalidades. (p. 89).

Essa desvinculação certamente seria mais difícil de acontecer com um arco de triunfo romano, ou com as catedrais góticas, que possuem um forte laço de existência e significação com os locais onde se encontram, além da própria impossibilidade da remoção física destas estruturas. Daí também advém à capacidade destas antigas estruturas funcionarem como monumentos, pois não teriam sucesso para tanto, senão estivessem cercados de uma sociedade que, de alguma forma, se reconhece em tais objetos e que, tem também nestes, algo a absorver, ainda que esta relação se modifique com o tempo.

Segundo Rosalind Krauss, a brecha encontrada pela arte de Rodin, abriu caminho para a arte moderna e, se antes a escultura tinha no monumento o seu meio mais importante, a partir de então

ao se tornar condição negativa do monumento, a escultura modernista conseguiu uma espécie de espaço ideal para explorar, espaço este excluído do projeto de representação temporal e espacial, filão rico e novo que poderia ser explorado com sucesso. (p. 89)

No entanto, a autora diz que essa situação acabou por se esgotar já por volta da década de 50.

Nesse ponto a escultura modernista surgiu como uma espécie de buraco negro no espaço da consciência, algo cujo conteúdo positivo tornou-se progressivamente mais difícil de ser definido e que só poderia ser localizado em termos daquilo que não era. (Krauss, s/d, p 89).

Isso não significa que monumentos não tenham surgido na arte modernista. O Monumento as Bandeiras de Victor Brecheret localizado na cidade de São Paulo, é um exemplo da concepção tradicional de monumento, sob a influência da configuração formal das vanguardas européias. O discurso do crítico norte-americano Clement Greenberg (2001) em defesa de uma arte moderna que “evolui” progressivamente rumo a sua autonomia estética, efetivando-se isso a partir de uma autocrítica das linguagens artísticas, que objetivavam buscar as especificidades de cada uma, em detrimento daquilo que não as pertenceriam, foi ao mesmo tempo o marco conceitual que sustentou a arte modernista e o que foi atacado pelos artistas contemporâneos. (Greenberg, 2001, p 101-110). Na visão de Greenberg, por exemplo, a tridimensionalidade era específica da escultura. Em um movimento contrário a essa tendência

intelectual, a escultura posterior a modernista assimilaria experimentalmente métodos e contextos variados, produzindo aquilo que Krauss chamou de a “Escultura no Campo Ampliado”.

Desde a década de 70, alguns artistas têm produzido trabalhos que extrapolam com locais e idéias tradicionais ligados ao conceito de escultura e de monumento, incorporando e integrando em suas propostas a paisagem e mesmo a arquitetura, utilizando pedras, metais, mas também plantas, água, ar, terra e, porque não, o próprio expectador, sendo que podem se tratar de trabalhos definitivos, ou efêmeros, ou ainda, propostas que se modificam propositalmente com o tempo. (Archer, 2001, p 9-11)

Se antes com o monumento a relação com a memória social era um fator primordial, para os exemplos da Arte Pública contemporânea, a relação das peças com as características do lugar, ou uma preocupação com a processualidade da própria criação da obra, por exemplo, tomam maior importância. Estas obras podem provocar reflexões a respeito da paisagem e, até mesmo, da própria sociedade, tendo seu significado produzido em parte pelo seu contexto. Mesmo assim, a Arte Pública contemporânea possui diversos exemplos de trabalhos que dialogam com a memória social, como os monumentos erguidos em memória ao Nazismo na Europa e outros países, próximos do conceito tradicional de monumento explicado por Choay (2001).

A intervenção urbana denominada “Reichstag Embrulhado” proposta pelos artistas europeus Christo e Jeanne-Claude, é um exemplo peculiar. Realizado em Berlim no ano de 1995, ela durou de forma programada poucos dias. O parlamento de Berlim foi completamente embrulhado por tecidos, escondendo o monumento histórico-arquitetônico que é um dos símbolos da capital da Alemanha. Antes de se realizar a intervenção no Reichstag, houveram prolongadas discussões em virtude da liberação para permissão ou não da execução do trabalho e também após isso, em função da recepção calorosa por parte da população. A obra gerou inúmeros debates na Alemanha e no exterior, que resgataram aspectos da marcante história recente daquele país. Isso tudo aponta como este “não-monumento” operou de forma exemplar sobre a história e a memória da nação alemã. (Huyssen, 2000, p 44-50).

Finalizando esta breve retomada histórica, é importante problematizar o termo “monumento histórico-arquitetônico” citado acima. Hoje parece que a noção de monumento sofre uma ampliação, particularmente influenciada pela crescente importância dada aos aspectos artísticos, já mencionados, mas também aos aspectos históricos (que podem ser também artísticos na medida em que representam elementos importantes de uma época da cultura). Françoise Choay (2001) fala que hoje o sentido do

... monumento evoluiu um pouco mais. Ao prazer suscitado pela beleza do edifício sucedeu-se o encantamento ou o espanto provocado pela proeza técnica e por uma versão moderna do colossal, no qual Hegel viu o início da arte nos povos da alta antiguidade oriental. A partir daí o monumento se impõe a atenção sem pano de fundo, atua no instante, substituindo seu antigo status de signo pelo sinal (p 19-20).

Não é proposta deste texto apontar as mudanças que têm sofrido a noção de monumento. No entanto, como tipologia bastante característica da Arte Pública, verificar que a sua inserção na sociedade também varia de acordo com o tempo e a cultura, parece reforçar a importância de analisar a Arte Pública sob outros pontos de vista. Nesse sentido, a noção de Lugar apresentada por Milton Santos pode ser bastante produtiva.

Podemos pensar, por exemplo, na estátua eqüestre de Marco Aurélio em Roma, que traz consigo o peso da história deste personagem. Ou em Arco Inclinado de Richard Serra que, como visto, discute a localização da escultura com seu entorno e suas especificidades. Podemos citar também a torre Eiffel, que é um objeto com evidentes qualidades estéticas, mas também possui valores ligados a história da técnica e da indústria. Com estes exemplos, temos três casos que refletem aspectos muito diferentes de suas sociedades. Quando os analisamos, seja sobre o viés de sua permanência ou destruição, ou em relação ao lugar onde estão inseridos, estes monumentos apresentam-se portadores de dados significativos para entendermos a Arte Pública e suas diferentes manifestações e formas de inserção.

Uma tentativa para definir a Arte Pública

Uma definição precisa ou mesmo definitiva do que é Arte Pública é quase impossível, pois em um primeiro momento, a palavra pública remete a idéia de que a população é proprietária da peça. Porém, se pensarmos, por exemplo, nos museus histórico-nacionais e seus acervos, a princípio aquelas obras também seriam públicas, já que pertencem ao patrimônio de uma nação. No entanto, estão protegidas em espaços nem sempre acessíveis, para lembrar o caso daquelas peças que ficam nas reservas técnicas.

A Arte Pública geralmente é aquela manifestação de arte produzida dentro de um contexto que não se encontra sob o teto do museu de arte e sim ao ar livre. Gaudêncio Fidelis (2006) diz que há um indício muito forte 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” (p 26). O termo “Arte Pública” pode vir a ser substituído futuramente.

Como exemplos de Arte Pública, podemos citar as decorações utilizadas na arquitetura, sejam antigas ou recentes, estátuas, ou monumentos arquitetônicos de diversos períodos e, também, toda a produção em arte que surge a partir da era moderna, disposta ao ar livre e

que não tem fins memorativos, seja com objetivos estéticos ou de representação do status cultural dos povos que a possuem. (Fidelis, 2006, p 25-26). A dificuldade de delimitar precisamente a abrangência desta denominação advém de toda a problemática que surge em consequência do contato desta arte com o contexto de uma cidade. Fidelis (2006) diz que:

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, o que é pior, o próprio indivíduo. (p 23)

Fidelis (2006) descreve o contato do espectador com a Arte Pública dizendo que

...essa relação com um indivíduo público não identificado problematiza radicalmente a própria condição de 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. (p 23).

Uma cidade não é estática e sim um complexo mutante devido as suas relações internas e externas, o que faz com que seus diversos elementos integrantes, de alguma forma ou de outra, tenham que adaptar-se constantemente. A partir do momento que a Arte se manifesta nas ruas, ela não pode mais contar com a proteção e “imobilidade” da conservação museológica, conforme explica Fidelis, e 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” (p 20). É nessa perspectiva que compreendemos a Arte Pública.

O Lugar e a Arte

Milton Santos (1996) diz que “cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente”. (p 272). Também explica que “os lugares, desse ponto de vista, podem ser vistos com um intermédio entre o mundo e o indivíduo” (p 251). Para o autor o lugar é a forma visível de se entender os fenômenos geográficos, “cada lugar é a sua maneira o mundo (...) mas também, cada lugar, irrecusavelmente imerso numa comunhão com o mundo, torna-se diferente dos demais” (p 252).

Milton Santos (1996) não concebe a possibilidade de se estudar o espaço, sem levar em conta a relação dialética entre o local e o global. O lugar é uma das dimensões do espaço, uma das formas de percebê-lo. O espaço para Milton Santos (1996) é produção e condição social, fruto das relações entre um sistema de ações e um sistema de objetos: prédios, máquinas,

equipamentos, etc, são objetos, “coisas” que deixam de ser inertes e ganham significados e movimento por ações que variam em desde as intenções humanas, até as necessidades vindas de um mundo racionalizado por um universo de técnicas, conhecimento e difusão de informação. Um objeto pode existir autonomamente, mas não existe enquanto conceito se não for acionado e “pensado” por um sistema de ações. Uma ação não existe sem objetos, ou pode existir, mas não o será conceitualmente e se não estiver relacionada a eles e com algum propósito.

Para Milton Santos (1996) as ações moldam os objetos que moldam as ações sucessivamente, continuamente, e se transformam, na medida em que “travam contato” com outros sistemas de ações e objetos, dentro de uma dinâmica que integra aspectos que transitam entre o local e o global. Espaço, lugar, sistemas de ações e sistemas de objetos “interagem”, tendo como elementos constituintes mais uma ampla série de fatores.

Entender o Lugar como um produto social, com seus objetos e ações relacionados, embasa a idéia que apresenta a Arte Pública como integrante e agente interativo nas (re)configurações de uma cidade e de seu espaço urbano. Se a relação entre a Arte Pública e o Lugar for harmoniosa, tem-se garantido o “sucesso” do empreendimento artístico.

Do contrário, se a arte não estiver mais integrada à dinâmica dos movimentos da cidade, pode ser que os objetos e ações relativos a ela tenham adquirido uma forma de compreensão e percepção diferenciados, a partir da interação entre os agentes que integram um espaço local e global, constituintes deste lugar, pelo qual uma obra de arte possa tanto ser um produto efetivo, como efetivo objeto produtor do lugar.

Milton Santos (1996) fala que

No lugar – um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflito são à base da vida em comum. Por que cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e por que a contigüidade é criadora da comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre a organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através de ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações de espontaneidade e de criatividade. (p 258).

As ações podem moldar os objetos ou criar a necessidade de que surjam outros parecidos com os antigos, ou mesmo diferentes, adaptados as novas configurações sociais que se apresentam e aos lugares transformados.

No caso das obras de arte, aqui enxergamos aspectos relevantes para refletirmos sobre suas relações com a sociedade e o lugar, por exemplo: uma catedral gótica, com sua profusão de

arte, respondia plenamente aos “anseios” de uma estrutura social que se formou na Idade Média em torno das questões da fé. Passado o tempo, ações e objetos se modificaram, Estados surgiram, a igreja e a fé cristã foram redimensionadas assim como o lugar onde estava inserida a catedral, que agora é um monumento histórico. Se na sua época original a catedral ensinou a palavra divina e era o suporte das ações da classe religiosa e o centro das atenções de uma cidade, hoje ela disputa em visibilidade com edificações mais altas, gerando até mesmo atritos de interesses, como o que acontece atualmente com a catedral de Colônia na Alemanha, em função da especulação imobiliária que pretende erguer enormes edifícios ao seu redor, o que tiraria a visibilidade do monumento. A catedral “não mudou”, mas os objetos e ações ao seu redor interagiram e modificaram o lugar, o que acabou por, em parte, re-significar a catedral.

Arco Inclinado de Richard Serra certamente não teve perenidade enquanto obra de arte por que não respeitou as particularidades do lugar onde foi inserido. Instalado em local de circulação tomado por uma diversidade de pessoas e interesses, notavelmente personalidades ligadas à política, funcionários públicos e toda uma série de indivíduos ligados ao sistema de leis e financeiro. Eles não aceitaram o fato de uma obra de arte ser colocada de maneira a exigir um gasto diário a mais de tempo das pessoas que circulavam naquele lugar. Obra recente que foi, teve pouco tempo de existência, pois a peça sequer absorveu valores ligados à idéia de monumento ou patrimônio. Uma das possibilidades de sua não destruição veio com a sugestão da troca da peça de local. Nesse caso, o artista disse que “remover a obra (era) destruir a obra”, pois como já mencionado, o trabalho foi pensado para aquele lugar. Parece que Serra pensou a obra somente enquanto objeto, não sendo sensível ao “sistema de ações” do local.

Esta obra é paradigmática, pois hoje é raro se repetirem propostas semelhantes. Amy Dempsey diz que “embora o mundo artístico ficasse indignado com a decisão de remover Arco Inclinado, adquiriu-se uma experiência valiosa no que diz respeito ao envolvimento do público” com esse tipo de obra de arte. (p 265). De fato, isso se percebe com trabalhos realizados na 5ª Bienal do Mercosul, realizada na cidade de Porto Alegre.

Arte Pública na 5ª Bienal do Mercosul

Se nem todos os trabalhos da Arte Pública contemporânea contemplam preocupações com a memória social, é interessante notar, como aponta Amy Dempsey (2003), que as preocupações com o contexto são uma situação agora bastante recorrente. A comissão organizadora da 5ª Bienal do Mercosul deixou isso bastante claro ao convidar quatro artistas brasileiros a elaborarem propostas, que já foram executadas, solicitando aos artistas que:

... não projetassem monumentos para serem contemplados e sim pensassem obras que pudessem ser literalmente usadas pela população que 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 esteticamente, transformando a experiência familiar do espaço urbano pela sua simples presença. (Duarte, 2006, p 14-15).

Além da preocupação inicial de inserir estes trabalhos de forma mais integrada com os “sistemas de objetos e sistemas de ações” já existentes no espaço urbano de Porto Alegre, as propostas para sua realização ainda assim sofreram adaptações em seus projetos originais, visando uma melhor integração com a realidade dos lugares.

O exemplo da obra do artista paulista José Resende é significativo. Inicialmente, ele projetou uma plataforma de metal para ser instalada na margem do Rio Guaíba, onde o espectador ao subir sobre a estrutura e avançar em sua rampa, ficaria literalmente sobre a água. A prefeitura de Porto Alegre não aceitou a proposta alegando que o trabalho, por avançar sobre o rio e não ter previsto inicialmente proteção, facilitaria uma queda direto nas águas e facilitaria possíveis afogamentos, colocando a vida da população em risco. Resende alterou o projeto e recuou a obra em vários metros antes da margem do lago, e agora a plataforma está suspensa sobre o chão. O projeto original ainda sofreu algumas alterações menores, como um pequeno encurtamento em seu comprimento inicial e um reforço em sua estrutura para evitar um desabamento. Agora, melhor integrada a todo um complexo de leis, estrutura física, pessoas e tudo mais, parece que a obra tem cumprido a sua finalidade original: a arte está integrada naquele lugar. (Alves, 2006, p 64-71).

Conclusão

Esta discussão escolheu alguns exemplos da Arte Pública, para refletir sobre sua inserção nas cidades. A produção artística que convive com o espaço urbano, foi pensada e problematizada sob o viés do conceito de Lugar apresentado por Milton Santos (1996), que é entendido aqui como um produto e produtor social, derivado das relações entre um sistema de ações e um sistema de objetos. O Lugar mantém suas ligações com a realidade local e global, sendo o mediador entre ambas.

A Arte Pública, sendo um dos possíveis elementos integrantes de um Lugar, ou se adapta as mudanças que venham a acontecer, ou o lugar modificado a resignifica e se impõe, ou ainda, as duas situações podem coexistir. Um exemplo é uma catedral gótica: inicialmente templo religioso, se transforma em monumento histórico e artístico; sem perder sua função original de todo.

O monumento na sua concepção original, apresentada pelas palavras de Françoise Choay (2001) e Rosalind Krauss (s/d), pode sofrer processo semelhante: estátuas equestres romanas que continham uma forte conotação política, hoje são tidas como exemplares da história da arte e monumentos.

Em nossa época contemporânea, a arte emancipada e como área de conhecimento autônoma (porém não desconectada das outras disciplinas) tem em uma das suas possibilidades a prática de intervenção urbana. Ao contrário do monumento, este tipo de proposta não opera necessariamente com a memória social. Para que possa continuar integrada ao espaço, ela normalmente tenta estabelecer laços mais próximos com as características do lugar onde se encontra, talvez, como forma de substituir a função rememorativa do monumento, o que acabaria por justificar a sua existência.

Com os lugares adaptando as suas configurações, em resposta as trocas entre o global e o local, poderá o monumento continuar sempre perene e “ativo”? Poderá a intervenção urbana estar desconectada sempre dos movimentos da memória? Será que em um futuro próximo, não estarão estes trabalhos funcionando também como exemplos memoriais de uma época da arte? Suportes da memória de um trabalho que excluiu esta noção?

Talvez seja possível chegar a essas respostas, refletindo sobre este tipo de obra de arte e sua relação com seu contexto, com o seu Lugar.

Referências Bibliográficas

- ALVES, José Francisco. *Transformações do Espaço Público*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea, uma história concisa*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda, 2001
- CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos – Guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- DUARTE, Paulo Sérgio. Histórias da Arte e do Espaço – O Projeto. In - *Transformações do Espaço Público*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.
- FIDELIS, Gaudêncio. A Invenção da Escala: apontamentos para determinar com maior precisão a denominação “arte pública”. In - *Transformações do Espaço Público*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.
- GREENBERG, Clement. A Pintura Modernista. In - COTRIM, Cecília e Ferreira, Glória (Orgs.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Ed/Universidade Cândido Mendes/Museu de Arte Moderna, 2000.

JANSON, Horst Woldemar. *História Geral da Arte: O Mundo Antigo e a Idade Média*. São Paulo. Editora Martins Fontes. 1993.

KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. Revista da Gávea n° 1, Rio de Janeiro: PUC, s/d.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

Autor

Roberto Heiden

Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPEL-ICH/RS). Professor do Departamento de História e Antropologia do ICH-UFPEL, Coordenador do Curso de Conservação e Restauro do ICH/UFPEL.

E-mail: roberto.heiden@yahoo.com.br