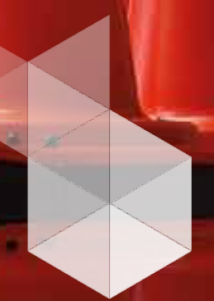




CIRCUITO
DE ARTE PÚBLICA
DE PAREDES
THE PUBLIC
ART CIRCUIT
OF PAREDES

CIRCUITO DE ARTE PÚBLICA DE PAREDES THE PUBLIC ART CIRCUIT OF PAREDES



PROCESSO E INSTRUMENTOS DO CAPP. LABORATÓRIO
E ENVOLVIMENTO COMUNITÁRIO / CAPP PROCESS
AND INSTRUMENTS. LABORATORY AND COMMUNITY
INVOLVEMENT
– José Guilherme Abreu

06

Isso significa um dos mais antigos sonhos de toda a teoria e prática radical. Significa que a imaginação criativa, e não apenas a racionalidade do princípio de desempenho, se tornaria uma força produtiva aplicada à transformação do universo social e natural. Isso significaria o surgimento de uma forma de realidade que é o trabalho e o meio de desenvolvimento da sensibilidade e da sensibilidade do homem. E agora eu lanço o terrível conceito: isso significaria uma realidade “estética” – a sociedade como uma obra de arte. Esta é a mais utópica, a mais radical possibilidade de libertação hoje.¹

HERBERT MARCUSE, *SOCIETY AS A WORK OF ART*, 1971

Utopia translates to not place. Utopia is not a destination, but a direction.

STEVE LAMBERT, *UTOPIA LETTERPRESS PRINTS*, 2010

1. UM EXEMPLO INTERNACIONAL: SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER

Em 1974, a Comissão de Belas Artes de Münster recomendou à Câmara Municipal a aquisição de uma escultura contemporânea, para instalação no espaço público da cidade. Em Münster, até então, a escultura contemporânea encontrava implantada unicamente junto a edifícios modernos, não usufruindo de exposição autônoma.

A obra recomendada pela Comissão de Belas Artes era escultura *Três Quadrados Rotativos II*, da autoria do escultor cinético norte-americano George Rickey (1907-2002), selecionada por proposta de Klaus Bußmann, curador de exposições no Museu de Arte e História Cultural do Estado de Vestefália, de que haveria de se tornar Diretor em 1985, e que viria a ser uma figura marcante na organização do Skulptur Projekte Münster.

A escultura *Três Quadrados Rotativos II* encontrava-se, então, em exibição no jardim de esculturas da *Galeria Nacional* em Berlim Ocidental, e estava à venda. O preço, incluindo transporte e outras despesas, ascendia a de 130.000 DM, ou seja cerca de 66.467 €, valor que, em 1974, no rescaldo do embate petrolífero de 1973, representava uma soma avultada.

Em virtude da referida proposta ter sido noticiada na imprensa, a mesma desencadeou uma onda de desagrado sob a forma de cartas enviadas ao

¹ MARCUSE, Herbert, *Society as a Work of Art*, In, ARTBLASTER, Anthony & LUKES, Steven (ed.), *The Good Society. A Book of Readings*, Methuen & Co Ltd, 1971, London, p. 368. Texto original: *This means one of the oldest dreams of all radical theory and practice. It means that the creative imagination, and not only the rationality of the performance principle, would become a productive force applied to the transformation of the social and natural universe. It would mean the emergence of a form of reality which is the work and the medium of the developing sensibility and sensitivity of man. And now I throw in the terrible concept: it would mean an 'aesthetic' reality – society as a work of art. This is the most Utopian, the most radical possibility of liberation today.*

This means one of the oldest dreams of all radical theory and practice. It means that the creative imagination, and not only the rationality of the performance principle, would become a productive force applied to the transformation of the social and natural universe. It would mean the emergence of a form of reality which is the work and the medium of man's developing sensibility and sensitivity. And now I throw in the terrible concept: it would mean an "aesthetic" reality – society as a work of art. This is the most Utopian, the most radical possibility of liberation today.¹
Herbert Marcuse, *Society as a Work of Art*, 1971

Utopia translates to not place. Utopia is not a destination, but a direction.
Steve Lambert, *Utopia Letterpress Prints*, 2010

1. An international example: Skulptur Projekte Münster (Münster Sculpture Project)

In 1974, the Fine Arts Commission of Münster recommended to the City Council the acquisition (and installation) of a contemporary sculpture, to be installed in the public space of the city. Until then, contemporary sculpture in Münster was only placed next to modern buildings, and did not have the benefit of being autonomously displayed.

The work recommended by the Fine Arts Commission was the sculpture *Three Rotating Squares II*, by American kinetic sculptor George Rickey (1907-2002), selected from a proposal by Klaus Bußmann, curator of exhibitions at the Westphalian State Museum of Art and Cultural History. Bußmann was to become its Director in 1985, and would become a central figure in the organization of the Skulptur Projekte Münster.

The sculpture *Three Rotating Squares II* was, at that time, on display in the sculpture garden of the *National Gallery* in West Berlin, and was up for sale. The price, including shipping and other expenses, amounted to 130,000 DM, or approximately €66,467, a figure that in 1974, in the aftermath of the oil crisis of 1973, represented a considerable sum.

Because this proposal had been reported in the press, it sparked a wave of disagreement in the form of letters to the editor of newspaper *Münstersche Zeitung*², as well as protests published in the newspaper *Westfälische Nachrichten*³.

At the outset, the use of that amount for the acquisition of the sculpture was questioned, even though that sum was intended, in advance, for the purchase of works of art. Even so, the amount was considered as wasteful, because according to the

¹ MARCUSE, Herbert, *Society as a Work of Art*, In, ARTBLASTER, Anthony & LUKES, Steven (ed.), *The Good Society. A Book of Readings*, Methuen & Co Ltd, 1971, London, p. 368.

² *Münstersche Zeitung* (translation: Münster Newspaper)

³ *Westfälische Nachrichten* (translation: Westphalia News) A newspaper published in Münster.

editor do *Münstersche Zeitung*², assim como protestos difundidos pelo jornal *Westfälische Nachrichten*³.

À partida, era questionada a aplicação daquele montante na aquisição da escultura, muito embora aquela soma se destinasse, de antemão, à compra de obras de arte. Ainda assim, a verba era considerada um desperdício, porque de acordo com a opinião de vários leitores a mesma deveria ser canalizada para outros fins.

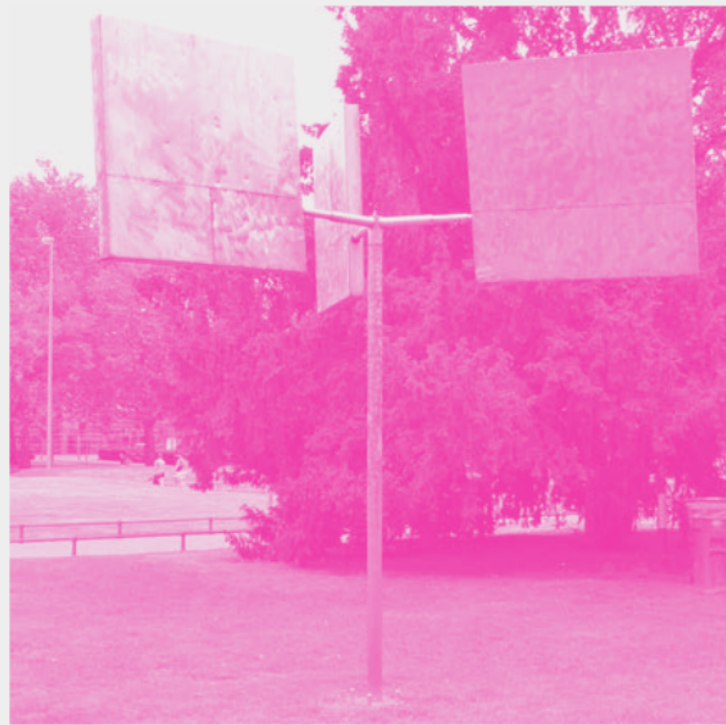


Fig. 1 George Rickey, *Três quadrados rotativos II*, 1975, Engelenschanze, Münster / George Rickey, *Three Rotating Squares II*, 1975, Engelenschanze, Münster

Mas não era somente o desperdício de dinheiros públicos que era criticado. Frases como “Alto primitivismo infantil”... “Quem dá a esses homens o direito de aterrorizar o público com sua visão de arte?”... “Coisa de indescritível mau gosto”... “Compra de ‘arte degenerada’”...⁴ ilustram bem o facto de que as vezes que se pronunciavam contra a aquisição daquela escultura, o faziam sobretudo por motivos de natureza estética.

² Münstersche Zeitung (tradução: Jornal de Münster)

³ Westfälische Nachrichten (tradução: Notícias da Vestefália) Jornal publicado em Münster.

⁴ SCHEMANN, Vera; *Wie die Münsteraner ihren Rickey Lieben lernten...: Proteste gegen moderne Kunst in Münster und ihre Folgen* (Ein Beitrag zum Schülerwettbewerb Deutsche Geschichte 1998/99), Hamburg 1999, Archive der Körber Stiftung, S. 12ff. Texto original em alemão: “Hoch der infantile Primitivismus! Wer gibt diesen Herren das Recht, die Allgemeinheit mit ihrer Kunstauffassung zu terrorisieren?“, “Herr, erleuchte ihren Verstand, denn sie wissen in ihrer Eile und künstlerischen Geschmacksverirrung nicht, was sie tun [...]”, “geschmackloses undefinierbares Ding”, “wer jetzt noch einen Gedanken an die Anschaffung dieser ‚Entarteten Kunst‘ (...) verschwendet” Vide, URL: http://wiki.muenster.org/index.php/Drei_rotierende_Quadrate

opinion of many readers, it should be channelled for other purposes.

But it was not only the waste of public money that was criticized. Phrases like “Highly infantile primitivism”... “Who gave these people the right to terrorize the public with their vision of art?”... “Thing of indescribable bad taste”... “Purchase of ‘degenerate art’”...⁴ well illustrate the fact that the voices which spoke out against the acquisition of that sculpture, did it primarily for reasons of an aesthetic nature.

The story has, however, a favourable outcome thanks to the Westdeutsche Landesbank (State Bank of West Germany) that decided to donate the sculpture to the city, thus avoiding the City Council of Münster had to make a politically unpopular decision on the matter.

On July 30, 1975, the sculpture, weighing 340 kilos and 3.45 metres high at the central column, was installed in an area of grass at Engelenschanze (*Hill of the Angels*), (FIG. 1)

A curious note was the fact that George Rickey not only was present at the time of its unveiling, but also caused some astonishment to passersby and to the press, as one can read in the Westphalia news, which was published the next day:

Yesterday a passerby asked: where is the artist? And this passerby was surprised to find him busy cleaning the sculpture. George Rickey, 67, was rubbing the rotating squares with high gloss “Ata”. Shortly afterwards, the sculpture was transformed into a four and a half feet tall work of art, gleaming in the sun. The first outdoor kinetic sculpture of Münster, debuting in Engelenschanze. Fears that the sculpture might be damaged by subsequent vandalism, proved to be unfounded.⁵

⁴ SCHEMANN, Vera; *Wie die Münsteraner ihren Rickey Lieben lernten...: Proteste gegen moderne Kunst in Münster und ihre Folgen* (A contribution to the history of German student competitions 1998/99), Hamburg 1999, Archive der Körber Stiftung, S. 12ff. Original text in German: “Hoch der infantile Primitivismus! Wer gibt diesen Herren das Recht, die Allgemeinheit mit ihrer Kunstauffassung zu terrorisieren?“, “Herr, erleuchte ihren Verstand, denn sie wissen in ihrer Eile und künstlerischen Geschmacksverirrung nicht, was sie tun [...]”, “geschmackloses undefinierbares Ding”, “wer jetzt noch einen Gedanken an die Anschaffung dieser ‚Entarteten Kunst‘ (...) verschwendet” Vide, URL: http://wiki.muenster.org/index.php/Drei_rotierende_Quadrate

⁵ Westfälischen Nachrichten, July 30, 1975 edition. Original text in German: “Wo ist denn der Künstler? fragte gestern ein Passant und war höchst erstaunt, ihn beim Putzen zu finden: George Rickey (67) scheuerte seine ‚rotierenden Quadrate‘ mit Ata auf Hochglanz. Und wenig später drehten sie sich in viereinhalb Metern Höhe im leichten Wind und blinkten in der Sonne. Münsters erste kinetische Plastik und erste moderne Freiplastik überhaupt hatte ihre Premiere in der Engelenschanze hinter sich.”

A história teve, no entanto, um desfecho favorável graças ao Westdeutsche Landesbank (Banco Estatal da Alemanha Ocidental) que deliberou no sentido de doar a referida escultura à cidade, evitando assim a Câmara Municipal de Münster ter de tomar uma decisão politicamente ingrata sobre o assunto.

No dia 30 de Julho de 1975, a escultura com 340 quilos e 3,45 metros de altura na coluna central, foi implantada numa zona relvada da Engelenschanze (*Colina dos Anjos*), (FIG. 1)

Uma nota curiosa foi o facto de George Rickey não somente estar presente no momento da inauguração, mas além disso ter causado algum espanto nos transeuntes e na imprensa, como se pode ler no Notícias de Vestefália, que publicava no dia seguinte:

Ontem um transeunte perguntava: onde está o artista? E esse transeunte ficou surpreendido ao encontrá-lo ocupado na limpeza da escultura. George Rickey, de 67 anos, estava a esfregar os quadrados rotativos com “Ata” de alto brilho. Pouco depois, a escultura transformava-se numa peça de quatro metros e meio de altura, brilhando ao sol. A primeira escultura cinética de Münster rodava ao ar livre, estreando-se na Engelenschanze. Temores de que a escultura poderia ser futuramente danificada por vandalismo, provaram ser infundados.⁵

Final feliz, portanto, mas na verdade, duplamente, pois não terminou com a instalação da escultura, porque apesar da mesma ter sido oferecida à cidade, a sua implantação na Colina dos Anjos não foi pacífica, e em resultado da controvérsia gerada em torno do assunto, o historiador de arte Klaus Bußmann curador de exposições, como já vimos, no Museu do Estado da Vestefália, desenvolveu um programa cultural, que tinha como objetivo estreitar o contacto da população de Münster com a escultura moderna e contemporânea.

O resultado deste ambicioso programa foi a exposição “*Skulptur Projekte Münster ‘77*”: uma mostra de escultura moderna e contemporânea internacional distribuídas por três núcleos: em primeiro lugar, o núcleo do Museu, onde se expuseram os chamados “clássicos do modernismo”. Em segundo lugar, o núcleo do Jardim do Castelo, onde se expuseram peças que não haviam sido pensadas para um sítio específico, da autoria de artistas consagrados e da geração mais jovem. Por fim, espalhadas por toda a cidade, expuseram-se peças produzidas para um sítio específico, da autoria de artistas convidados, sendo que algumas delas viriam a ser adquiridas, para enriquecer o espólio artístico da cidade.

⁵ Westfälischen Nachrichten, edição de 30 de Julho de 1975. Texto original em alemão: “Wo ist denn der Künstler? fragte gestern ein Passant und war höchst erstaunt, ihn beim Putzen zu finden: George Rickey (67) scheuerte seine ‚rotierenden Quadrate‘ mit Ata auf Hochglanz. Und wenig später drehten sie sich in viereinhalb Metern Höhe im leichten Wind und blinkten in der Sonne. Münsters erste kinetische Plastik und erste moderne Freiplastik überhaupt hatte ihre Premiere in der Engelenschanze hinter sich.”

A happy ending then, but in fact it was doubly so, as it stopped not with the installation of the sculpture, because, although being given to the city, its presence on the Hill of Angels was not uncontested, and as a result of the controversy surrounding the subject, the previously mentioned art historian Klaus Bußmann, curator in the State Museum of Westphalia, developed a cultural program, which aimed to bring the population of Münster into closer contact with modern and contemporary sculpture.

The result of this ambitious program was the exhibition «*Skulptur Projekte Münster ‘77*»: an exhibition of international modern and contemporary sculpture distributed in three core centres: first, the Museum centre, which exhibited the so-called “classical modernists.” Secondly, the exhibition centre in the Castle Garden, where Works created by both established artists and younger ones were exhibited, that were not meant for any specific site. Finally, scattered throughout the city, were displayed works created by invited artists for specific sites, some of which were to be acquired, in order to improve the artistic worth of the city.

Started in 1977 and intended to be re-launched every ten years, the *Skulptur Projekte Münster* has been held, without interruption, in 1987, 1997 and 2007, establishing Münster as indelibly associated with the organization of that program, with the initiative being responsible for a new economic vitality, fuelled by the international recognition of the city, as happened to Kassel and the Documenta⁶.

The literature on Public Art is filled with stories of the rejection of works of modern and contemporary art, and the outcome is usually worse than that which we have just described. Historical cases such as the *statue of Balzac* (1891-1898), by Rodin, or the *monument to Apollinaire* (1928), by Picasso, both in Paris, or the more recent cases such as the *Tilted Arc* (1981-1989), by Richard Serra in New York, or *House* (1993), by Rachel Whiteread, in London, testify the rejection of works created by well established artists.

The cause of these rejections is obviously varied and complex, but at the centre of the multitude of impelling reasons, one stands out: the gulf that separates the general public from art in general and from contemporary art, in particular.

Münster has proven that this gap can be bridged and therefore we cite it as an example.

⁶ It should be added that the *Skulptur Projekte Münster*, which takes place every ten years was designed to coincide with the Kassel Documenta, which takes place every five years. That is, whenever the *Skulptur Projekte Münster* is held, the Kassel Documenta is also held, although between two stagings of the former, there is a staging of the latter, which is not accompanied by the former, as is the case in 2012, the year when the Paredes’ Public Art Circuit debuted.

Iniciado em 1977 e projetado para se reeditar de dez em dez anos, o *Skulptur Projekte Münster* realizou-se, interrupção, em 1987, 1997 e 2007, encontrando-se Münster, desde então, indelevelmente associada à organização daquele programa, sendo a iniciativa responsável por um novo *élan* de dinamização econômica, impulsionado pela projeção internacional da cidade, tal sucede com Kassel e a Documenta⁶.

A bibliografia sobre Arte Pública está repleta de histórias de rejeição de obras de arte moderna e contemporânea, e o desfecho é normalmente pior do que o que acabámos de descrever. Casos históricos como os da *estátua de Balzac* (1891-1898), de Rodin, ou do *monumento a Apollinaire* (1928), de Picasso, ambos em Paris, ou casos mais recentes como o *Tilted Arc* (1981-1989), de Richard Serra, em Nova Iorque, ou *House* (1993), de Rachel Whiteread, em Londres, são testemunho da rejeição de obras de autores consagrados.

A causa destas rejeições é obviamente díspar e complexa, mas no centro da constelação de razões que a impelem uma se destaca: o fosso que separa o grande público da arte em geral, e da arte contemporânea, em particular.

Münster provou que esse fosso pode ser transposto, e por isso o citámos, como exemplo.

Um programa de Arte Pública Contemporânea para ser bem-sucedido deve, por isso, colocar como uma das suas premissas centrais visar o envolvimento da Comunidade, pois como refere o escultor norte-americano Siah Armajani, “*a escultura pública pretende preencher o fosso que existe entre a arte e o público, de modo a tornar a arte pública e os cidadãos artistas novamente*”.⁷

2. IMPLEMENTAÇÃO DO CIRCUITO ABERTO DE ARTE PÚBLICA DE PAREDES (CAPP)

Por aquilo que expusemos no ponto anterior, desde o primeiro momento, estava claro para nós que a implementação do CAPP não poderia circunscrever-se à mera implantação de esculturas contemporâneas nos espaços públicos da cidade.

A cidade é obviamente um documento da História e como tudo o mais está sujeita à evolução das estruturas que a constituem e das funções que desempenha, sendo que essa evolução tem naturalmente implicações na alteração da imagem da cidade.

Therefore, to be successful a Contemporary Public Art program must have as one of its central premises the goal of Community involvement, because as the American sculptor Siah Armajani observed, “*public sculpture attempts to fill the gap that comes about between art and public to make art public and artists citizens again*”.⁷

2. Implementing Paredes’ Public Art Circuit (CAPP)

Based on what we discussed in the previous section, it was clear to us from the very beginning that the implementation of CAPP could not be thought just as set of contemporary sculptures displayed in the city’s public spaces.

The city is obviously a Historical document and, like anything else, is submitted to the evolving of the structures that constitute it and the functions it performs, and naturally this trend has implications in the alteration of the city’s image.

But that’s not the point. The point is to find out where lies the distinction between the changing image of the city – the change of its *appearance* – and the change in its reality – the evolution of its *ways of life*.

According to Giulio Carlo Argan⁸, a city is not just a place that might display some works of art. The city is, first and foremost, in itself, as a whole, a work of art.

And what can turn the city, as a whole, into a successful work of art?

The answer seems obvious to us: the degree of cultural awareness of its inhabitants, and by cultural awareness of the inhabitants we mean the qualitative degree of its collective intervention.

So, whenever the purpose of developing an artistic program is to promote the value of the city as a whole, and not just the value of this or that place or space, by means of setting some art work, it becomes imperative to intervene not only in the field of *public space*, but also to intervene in the *public sphere*, i.e. to intervene in the realm of *interaction with individuals*, culminating in the formation of *public opinion*.

Here’s how Jürgen Habermas defines the public sphere:

By “*the public sphere*” we mean first of all a realm of our social life in which something approaching “*public opinion*” can be formed. Access is guaranteed to all citizens. A portion of the public sphere comes into being in every conversation in which private individuals assemble to form a public body.⁹

Mas o ponto não é esse. O ponto está em saber por onde passa a distinção entre a mudança da imagem da cidade – a mudança dos seus *aspetos* – e a mudança da sua realidade – a evolução dos seus *modos de vida*.

De acordo com Giulio Carlo Argan⁸, uma cidade não é apenas um lugar que contém obras de arte. A cidade é, antes de mais, ela mesma, no seu conjunto, uma obra de arte.

E o que pode tornar, no seu conjunto, a cidade como uma obra de arte conseguida?

A resposta parece-nos óbvia: o grau de consciência cultural dos seus habitantes, sendo que por consciência cultural dos habitantes deve entender-se o coeficiente de qualidade da sua intervenção coletiva.

Daqui resulta que sempre que o propósito de desenvolver um programa artístico for o de promover a valorização da cidade no seu conjunto, e não apenas o de valorizar este ou aquele espaço ou lugar, mediante a implantação de obras de arte, torna-se imperioso não intervir apenas no domínio do *espaço público*, mas intervir também no da sua *esfera pública*, ou seja, intervir no domínio da *interação dos indivíduos* que culmina na formação da *opinião pública*.

Eis como Jürgen Habermas define esfera pública:

Por “*Esfera Pública*” nós entendemos antes de mais um domínio da vida social, onde se pode construir algo semelhante ao que chamamos “*opinião pública*”. O acesso é garantido a todos os cidadãos. Uma parte da esfera pública forma-se em cada conversa, na qual indivíduos privados se reúnem para formar um corpo público.⁹

Intervir na esfera pública é assim, antes de mais, um ato de cidadania. O pressuposto central é que a transformação dos espaços e da imagem da cidade – a regeneração urbana – para lograr ser efetiva, requer a participação dos cidadãos, pois sem o seu concurso, os objetivos de requalificação ficam comprometidos.

Uma cidade hoje exige, por exemplo, uma reformulação da relação entre o automóvel e o peão, reformulação essa que passa pela diluição do primado modernista da separação absoluta entre o automóvel e o peão. No desenho da cidade hodierna, os automóveis e os peões partilham muitas vezes um espaço comum de circulação. A rua deixou de ser o reino todo-poderoso do automóvel. Nas cidades mais populosas há cada vez um maior número de ruas que são de uso exclusivamente pedonal, enquanto outras se encontram abertas à circulação automóvel e pedonal, sem

Thus, the intervention in the public sphere is first and foremost an act of citizenship. The central assumption is that the transformation of spaces and the image of the city – urban regeneration – in order to be effective, requires citizen participation, for without their assistance, the goals of rehabilitation become compromised.

Today a city requires, for example, a reformulation of the relationship between cars and pedestrians, a reformulation which dilutes the modernist primacy of absolute separation between cars and pedestrians. In the design of today’s cities, cars and pedestrians often share a common circulation zone. The street is no longer the territory of the almighty automobile. In the most populous cities, an ever growing number of streets are exclusively meant for pedestrian use, while other ones are open to car and pedestrian traffic, with no clear distinction between the circulation area of vehicles and that of the pedestrians.

This process is not only irreversible, as for its proper functioning, it requires a change in the way pedestrians and cars coexist and interact. That is, it requires a reformulation of this relationship at the level of collective consciousness, through public discussion. That is, through the public sphere.

The same applies in a more significative way, when the goal is to intervene at the level of the city’s image. From a city in which urban structures (such as Squares, Avenues and Gardens); architectural elements (such as Churches, Mansions and Museums); sculptural works (such as Monuments, Statues and Fountains), and street furniture (such as benches, kiosks and street light), compete to embellish the city through a distinction and a clear hierarchy between the utilitarian and decorative functions of informal content, and the symbolic and commemorative records of formal content, there is now an aesthetic dimension in which several layers overlap and relate in a much less differentiated form and, above all, where no clear hierarchy of values is discernible.

Such is the condition of *over-modernity* that conditions the production/updating of a city image. Currently, whether an architectural building or a park bench, both might equally be seen as artistic creations which may be considered to hold considerable aesthetic value, and it is not uncommon that established architects are invited to design projects for both.

For the correct perception of the solutions that are used to produce/update the image of the city, it is therefore crucial to collectively understand and discuss the conditions that at the outset determine it, which brings us back to the need to promote the creation of a public sphere around these processes.

As the city is, therefore, a collective work of art, it is through the prism of a community project that we view the implementation of CAPP: an opportunity to increase the degree of cultural awareness (in this case aesthetic) of its citizens.

Starting from these premises, we arrived at a model we have called Public Art Model of Paredes, which mobilizes and coordinates different plans and considers various policy tools.

As it is shown in the diagram (FIG. 2), we call *Public Art* the realm of artistic production formed by the

⁶ Importa acrescentar que o *Skulptur Projekte Münster*, que se realiza de dez em dez anos foi pensado para coincidir com a Documenta de Kassel que se realiza de cinco em cinco anos. Ou seja, sempre que se realiza o *Skulptur Projekte Münster*, realiza-se a Documenta de Kassel, embora entre duas realizações do primeiro, haja uma realização da segunda, que não é acompanhada do primeiro, como sucede em 2012, ano em que se inaugura o Circuito de Arte Pública de Paredes.

⁷ ARMAJANI, Siah, *Manifesto Public Sculpture in the Context of American Democracy*, In, AA.VV., *Reading Spaces*, MACBA, 1995, Barcelona, p. 111. Texto original: “*Public sculpture attempts to fill the gap that comes about between art and public to make art public and artists citizens again*”.

⁷ ARMAJANI, Siah, *Manifesto Public Sculpture in the Context of American Democracy*, In, AA.VV., *Reading Spaces*, MACBA, 1995, Barcelona, p. 111.

⁸ Vide, ARGAN, Giulio Carlo, *A história da arte como história da cidade*, Martins Fontes, São Paulo, 1992.

⁹ HABERMAS, Jürgen, *Public Sphere*, In, *Encyclopedia Britannica*, 1964.

⁸ Vide, ARGAN, Giulio Carlo, *A história da arte como história da cidade*, Martins Fontes, São Paulo, 1992.

⁹ HABERMAS, Jürgen, *Public Sphere*, In, *Encyclopedia Britannica*, 1964. Transcrição do texto original: “*By ‘the public sphere’ we mean first of all a realm of our social life in which something approaching public opinion can be formed. Access is guaranteed to all citizens. A portion of the public sphere comes into being in every conversation in which private individuals assemble to form a public body*”

haver uma distinção clara entre a zona de circulação do automóvel e a zona de circulação do peão.

Este processo é não somente irreversível, como o mesmo requer para o seu correto funcionamento a alteração da forma como peões e automóveis convivem e se relacionam. Ou seja, requer uma reformulação dessa relação ao nível da consciência coletiva, por intermédio da discussão pública. Isto é, por intermédio da esfera pública.

O mesmo se passa de forma mais sensível ainda, quando o objetivo é intervir ao nível da imagem da cidade. De uma cidade para cujo embelezamento concorriam obras urbanísticas como Praças, Avenidas e Jardins, obras arquitetónicas como Igrejas, Palacetes e Museus, obras escultóricas como monumentos, estátuas e fontanários, a par de mobiliário urbano como bancos de jardim, quiosques e luminárias, mediante uma distinção e uma hierarquia claras entre funções utilitárias e decorativas de conteúdo informal e registos simbólicos e comemorativos de conteúdo solene, passa-se agora a uma dimensão estética em que os diversos planos se sobrepõem e dialogam de forma bastante menos diferenciada, e sobretudo onde não se vislumbra uma inequívoca hierarquia de valor.

Tal é a condição da *sobre-modernidade* que condiciona a produção/atualização de uma imagem cidadina. Atualmente, quer um edifício arquitetónico quer um banco de jardim, sendo ambos obras de autor, podem ser consideradas detentoras de considerável valor estético, não sendo raro que arquitetos consagrados projetem quer uns, quer outros.

Para a correta perceção das soluções que são utilizadas para a produção/atualização da imagem da cidade, é fundamental portanto perceber e discutir, coletivamente, as condições que à partida a determinam, o que nos remete de novo para a necessidade de promover a criação de uma esfera pública em torno destes processos.

Sendo a cidade, portanto, uma obra de arte coletiva, é sobre o prisma de uma construção comunitária que nós encarámos a implementação do CAPP: uma oportunidade para aumentar o grau de consciência cultural (neste caso estética) dos seus cidadãos.

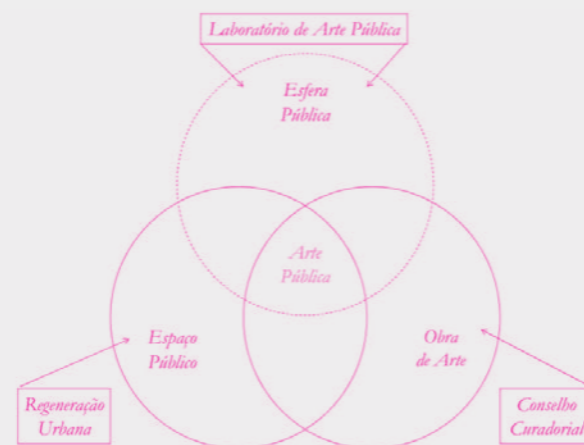


Fig. 2 Modelo de Arte Pública de Paredes / Public Art Model of Paredes

intersection between the work of art, the public space and the public sphere.

In other words, public art is the field of artistic production in which the artist's production is presented and discussed publicly, contributing, on one hand, to an increase in the degree of aesthetic consciousness of citizens and, on the other, to the development of a participatory culture that fosters public enjoyment of the artwork, overcoming the difference between the public art work and the art work in the public space, by the establishment of a public sphere that functions as a mediator in the process of production and reception of the work of art.

Thus, in order to the Public Art Circuit of Paredes might be something more than a mere collection of contemporary sculptures in public space, it was essential that it could generate some public involvement in the process, because only through such an involvement could Paredes Public Art Project stand as an "Open Circuit".

In addition to the operations of adaptation of the public spaces made by the Urban Regeneration team, and intended to create suitable conditions for the interpretation of artistic interventions, and in addition to the work of curators responsible for the invitation and contract procedures involving the artists present in the art program (either by direct invitation, or by international tender, conducted by the Curatorial Council), it was necessary to create an instrument exclusively devoted to help create a public sphere around the project. That would be the mission of the Laboratory of Public Art of Paredes (Laboratório de Arte Pública de Paredes) (LAPP). (FIG. 3)

Partindo destas premissas, chegámos a um modelo que designámos Modelo de Arte Pública de Paredes, o qual mobiliza e articula diferentes planos de consideração e diversos instrumentos de intervenção.

Como se depreende da leitura do diagrama da (FIG. 2), chamamos *Arte Pública* ao domínio de produção artística que resulta da intercessão entre a obra de arte, o espaço público e a esfera pública.

Por outras palavras, Arte Pública é por excelência o domínio de produção artística no qual a produção de autor é apresentada e discutida publicamente, contribuindo, por um lado, para a elevação do grau de consciência estética dos cidadãos e, por outro, para desenvolvimento de uma cultura de participação que propicie a fruição pública da obra de arte, passando justamente a diferença entre a *obra de arte pública* e a *obra de arte no espaço público*, pela constituição de uma esfera pública que funciona como instância mediadora do processo de produção e de receção da obra de arte.

Assim sendo, para que o Circuito de Arte Pública de Paredes pudesse ser algo mais do que uma mera coleção de esculturas contemporâneas no espaço público, tornava-se fundamental que o mesmo suscitasse o envolvimento dos cidadãos em torno do seu processo, pois somente esse envolvimento poderia cumprir o desígnio de "Circuito Aberto" presente na sua designação.



Fig. 3 Laboratório de Arte Pública de Paredes (Reunião de 04 de janeiro de 2012) / Laboratory of Public Art of Paredes (Meeting 4 January 2012)

Além das operações de adaptação do espaço público projetadas pela equipa de *Regeneração Urbana* e destinadas a criar as condições adequadas à leitura das intervenções artísticas. Além do trabalho de curadoria responsável pela angariação e mediação contratual dos artistas que participam no programa artístico, quer por convite direto, quer por concurso público internacional, levadas a cabo pelo *Conselho Curatorial*, impunha-se criar um instrumento exclusivamente vocacionado para ajudar a criar uma esfera pública em torno do projeto. Essa seria a missão do *Laboratório de Arte Pública de Paredes* (LAPP). (FIG. 3)

Constituído por uma equipa formada por dois investigadores integrados no Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da



A team was formed which includes two researchers from the Research Centre for Science and Technology in the Arts, at the School of Arts of the Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Norte, responsible for the scientific and operational coordination of the program. The team also includes a cultural journalist who coordinates and promotes the organization of the program in the field, together with a business mediator responsible for the program's institutional coordination, namely being the intermediary with the City Council, and finally a visual artist, who is the artistic consultant, completes the team.

Since all decisions are made by consensus, the plan outlined for the year 2012 comprises a package that includes the following programs:

- A. Open conversations about an Open Circuit
- B. Public Art Conferences
- C. Storefronts with Art
- D. Earth Art
- E. International Colloquium on Public Art
- F. Itineraries to Discover Contemporary Public Art.



Fig. 4 Arq. Francisco Ré, Arq. Bruno André; Tito Couto; Arq. Belém Lima / Architect Francisco Ré, architect Bruno André; Tito Couto; architect Belém Lima
Fig. 5 Perspetiva da assistência / View of the Audience

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Norte, responsáveis pela coordenação operacional e científica do programa, a mesma equipa é ainda formada por um jornalista-cultural que coordena e promove a articulação do programa no terreno, a que se junta uma empresária que assegura a coordenação institucional do programa, designadamente a mediação com a Câmara Municipal, completando-se a equipa com uma artista plástica que é responsável pela assessoria artística.



Fig. 6 Tito Couto; Dr. Celso Ferreira; Arq. Belém Lima / Tito Couto; Dr. Celso Ferreira; architect Belém Lima

Sendo todas as decisões tomadas por consenso, o plano delineado para o ano de 2012 compreendeu um pacote que inclui os seguintes programas:

- A. Conversas Abertas sobre um Circuito Aberto
- B. Jornadas de Arte Pública
- C. Montras com Arte
- D. Artes da Terra
- E. Colóquio Internacional de Arte Pública
- F. Itinerários de Descoberta da Arte Pública Contemporânea.

In describing each of the programs, they breakdown into the following activities.

A) Open Conversations:
Cycle of public debates to be held at night, one Friday per month:

ARCHITECTURE AND CITY (FIG. 4 AND FIG. 5)
MODERATOR Tito Couto
GUESTS Architect Belém Lima and Architectural Office And Ré

PUBLIC ART AND COMMUNITY INVOLVEMENT (FIG. 6 AND FIG. 7)
MODERATOR Tito Couto
GUESTS Dr. Celso Ferreira, Architects Belém Lima, José Guilherme Abreu

ART AND THE PUBLIC. PUBLIC ART – WHY AND FOR WHOM? (FIG. 8)
MODERATOR Susana Marques
GUESTS Isabel Campos, Laura Castro

ART AND IDEAS. WHAT ARE WE DISCUSSING WHEN WE TALK ABOUT PUBLIC ART? (FIG. 9)
MODERATOR José Guilherme Abreu
GUESTS Delfim Sardo, José Pedro Croft

ART AND THE COST. PUBLIC ART IN PAREDES. WHY? (AND WHY NOT?) (FIG. 10)
MODERATOR Laura Castro
GUESTS Ana Isabel Ribeiro, Álvaro Moreira

ART AND ARTISTS. STORIES ABOUT PUBLIC ART IN PORTUGAL (FIG. 11)
MODERATOR José Guilherme Abreu
GUESTS Clara Menéres



Fig. 7 Perspetiva da assistência / View of the Audience
Fig. 5 Perspetiva da assistência / View of the Audience
Fig. 8 Isabel Campos; Susana Marques; Laura Castro / Isabel Campos; Susana Marques; Laura Castro

Descrevendo cada um dos programas, eles desdobram-se nas seguintes atividades.

A) Conversas Abertas:
Ciclo de debates públicos a realizar à noite, uma sexta-feira por mês:

ARQUITETURA E CIDADE (FIG. 4 E FIG. 5)

MODERADOR Tito Couto
CONVIDADOS Arq. Belém Lima e Gab. Arq. And Ré

ARTE PÚBLICA E ENVOLVIMENTO DA COMUNIDADE (FIG. 6 E FIG. 7)

MODERADOR Tito Couto
CONVIDADOS Dr. Celso Ferreira, Arq. Belém Lima, José Guilherme Abreu

ARTE E PÚBLICO. ARTE PÚBLICA – PARA QUÊ E PARA QUEM?
(FIG. 8)

MODERADOR Susana Marques
CONVIDADOS Isabel Campos, Laura Castro

ARTE E IDEIAS. DE QUE FALAMOS QUANDO FALAMOS DE ARTE PÚBLICA? (FIG. 9)

MODERADOR José Guilherme Abreu
CONVIDADOS Delfim Sardo, José Pedro Croft

ARTE E ENCOMENDA. ARTE PÚBLICA EM PAREDES. PORQUÊ? (E PORQUE NÃO?) (FIG. 10)

MODERADOR Laura Castro
CONVIDADOS Ana Isabel Ribeiro, Álvaro Moreira

ARTE E ARTISTAS. HISTÓRIAS DA ARTE PÚBLICA EM PORTUGAL. (FIG. 11)

MODERADOR José Guilherme Abreu
CONVIDADOS Clara Menéres



Fig. 9 José Pedro Croft; José Guilherme Abreu; Delfim Sardo / José Pedro Croft; José Guilherme Abreu; Delfim Sardo
Fig. 10 Isabel Ribeiro; Laura Castro; Álvaro Moreira (CMSTirso) / Isabel Ribeiro; Laura Castro; Álvaro Moreira (CMSTirso)



Fig. 11 José Guilherme Abreu, Clara Menéres / José Guilherme Abreu, Clara Menéres

B) Envolvimento das Escolas Públicas de Paredes:

PROGRAMA JORNADAS DE ARTE PÚBLICA: (17 DE ABRIL)

As *Jornadas de Arte Pública* realizaram-se de acordo com o seguinte programa:

Paredes, parte da manhã: (Esc. Sec. de Paredes) (FIG. 12 E FIG. 13)

José Guilherme Abreu: *Um caso Internacional – Skulptur Projekt Münster (1977-)*
Álvaro Moreira: *Um caso Nacional: Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso*
Laura Castro e Tito Couto: *O caso de Paredes: Circuito + Laboratório + Centro de Interpretação*
Vasco Carvalho: *Caixa de Música. Um exemplo de Realidade Aumentada*

Santo Tirso, parte da tarde: (Museu Abade Pedrosa)

Álvaro Moreira: *O Futuro do Museu Internacional de Escultura Contemporânea (MIEC)*
José Guilherme Abreu: *Visita orientada ao MIEC*

PROGRAMA MONTRAS COM ARTE (A PARTIR DE 2 DE JUNHO 2012) (FIG. 14 E FIG. 15)

Colocação nas montras das lojas ao longo do circuito de Arte Pública, de trabalhos feitos pelos alunos, inspirados nas linguagens plásticas dos artistas presentes no circuito.

PROGRAMA ARTES DA TERRA: (18 DE ABRIL) (FIG. 16)

Este programa visava inserir a aprendizagem da arte numa filosofia da educação para a sustentabilidade e o meio ambiente, mediante o cultivo da terra como ponto de partida e de apoio à educação artística. O programa foi apresentado em nove Escolas Básicas e Secundárias do Concelho de Paredes, e deverá prolongar-se para lá da abertura do CAPP.

Para lá dos resultados práticos, este programa compreendeu também a organização das *Jornadas da Arte e da Terra*, que se realizaram na Biblioteca Municipal de Santo Tirso, no dia 18 de abril de 2012, tendo como objetivo mostrar diferentes trabalhos artísticos realizados com materiais da Terra.

B) Involvement of the public schools of Paredes:

PUBLIC ART WORKSHOP PROGRAM: (APRIL 17)
The *Public Art Conferences* were held according to the following schedule:

Paredes, mornings: (Paredes Secondary School) (FIG. 12 AND FIG. 13)

José Guilherme Abreu: *An International case study – Skulptur Projekt Münster (1977-)*
Álvaro Moreira: *A National case study: the International Museum of Contemporary Sculpture in Santo Tirso*
Laura Castro and Tito Couto: *A Paredes' case study: Circuit + Laboratory + Study Centre*
Vasco Carvalho: *Music Box. An example of Augmented Reality*

Santo Tirso, afternoons: (Abade Pedrosa Museum)

Álvaro Moreira: *The Future of the International Museum of Contemporary Sculpture (MIEC)*
José Guilherme Abreu: *Guided tour of the MIEC*

ART IN STOREFRONTS PROGRAM (STARTING JUNE 2, 2012) (FIG. 14 AND FIG. 15)

Placement in shop windows along the Public Art circuit, of work done by students, inspired by the artistic expression of artists included in the circuit.

EARTH ART PROGRAM: (APRIL 18) (FIG. 16)

This program was aimed at including the learning of art within a philosophy of education for sustainability and the environment, through the cultivation of land as a starting point and in support of arts education. The program was conducted in nine Primary Schools and Secondary Schools in the Municipality of Paredes, and will continue beyond the opening of the CAPP.

Beyond its practical results, this program also included the organization of the *Art and Earth Conferences*, which took place at the Municipal Library of Santo Tirso, on April 18, 2012, with the aim of showing different artwork created with materials from the earth.

C) Envolvimento das Academias de Música e de Dança de Paredes:

PROGRAMA ENSAIARTE

O programa foi apresentado a ambas as Academias, com o objetivo de promover a sua realização nos espaços públicos de Paredes.

Descrição do Programa:

O Programa consistia num conjunto de performances artísticas (música e bailado) realizadas fora dos lugares convencionais, por alunos das Academias de Música e de Dança de Paredes, com uma duração de cerca de 10 minutos, a decorrer nos cafés, ao ar livre, ou dentro de restaurantes e supermercados. As performances surgiriam de surpresa e finalizariam da mesma maneira, sem nenhuma explicação, deixando as pessoas a interrogar-se sobre a presença da arte no espaço público.

D) Envolvimento dos Grupos de Teatro Amador de Paredes:

A proposta consistia numa leitura encenada, sob a forma de teatro de rua, com base na coleção literária “Bairro”, de Gonçalo M. Tavares: uma utopia em que os grandes génios da literatura habitam o mesmo bairro.

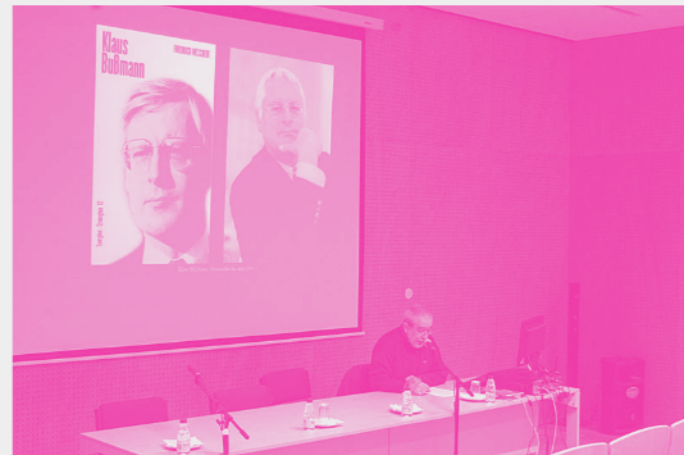


Fig. 12 José Guilherme Abreu (CITAR) / José Guilherme Abreu (CITAR)
Fig. 13 Audiência (Escola Secundária de Paredes) / Audience (Paredes Secondary School – Escola Secundária de Paredes)

C) Involvement of the Music and Dance Academies of Paredes:

ENSAIARTE PROGRAM

The program was presented to both Academies, with the objective of promoting its performance in the public spaces of Paredes.

Program Description:

Set of artistic performances (music and dance) performed outside the conventional places, by students of the Music and Dance Academies of Paredes.
10 minute long performances, taking place in outdoors cafes, or in restaurants and supermarkets;
Performances starting unexpectedly and ending the same way, without any explanation, leaving people to wonder about the presence of art in the public space.

D) Involvement of the Amateur Drama Groups in Paredes:

The two theatre groups of Paredes were presented with a proposal to combine reading and art, in the form of street theatre, based on the literary work “Neighborhood” by Gonçalo M. Tavares: a utopia in which the great geniuses of literature live in the same neighborhood.

The personalities of a dozen fiction writers such as Paul Valéry, TS Eliot, Berthold Brecht and Emanuel Swedenborg, are acted out, and presented as “Master Valéry”, “Mr Elliot” “Mr. Brecht”

In a single public performance, these gentlemen take over the city streets, showing up unexpectedly before passersby with their art and their thoughts.

These proposals were positively received, but for reasons of timing and programming it was not possible to schedule these two programs, which have been postponed *indefinitely* at the meeting held at the Library of Paredes, on May 18, 2012. (FIG. 17)

In addition to these programs, other activities were planned, and some are scheduled, although their performance will occur after, or at the time of the publication of this Catalogue.

Such is the case of the International Colloquium on Public Art, which should take place on October 19 and 20, before the opening of the CAPP.

It should be added that all the performed activities were documented in detail, including its audio and video recording, whether in respect to the Open Talks, or with respect to the Public Art and the Art and Earth Conferences. Moreover, the documentation and recording of the entire process is the responsibility of LAPP.

Here briefly are the structures, instruments and activities that define the model of Public Art of Paredes.

The Model of Public Art of Paredes has implicit in its conception, a theoretical framework that defines it as a singular case, within the public art programs in Portugal, due to the multi-disciplinary and methodological contributions on which it relies.



Fig. 14 Programa Montras com Arte / Program Storefronts with Art
Fig. 15 Programa Montras com Arte / Program Storefronts with Art

Estariam representados os perfis de uma dezena de escritores de ficção, tais como Paul Valéry, T. S. Eliot, Berthold Brecht e Emanuel Swedenborg, apresentando-os como o “mestre Valéry”, o “senhor Elliot” o “senhor Brecht”.

Numa única representação pública, estes senhores apoderar-se-iam das ruas da cidade, aparecendo, inesperadamente, perante os transeuntes com a sua arte e o seu pensamento.

A receção destas propostas foi positiva, mas por questões de agenda de programação, não foi possível calendarizar estes dois programas, tendo os mesmos ficado adiados *sine die*, na reunião de trabalho que se realizou na Biblioteca de Paredes, em 18 de maio de 2012. (FIG. 17)

Foram realizadas outras atividades como o Colóquio Internacional de Arte Pública, nos dias 19 e 20 de outubro, no Auditório da Casa da Cultura de Paredes, cujas comunicações darão lugar à publicação das respectivas Actas.

As we described in a conference where we spoke as part of the *Jornadas Internacionais de Investigación Arte y Ciudad*, we will now explain its theoretical foundation:

The theoretical premises (of the Model of Public Art Paredes) were imposed on us as a strategy to overcome, or rather, to integrate, the *a priori* unpopular nature of contemporary art, because as already stated, in 1925, by Ortega y Gasset, “All young art is unpopular, and not by chance or accident, but by virtue of its essential purpose.”¹⁰

This is a crucial problem for all public art that purports to be contemporary and, even more so, for all contemporary art that aspires to be public, since the artists and the public, for the most part, are in opposite fields, from the point of view of their cultural references and their aesthetic preferences.

To overcome or resolve this dichotomy, our proposal is to start from a rigorous analysis of this dichotomy. For this analysis, we rely on the work of the art sociologist Nathalie Heinich, in particular her theory of the “Triple Jeu de l’Art Contemporain”.

To Heinich, contemporary art does not represent the totality of art that is produced today, but only a part because “It’s an aesthetic category, analogous to what was called in the era of figurative painting a «genre»”¹¹, assuming the fact that what promotes its advancement is a triple play: the play that sets in motion a chain of reactions, “in which the public reacts to the transgressions of the artists, and the critics respond to the public’s reactions, where the approval of specialists becomes the acceptance of the institutions, and in turn, the established culture will become, itself, transgressed.”¹²

There is no way to prevent or limit this play, because doing so would mean blocking or distorting its dialectics. Instead, rather than trying to prevent this play, what matters is to recognize that there is a conflict, and that this conflict is legitimate, equally, in its different facets from the outset, because it is through them that the very evolution of contemporary art pulsates and lives.

¹⁰ ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, (1925), Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 11. Original text: “Todo el arte joven es impopular, y no por caso y accidente, sino en virtud de su destino esencial.”

¹¹ HEINICH, Nathalie, *Le Triple Jeu de l’Art Contemporain*, Éditions du Minuit, 1998, Paris, p. 11: “... il s’agit donc bien d’une catégorie esthétique, analogue à ce qu’on appelait du temps de la peinture figurative un «genre»”

¹² HEINICH, Nathalie, *Le Triple Jeu...*, p. 52: “... où aux transgressions des artistes, réagissent les spectateurs, et où aux réactions de spectateurs contre-réagissent les critiques; où l’approbation des spécialistes devient acceptation par les institutions, et où la culture instituée va devoir être à son tour transgressée”



Fig. 16 Perspetiva da Audiência (Biblioteca Municipal de Santo Tirso) / View of the Audience (Biblioteca Municipal de Santo Tirso)

Importa desde já acrescentar que todas as atividades realizadas foram detalhadamente documentadas, havendo registo áudio e vídeo das mesmas, quer no que concerne às Conversas Abertas, quer no que concerne às Jornadas de Arte Pública e às Jornadas da Arte e da Terra. Documentar e registar todo o processo é aliás uma preocupação do trabalho do LAPP.

Eis, em breves palavras, as estruturas, os instrumentos e as atividades que definem o Modelo de Arte Pública de Paredes.

O Modelo de Arte Pública de Paredes tem implícita, na sua conceção, uma fundamentação teórica que o define como caso singular, no âmbito dos programas de arte pública, em Portugal, em virtude dos contributos pluridisciplinares e metodológicos em que se baseia.

Tal como expusemos numa conferência que proferimos no âmbito das *Jornadas Internacionales de Investigación Arte y Ciudad*, passamos a explicitar a sua fundamentação teórica:

As premissas teóricas [do Modelo de Arte Pública de Paredes] foram-nos impostas como estratégia para superar, ou melhor, integrar, a natureza *a priori* impopular da arte contemporânea, pois como afirmava, já em 1925, Ortega y Gasset, “*Toda a arte jovem é impopular, e não por acaso ou acidente, mas sim em virtude do seu destino essencial.*”¹⁰

Este é um problema crucial para toda a arte pública que pretende ser contemporânea e, por maioria de razão, para toda a arte contemporânea que ambiciona ser pública, já que os artistas e o público, na sua maior parte, estão em campos opostos, do ponto de vista das suas referências culturais e das suas preferências estéticas.

¹⁰ ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, (1925), Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 11. Texto original: “*Todo el arte joven es impopular, y no por caso y accidente, sino en virtud de su destino esencial.*”

Thus it is not the intention of the Public Art Laboratory to stop this conflict, but to mediate it, opening up new paths and new scenarios for dialogue and artistic expression of the Community, through its most lively and active associations and cultural institutions.

Through those teaching, cultural and artistic associations, and because they are not directly part of the Contemporary Art system, instances of mediation should be established between citizens of Paredes and the world of Contemporary Art, which shall open new channels of dialogue and of appreciation, since as Siah Armajani argues, “*The ethical dimensions of the arts are mostly gone and only in a newly formed relationship with a non-art audience may the ethical dimensions come back to the arts.*”¹³

From these assumptions, we conducted a survey of the cultural and artistic institutions in the Municipality of Paredes, and found two academies (one for music and another for dance), ten amateur theatre groups, seven schools in the 2nd and 3rd cycle of basic education, two Secondary Schools, and nearly fifty-four schools of the 1st cycle of Basic Education. [...]

These institutions are perceived as the links of a mediation in which art operates as a common language and territory, between themselves, and between the Public Art Project and the Community, for our proposal is to put members of Community in the role of protagonists for art, through the intermediary of temporary Community Art programs, which we hope will periodically supplement the Public Art Circuit of Paredes, formed by permanent works.¹⁴

The organization and coordination of a future “Ephemeral Public Art Festival” will require that the Paredes’ Public Art Laboratory does not cease functioning after the inauguration of CAPP. Rather, we intend that the Lab should establish cooperative relationships with other organizations capable to promote the formation of a public sphere around Public Art, in other municipalities besides Paredes.

In order to promote this collaboration, it will be fundamental to Organize a cultural program for Public Art Routes, linking, by means of Itineraries, the Municipalities with significant collections of Contemporary Art in their public spaces.

¹³ ARMAJANI, Siah, *Manifiesto Escultura Pública en el contexto de la democracia norteamericana*, In, AA.VV., *Espacios de lectura*, MACBA, 1995, Barcelona, p. 36.

¹⁴ ABREU, José Guilherme, *Proyecto de Arte Público de Paredes (Oporto). Programación artística e intervención de la Comunidad*, In, AA.VV., *Jornadas Internacionales de Investigación de Arte Y Ciudad*, Universidad Complutense de Madrid, 2012, Madrid, p. 62-63.

Para superar ou integrar esta dicotomia, a nossa proposta é a de partir de uma análise rigorosa dessa dicotomia. Para essa análise, baseámo-nos nos trabalhos da socióloga da arte Nathalie Heinich, designadamente na sua teoria do “Triplo Jogo da Arte Contemporânea”.

Para Heinich, a Arte Contemporânea não representa a totalidade da Arte que se produz na atualidade, mas unicamente uma parte, já que “*Trata-se de uma categoria estética, análoga àquilo que se chamava no tempo da pintura figurativa um «género»*”¹¹, sendo que o que promove o seu avanço é um jogo triplo: o jogo que põe em marcha uma cadeia de reações, “*na qual às transgressões dos artistas reage o público, e às reações do público contrarream os críticos, onde a aprovação dos especialistas se torna aceitação das instituições, e a cultura instituída se tornará por sua vez transgredida.*”¹²

Não há como impedir ou limitar esse jogo, pois intentar fazê-lo significaria bloquear ou falsear a sua dialética. Ao contrário, mais do que tentar impedir esse jogo, o que importa é reconhecer que há um conflito, e que esse conflito é legítimo, por igual, nos seus diferentes segmentos, desde logo porque é por seu intermédio que pulsa e vive a própria evolução da arte contemporânea.

Assim, o que pretende fazer o Laboratório de Arte Pública não é deter esse conflito, mas mediá-lo, abrindo novas vias e novos cenários para o diálogo e a expressão artística da Comunidade, por intermédio das suas associações e instituições culturais mais vivas e atuantes.



Fig. 17 Membros do Laboratório de Arte Pública de Paredes / Members of the Laboratory of Public Art of Paredes

¹¹ HEINICH, Nathalie, *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*, Éditions du Minuit, 1998, Paris, p. 11: “*il s'agit donc bien d'une catégorie esthétique, analogue à ce qu'on appelait du temps de la peinture figurative un «genre»*”

¹² HEINICH, Nathalie, *Le Triple Jeu...*, p. 52: “*où aux transgressions des artistes, réagissent les spectateurs, et où aux réactions de spectateurs contre-réagissent les critiques; où l'approbation des spécialistes devient acceptation par les institutions, et où la culture instituée va devoir être à son tour transgressée*”

Por intermédio das suas associações pedagógicas, culturais e artísticas, e pelo facto destas não se encontrarem diretamente inseridas no sistema da Arte Contemporânea, decerto estabelecer-se-ão instâncias de mediação, entre os cidadãos de Paredes e o mundo da Arte Contemporânea, que serão responsáveis pela abertura de novas vias de diálogo e de valoração, pois como defende Siah Armajani, “A maior parte da dimensão ética das artes perdeu-se e somente poderá recuperar-se através da redefinição da sua relação com um público não especializado.”¹³

Mediante estes pressupostos, fizemos um levantamento das instituições culturais e artísticas do Município de Paredes, e encontramos duas academias (uma de música e outra de dança), dez grupos de teatro amador, sete escolas do 2º e 3º ciclo do Ensino Básico, duas escolas de Ensino Secundário, perto de cinquenta e quatro escolas do 1º ciclo do Ensino Básico. [...]

Estas instituições concebem-se assim como os enlances de uma mediação que tem a arte como território e linguagem comum, entre elas, e entre o Projeto de Arte Pública e a Comunidade, sendo que a nossa proposta é de pôr os membros da Comunidade na posição de sujeitos protagonistas da arte, por intermédio de programas efémeros de Arte Comunitária, que completarão, esperamos que periodicamente, o Circuito de Arte Pública de Paredes, formado por obras permanentes.¹⁴

A organização e coordenação de um futuro “Festival de Arte Pública” exigirão que o *Laboratório de Arte Pública de Paredes* não cesse as suas funções após a inauguração do CAPP. Ao contrário, pretendemos inclusivamente que o Laboratório possa estabelecer relações de cooperação com outras estruturas capazes de promover a formação de uma esfera pública em torno da Arte Pública, noutros Municípios além de Paredes.

Para desencadear essa colaboração, será fundamental pôr em marcha o que denominamos os *Itinerários de Descoberta da Arte Pública Contemporânea*, unindo por meio de Rotas os Municípios com coleções relevantes de Arte Contemporânea nos seus Espaços Públicos.

S. Rafael, 12 de Agosto de 2012

¹³ ARMAJANI, Siah, *Manifiesto Escultura Pública en el contexto de la democracia norteamericana*, In, AA.VV., *Espacios de lectura*, MACBA, 1995, Barcelona, p. 36. Texto original: *The ethical dimensions of the arts are mostly gone and only in a newly formed relationship with a non-art audience may the ethical dimensions come back to the arts*

¹⁴ ABREU, José Guilherme, *Proyecto de Arte Público de Paredes (Oporto). Programación artística e intervención de la Comunidad*, In, AA.VV., *I Jornadas Internacionales de Investigación de Arte Y Ciudad*, Universidad Complutense de Madrid, 2012, Madrid, p. 62-63.



**CIRCUITO DE ARTE PÚBLICA DE PAREDES /
PUBLIC ART CIRCUIT OF PAREDES**

PROMOTOR / SPONSOR Câmara Municipal de Paredes /
Municipal Council of Paredes

CONCEÇÃO E CURADORIA / CURATING CITAR (Centro de Investigação em
Ciência e Tecnologia das Artes) – Centro Regional do Porto da
Universidade Católica Portuguesa /
CITAR (Research Centre for Science and Technology in Art) –
Catholic University of Portugal

COORDENAÇÃO / COORDINATION Setepés
COORDENAÇÃO CIENTÍFICA E EXECUTIVA / SCIENTIFIC AND EXECUTIVE COORDINATION
BY José Guilherme Abreu e/and Laura Castro

CONSELHO CURADORIAL / CURATORIAL COUNCIL
Belém Lima, Delfim Sardo, José Guilherme Abreu,
Laura Castro, Susana Marques em representação da Câmara Municipal
de Paredes

PROGRAMAÇÃO LABORATÓRIO DE ARTE PÚBLICA / PROGRAMMING BY THE LABORATORY
OF PUBLIC ART José Guilherme Abreu, Laura Castro, Susana Marques
e/and Tito Couto, com a colaboração de Clara Menéres

PRODUÇÃO / PRODUCTION Pedro Faro

APOIO TÉCNICO E DOCUMENTAL / TECHNICAL AND DOCUMENTAL SUPPORT BY Madalena
Paiva Brandão

FILMES DOCUMENTÁRIOS / DOCUMENTARIES Carlos Ruiz

DOCUMENTÁRIOS WEB / WEB DOCUMENTARIES BY Diogo Morais

REGISTO AUDIOVISUAL / AUDIOVISUAL RECORDS BY Diogo Morais,
com a colaboração Timeline / Grupo de Registo Audiovisual de Som
e Imagem, coordenado por Helena Figueiredo, Jaime Neves e/and Rui
Nunes

CONSERVAÇÃO PREVENTIVA / PREVENTIVE CONSERVATION BY Paulo Pinto

CATÁLOGO / CATALOGUE

COORDENAÇÃO / COORDINATION Laura Castro

TEXTOS / TEXTS Laura Castro, Delfim Sardo, José Guilherme Abreu

ENTREVISTAS / INTERVIEWS Pedro Faro

TRADUÇÃO / TRANSLATION Phala

FOTOGRAFIA / PHOTOGRAPHY Marcus Garcia Moreira

DESIGN / DESIGN A Transformadora

IMPRESSÃO / PRINTING Empresa Diário do Porto

TIRAGEM / EDITION 1.000 exemplares

1.ª edição 1st edition

ISBN –

DEPÓSITO LEGAL / LEGAL DEPOSIT –