

MUSEU INTERNACIONAL DE ESCULTURA CONTEMPORÂNEA DE SANTO TIRSO

1990-2015

A METÁFORA DE PIRANDELLO OU A ARTE À PROCURA DE UM MUSEU

Laura Castro

Observo o projeto de escala urbana que um escultor idealizou e as oportunidades geradas para os artistas acederem, intervirem, marcarem o espaço público e redefinirem a face de uma cidade. O projeto que ganhava os contornos de um museu à medida que se desenrolava e se fundia com essa cidade veio a ser nomeado Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (MIEC_ST). Sublinhar este processo constitui a melhor homenagem ao escultor e ao museu que, diríamos, existe malgré lui, uma vez que àquele interessaria certamente mais a prática artística e a sua permanência do que os requisitos específicos de uma musealização imediata. No entanto, convém clarificar que a proposta inicial do Escultor Alberto Carneiro à Câmara Municipal de Santo Tirso, datada de 1988, se refere à intenção de criar um museu internacional de escultura e que no catálogo do primeiro Simpósio, de 1991, o Presidente da Câmara de então, corrobora essa intenção.¹

Que dizer de um museu de escultura e das obras que compõem a sua coleção, senão que se confundem com a própria cidade que as abriga? Que dizer da leitura dessas obras, senão que se desenvolve através da leitura da cidade? Que dizer de um museu no espaço urbano, senão que retira dos elementos da cidade os seus próprios dispositivos? Que dizer dos visitantes de um tal museu, senão que eles são os cidadãos dessa cidade? Que dizer da experiência desse museu, senão que se dilui na vivência da cidade?

As perguntas deixam transparecer uma ténue desconfiança acerca da noção mesma de museu, não tanto enquanto realidade física e material, visível e palpável, mas enquanto concetualização e ideia. Questão paradoxal, ela emerge da sobreposição e da cumplicidade instalada entre as duas entidades – cidade e museu – dos caminhos comuns que desenham e das vicissitudes que atravessam em conjunto.

Se há vinte e quatro anos atrás o primeiro simpósio de escultura, organizado na cidade de Santo Tirso, marcava o início da colocação regular e sistemática de peças escultóricas no espaço público, a atenção e o interesse que lhes foram sendo dedicados acabariam por desencadear os processos

¹ As informações relativas à cronologia do Museu foram fornecidas por Teresa Azevedo durante a preparação deste texto, a quem agradeço.

que são habituais num quadro museológico. Data de 1996, no momento em que decorria o terceiro Simpósio, o primeiro passo institucional para criar um museu dependente da Câmara Municipal, tendo sido aprovada em reunião do executivo a proposta de um Museu Internacional de Escultura Contemporânea ao ar livre.

O museu, e todos os procedimentos que lhe são inerentes, estruturou-se e formalizou-se ao encontro das obras de arte, invertendo as premissas comuns da criação destes organismos. Em vez de contentor pré-existente, preparado para formar e receber uma coleção, o museu surgia num percurso alternativo ao habitual, em correspondência com a presença da escultura que requeria cobertura institucional explícita. A distribuição das obras no espaço, a relação entre elas, a sua proteção, a formação de núcleos, a informação que lhes está associada, o desenho de circuitos possíveis, a antecipação de significados relevantes para uma leitura interpretativa, a divulgação e a realização de visitas desenvolveram-se no processo de formação do museu.

Terá resultado dessa prática - a assumir que tudo se passa deste modo - o envolvimento da população face às obras de arte, a apropriação da comunidade, a apreensão de uma realidade expositiva por parte de quem circula na cidade? Terá resultado dessa matriz experiencial algum sentido atribuído às propostas artísticas disponíveis? Ou essa prática precisaria de ser sublinhada, reforçada, orientada através da criação de uma entidade formalmente anunciada? E ao acontecer tal anúncio - apresentação da proposta em 1996 e inauguração em 1997 - ele não apenas valida, como consagra, uma praxis instituída pelas pessoas comuns que, antes de serem visitantes, são cidadãos.

Pese embora o excesso de perguntas retóricas deste texto, recorrerei ainda à figura de estilo inscrita no título: como em Pirandello, cujas personagens procuravam um autor, as esculturas e os objetos que ocupam o espaço de Santo Tirso, reconheciam-se na procura de um museu e manifestavam claramente a sua vocação museológica. Enquanto decorriam os simpósios e se assistia às sucessivas instalações de novas peças na cidade, o museu constituía-se de modo orgânico, numa metodologia que o fez passar, em parte, despercebido, facto que é, em si mesmo, expressivo dessa trajetória.

Ao longo do tempo a cidade ganhou novos lugares e essa expansão ancorava-se também nas obras de arte que acabaram por se fixar em zonas plenamente consolidadas e em zonas em evolução. Neste modo natural de criar o museu, radica a sua pertinência e afirma-se a sua importância, pois não haverá museu que não reivindique a genealogia da autenticidade e da necessidade. A metáfora de Pirandello tem apenas a virtude de a tornar mais legível no contexto que nos importa.

Num tempo que é o dos museus e que recua, pelo menos, aos anos 80 do século XX, quando se assistiu a um crescimento sem precedentes de novos museus e de ampliações e requalificações dos existentes; num tempo em que a edificação dos museus se parece esgotar numa arquitetura espetacular e em que se consolida a cultura da exposição temporária e a condição do museu viajante;² num tempo em que se expandem os espaços de consumo e de lazer no interior dos

² Expressão de Julia Noordegraaf em NOORDEGRAFF, Julia (2004), *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth-and Twentieth-Century Visual Culture*. Rotterdam: NAI Publishers.

museus, a nomeação do projeto de escultura pública em Santo Tirso como organismo museológico constitui um fenómeno cujas ramificações históricas, culturais e patrimoniais convém analisar.

1.

A transformação da paisagem urbana pela arte é acompanhada por implicações patrimoniais, próprias da natureza da arte no espaço público e da constituição da coleção.

A movimentação das obras de arte ocorre em diversos circuitos de divulgação e de mercado, fazendo-as passar por diferentes proprietários e contextos, antes de darem entrada no museu, o que significa sujeitá-las a diferentes entidades legitimadoras que concorrem para a sua patrimonialização, no sentido em que o património é um processo.³ Processo de consolidação, estendido num tempo longo, sujeito a olhares, entendimentos e cauções que funcionam como um garante da condição patrimonial das obras.

No espaço público a colocação de objetos artísticos passava também por estes sistemas de valorização patrimonial e são conhecidas as dinâmicas de construção de numerosos monumentos ao longo do século XIX e do século XX, associados a campanhas de subscrição pública e a planos de angariação de fundos.

A falência deste esquema, pelo menos parcial, pode ter deixado um vazio no que respeita à adesão e ao envolvimento das comunidades quando estão em causa modelos não monumentais de intervenção no espaço público. Esta situação pode dever-se, entre outros fatores, à imposição de obras que não correspondem às expectativas e aos interesses dos cidadãos, que não partem da sua iniciativa e que lhes são apresentadas como facto consumado. A formação de coleções de arte no espaço público, dependente de agentes que asseguram a escolha dos artistas e privilegiam determinado material visual, resulta no aparecimento de obras de arte encomendadas e concebidas, desde a sua origem, como património. Património encarado, agora, como acontecimento e não como processo, despojado da articulação sedimentada com as populações. Promovem-se acontecimentos que fazem aparecer obras-património que desconhecem qualquer percurso de consolidação através de filtros e seleções criteriosas. O MIEC_ST pode ser entendido como um destes acontecimentos que o trabalho de dinamização da comunidade escolar, entre outros, procurou justificar e apropriar.

As boas práticas recomendam o envolvimento comunitário como um dos aspetos chave dos projetos e do seu sucesso.⁴ A residência artística dos escultores convidados abre ao público ocasiões para presenciar o desenrolar da produção da escultura e gera momentos de colaboração ativa da população. Instrumento de dinamização e de implicação da comunidade local, a partilha desta experiência tem ainda o poder de desmistificar a prática artística.

³ Sobre a ideia do museu como instrumento de patrimonialização ver: DAVALLON, Jean (1999), *L'Exposition à l'oeuvre. Stratégies de Communication et Médiation Symbolique*. Paris: L'Harmattan (particularmente o capítulo 8, pp. 227-253).

⁴ Sobre um projecto de arte pública que envolveu um trabalho orientado para o envolvimento da comunidade ver: ABREU, José Guilherme e CASTRO, Laura (2014), "Paredes'Public Art Circuit. A Public Art and Community Oriented Program", in *Lisbon Street Art & Urban Creativity 2014 International Conference*. Lisboa: FBAUL; ver também: CASTRO, Laura (ed.) (2013), *Circuito de Arte Pública de Paredes*. Câmara Municipal de Paredes.

2.

Os processos da patrimonialização do fenómeno artístico, a que se aludiu, da circulação da cultura contemporânea e da musealização da arte percorrem as duas décadas e meia em que ganhou forma o Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (MIEC_ST), estruturado a partir de Simpósios de Escultura, organizados desde 1991. Disseminado pela cidade, se nele reconhecemos os modelos museológicos do presente, de contornos fluidos e de carácter errante, não deixamos, por isso, de aí reencontrar os traços de uma cultura escultórica característica do mundo ocidental e da longa tradição de exposição da escultura ao ar livre.

Constatamos três situações que evidenciam este vínculo ao passado, evocam valores singulares, envolvem problemas específicos e colocam desafios distintos:

- a presença de escultura ao ar livre;
- a presença de escultura ao ar livre, num espaço urbano;
- a presença de escultura ao ar livre, num espaço urbano, configurando um museu.

2.1.

As motivações imediatas para a colocação da escultura no exterior radicam na adequação privilegiada de certas peças a esse espaço, seja pela escala – se falarmos em peças de grande dimensão; seja ainda pela matéria – se estivermos perante materiais que resistem às condições ambientais; seja, finalmente, pela forma e pelo sentido de integração no envolvimento que as acolhe. Destas características e da própria definição do objeto escultórico decorreria a possibilidade da escultura ao ar livre e, do mesmo modo, se explicaria a adaptação de outra escultura ao espaço interior.

No entanto, nem só nessa matriz ontológica se encontram os motivos de tal instalação, haveria que sondar as particularidades do espaço exterior, a sua apetência para receber obras de arte e a convicção de que algo de novo pode ocorrer quando a arte aqui é mostrada. Marc Treib afirma: *A novidade não reside na colocação das peças ao ar livre, mas antes na exploração das qualidades específicas do espaço exterior que, ao contrário do espaço interior, não contribui para congelar e fixar o trabalho exposto.*⁵ Se o interior é previsível e controlável, o exterior é imprevisível e incontrolável. Os dispositivos de exposição e o aparato museológico são reduzidos ao mínimo e impedidos de se articular em estruturas fixas e imutáveis.

Na articulação entre a escultura e o espaço exterior conjuga-se também uma função instrumental de que as peças do MIEC_ST não estão alheadas.

A primeira função é a da organização formal do espaço: a escultura dialoga diretamente com

⁵ TREIB, Marc (1988), "Sculpture and the Garden. A Historical Overview", in *Design Quarterly*, nº 141, Minneapolis Sculpture Garden, pp. 43-58. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4091201>

a arquitetura e o urbanismo, sublinha as divisões do espaço e reforça o seu ordenamento geométrico, gera módulos, assinala as suas áreas principais e contribui para a sua hierarquização. A escultura permite, assim, um sentido de medida da extensão global do espaço e dos seus percursos. É usada para pontuar o espaço, acentuar uma composição, rematar o final de um eixo. Ferramenta de simetria, de repetição, de modulação ou do aleatório e do avulso, a escultura integra-se no espaço como parte essencial da sua estrutura compositiva.

A segunda função é a da orientação do utilizador: a escultura desempenha o papel de marcação de movimento ao longo de caminhos, de ritmo e modelação do itinerário percorrido. Passeio pausado e orientado ou deambulação e errância, qualquer jornada do corpo e da mente são acompanhadas pela presença da escultura. Esta é, igualmente, instrumento de enfatização da vista e de criação de pontos focais que, ora atraem o observador a determinados locais, ora o desviam.

A terceira função é a da legitimação simbólica: a escultura funciona como um dos sinais de compreensão da cidade, de credibilização e afirmação cultural, de confirmação da cidade nos canais da cultura contemporânea, de regeneração, valorização e diferenciação urbanas, de desenvolvimento turístico e, por isso, económico.

A instalação das peças que fazem parte do MIEC_ST ocorre, em grande parte, em espaços ajardinados, áreas de parque, relvados de certas vias ou alamedas, remetendo para a utilização da escultura no jardim, aspeto fundamental da tradição ocidental. A bibliografia relacionada com este fenómeno, seja de carácter histórico ou técnico, seja de divulgação cultural, seja, ainda, de sugestão e de inspiração artística, representativa das afinidades eletivas dos seus autores, contempla sistematicamente esta articulação, como se verifica nos excertos seguintes: *A arte dos jardins e a escultura são complementares desde os dias de Roma. Alguns dos primeiros jardins do Renascimento foram desenhados expressamente para a exposição de estátuas e, até à escultura do século passado [XIX], vários tipos de escultura eram essenciais ao design dos maiores jardins do mundo ocidental.*⁶ Ou: *O impulso para colocar estátuas num envolvimento ornamental é tão antigo como a própria civilização. O contraste das cores claras das estátuas contra o verde-escuro do fundo de árvores ou outras plantas, o jogo de luz e sombra nas superfícies das esculturas e o contraste entre a permanência das estátuas e a mudança do ambiente natural que as rodeia têm um apelo universal para todos os homens.*⁷

Entre a Antiguidade e a contemporaneidade, a escultura é parte integrante dos jardins, colocada segundo critérios estéticos, tendente à decoração equilibrada dos espaços e ao ajustamento temático e iconográfico. Essa escultura ocupa dispositivos de transição espacial, pórticos, rampas, escadarias, esplanadas e patamares, zonas de circulação e áreas ajardinadas, colunatas e peristilos, plintos e nichos. À estatuária antiga, propagada através de réplicas ao longo dos séculos, associa-se um conjunto muito rico de elementos plásticos que geram diferentes enquadramentos teatrais.

⁶ CROWE, Sylvia (1958), *Garden Design*. New York: Hearthsides Press, p. 137.

⁷ MACDOUGALL, Elisabeth B., "Introduction", in FOY, George e LAWRENCE, Sidney (1985), *Music in Stone. Great Sculpture Gardens of the World*. London: Frederick Müller, p. 8.

No intimismo dos átrios privados, no ritmo regular de retículas geométricas a céu aberto e a perder de vista, até à inserção em criações caprichosas e excêntricas, a escultura ajudou a conformar espaços, paisagens e atmosferas.

Santo Tirso evoca esta herança já distante e, num ou noutro ponto, a localização das peças do museu desperta essa memória. Não se poderá, no entanto e sob pena de difundir equívocos, reduzir a presença da escultura ao ar livre a um ornamento ou a um marco arquitetónico e urbano, aspetos tipificados num quadro escultórico anterior à contemporaneidade. Descendente, em alguns dos seus aspetos, da prática de colocação de esculturas ao ar livre e em espaços ajardinados, o MIEC_ST é, principalmente, herdeiro de um modo de pensar, de atuar e de fazer cidade, essa cidade em que se desvaneceram já a monumentalidade e a cenografia do passado, mas em que não desapareceu o entrosamento particular entre o ambiente urbano, a obra a instalar e as pessoas.

2.2.

Se, como se disse, o MIEC_ST apresenta uma boa parte das intervenções artísticas em lugares ajardinados, a conjuntura urbana levanta outra ordem de problemas. A densidade e a complexidade da organização dos espaços da cidade, o condicionamento e a regulação dos fluxos de pessoas e de veículos, a coexistência de usos díspares instauram uma tensão interna que outros lugares, mais coerentes e coesos nas suas utilizações, não evidenciam.

O nascimento de múltiplos dispositivos paisagísticos ou de paisagens artificiais associados às atividades de recreio e de ilustração dos cidadãos, constitui uma experiência controlada nas cidades desenvolvidas, principalmente, a partir do século XIX, altura em que se multiplicam as áreas abertas de fruição pública, entre parques, jardins e ruas ou alamedas arborizadas, provenientes de terrenos baldios recuperados para a função de esplanadas e miradouros, sítios de onde se alcançam panoramas e vistas que assim integram a cidade: *O parque urbano é o elemento paradigmático da natureza urbanizada, uma natureza que se aproxima da cidade mediante a máquina e sob a forma de jardim.*⁸

As maiores alterações oitocentistas resumem a democratização, na vocação pública, o carácter popular e a condição urbana do parque ao qual se atribuiu um uso social e público, retirado da esfera elitista e estritamente privada a que estava votada esta fruição em períodos anteriores. A forte industrialização, o crescimento e a sobrelotação das cidades levou a que o parque também fosse pensado como resposta a questões funcionais, necessidades sociais, recreativas e de educação, exigências morais e de higiene. Os parques significavam, nas cidades industrializadas, *a natureza, saúde e riqueza*, havendo uma nítida correlação entre os males da sociedade e a disponibilização de espaços ao ar livre destinados ao povo, aos trabalhadores, aos operários fabris, os *people's parks*.⁹

⁸ RIVAS, Juan Luís de las, "La Naturaleza en la Ciudad-Región: Paisaje, artificio y lugar", in MADERUELO, Javier, (coord.) (1997), *El Paisaje. Actas del II Curso Huesca*, 23-27 Septiembre 1996. Huesca: Diputación de Huesca, p. 184.

⁹ CLARK, Frank, *Nineteenth-Century Public Parks from 1830. Garden History*, Vol. 1, Nº 3 (Summer, 1973), pp. 31-41. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1586332>. Ver também: MERCADAL, Fernando García (2003), *Parques y Jardines. Su Historia y sus Trazados*. Zaragoza: Institución "Fernando El Católico"; Diputación de Zaragoza, pp. 246-247.

Relativamente à relação entre a escultura e estes parques, ela fica a dever-se essencialmente ao forte impulso de encomendas e subscrições públicas de estatuária urbana, de empenho e sentido cívico coletivo, consenso cidadão e intenção moral.¹⁰ Os parques do século XIX e os pequenos jardins urbanos são preenchidos por homenagens a artistas, escritores, heróis anónimos, políticos e grandes oradores.¹¹ A inspiração literária e o carácter narrativo são fortíssimos, seja na representação de figuras mitológicas e de personagens de grandes narrativas, seja na representação de episódios complexos e dinâmicos. Do ponto de vista iconográfico esta escultura remete para a da antiguidade que respeitava a relação entre a temática da obra e a função do lugar onde era colocada. Neste contexto é evidente a tentativa de criação de um espaço próprio para a peça que assim se diferenciava do espaço envolvente. Plintos simples ou de elaboração arquitetónica, preenchidos com relevos alegóricos ou historiados, inscrições, escadarias, plataformas, gradeamentos geram uma espacialidade para a estatuária e conferem-lhe uma dignidade suplementar reforçada pelo plano elevado em que se situa, remetendo para uma fenomenologia de procedimentos bem conhecidos. O estatuto de arte pública da estatuária impunha-se também através dos programas de melhoramentos urbanos que por toda a Europa e América do Norte se verificavam.¹² Os parques urbanos e a sua escultura eram instrumentos civilizacionais de forte carácter ideológico.

Na contemporaneidade e no projeto que nos interessa, o de Santo Tirso, a distinção face a este contexto é enorme: abandonaram-se figuração e representação; desapareceram a homenagem e o monumento; fraturou-se a leitura iconográfica; retiraram-se, em diversas situações, bases e enquadramentos; criou-se para o lugar em função dos elementos disponibilizados. E apesar destas diferenças, não permanecerá ainda a escultura no espaço urbano de Santo Tirso um veículo de civilidade e de urbanidade, um meio de formação e de cidadania, uma estratégia de identificação e recurso de afirmação da cultura artística?

2.3.

Quando a instalação de obras no espaço urbano é encarada como exposição – temporária ou permanente – a noção de museu ganha terreno. Com ela coloca-se em jogo um elemento pouco perceptível e pouco ou nada aflorado nas considerações anteriores: o público, na forma do visitante, do residente, do turista, ocasional ou intencional, determinado à exploração da cidade e à experiência de uma exposição distribuída.

Surgiu na Europa, a partir dos anos 80 e 90, uma rede de estruturas museológicas com afinidades ao MIEC_ST constituídas por projetos de escultura nos espaços urbanos, provenientes de simpósios, exposições temporárias, iniciativas monográficas de certos artistas, itinerários urbanos. A diversidade

¹⁰ Os primeiros congressos internacionais de arte pública, de finais do século XIX e do início do século XX confirmam a forte ancoragem nos valores cívicos, de educação e de sentido nacionalista. Ver, a título de exemplo, o texto de apelo à participação no *IIIe Congrès International de l'Art Public - Liège*, 1905, redigido pelo artista Eugène Broerman. Documento transcrito em: ABREU, José Guilherme (2006), *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*. Tese de Doutoramento apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa.

¹¹ BIGGS, Lewis, "Open Air Sculpture in Britain: Twentieth Century Developments", in DAVIES, Peter e KNIPE, Tony, (eds.) (1984), *A Sense of Place. Sculpture in Landscape*. Sunderland: Sunderland Arts Centre, pp. 13-39. Ver, ainda: DUBY, Georges e DAVAL, Jean-Luc, (ed.) (2002), *Sculpture from Antiquity to the present day*. Köln: Taschen.

¹² CURTIS, Penelope (1999), *Sculpture 1900-1945*. New York: Oxford University Press, pp. 5-9.

de modelos de gestão verifica-se em todas as etapas da sua implementação: na concetualização dos projetos, na identificação de oportunidades de intervenção, na procura dos sítios potenciais, na seleção dos artistas, no supervisionamento das propostas, na negociação com agentes locais, na colaboração com entidades corporativas que patrocinam a instalação de obras, no acompanhamento da instalação dos trabalhos, na sua conservação e na coordenação da respetiva apresentação pública. A implementação de projetos artísticos nestes contextos envolve uma trama complexa de agentes e relações: artista, arquiteto, urbanista, doador, administrador, promotor, comité de seleção, júri, responsáveis pela coordenação do projeto e pela sua manutenção. Cada um destes intervenientes tem as suas agendas particulares, os seus interesses específicos, as suas orientações próprias. São processos de grande complexidade que requerem uma grande articulação e um esforço de coordenação de grande exigência, entre comissões, conselhos de carácter consultivo, e a constituição de parcerias com instituições da região e até exteriores.

É ao final dos anos 40 que remonta a propagação da prática da exposição temporária ao ar livre, objeto de um impulso, inédito até então, e da vulgarização da expressão “escultura ao ar livre” que, em rigor, se referia a propostas do tipo das que produziam Henry Moore (1898-1986)¹³ e Barbara Hepworth (1913-1975). Nesse período realizam-se em Inglaterra diversas iniciativas que consolidam a tradição da exposição ao ar livre, particularmente, a célebre “Open Air Sculpture Exhibition” em Battersea Park, em Londres, que inaugurava um conjunto de realizações no local, promovidas pelo Arts Council que organizou também exposições itinerantes de escultura ao ar livre, a partir de 1957, prolongadas pela década de 60.¹⁴

Às exposições londrinas seguiram-se iniciativas semelhantes pugnando pela democratização da vida urbana e pela acessibilidade à arte: em Glasgow, em *Kelvingrove Park*, na Holanda, em *Sonsbeek Park*, Arnhem, palco de Exposições Internacionais de Escultura realizadas a partir de 1949. Estas exposições, com edições entregues a diferentes curadores, vão evoluindo da simples colocação de esculturas em zonas estratégicas da paisagem, até à encomenda de trabalhos *site-specific*, à integração de novos meios artísticos, desde a instalação ao vídeo e à procura de meios performativos na comunidade. Em alguns casos, verifica-se a transição para a constituição de um museu, tal como acontece em Santo Tirso. Um dos mais relevantes é o do *Middelheim Park*, em Antuérpia, palco das “Exposições Internacionais de Escultura ao Ar Livre”, a partir de 1950. O carácter humanista de tal proposta, num local que servira de depósito militar durante a Segunda Guerra Mundial, foi sublinhado no discurso de inauguração: [...] *num lugar onde a estupidez humana e o ódio semearam a destruição, obras espirituais, provenientes de múltiplos países, encontraram um ponto de contacto e de interpenetração.*¹⁵

Que estas diferentes exposições – Battersea, Sonsbeek e Middelheim – sejam encaradas como

¹³ Valerá a pena transcrever depoimentos de Henry Moore, escultor a quem, entre outros, se deve a difusão de colocação de esculturas no espaço exterior: “Se eu tivesse que escolher um fundo para a escultura, escolheria sempre o céu.” In SPENDER, Stephen (19--), *Henry Moore Sculptures in Landscape*. New York: Clarkson Potter, p. 9. Ou: “A escultura é uma arte de ar livre”. In SYLVESTER, David (1969), *Henry Moore. Sculpture and Drawings*. London: Percy Lund, Humphries & Company Ltd, vol. 2, p. xiv.

¹⁴ Em 1951 tem lugar a Second International Exhibition of Sculpture, no mesmo local, e em 1954 a exposição Sculpture in the Open Air muda para Holland Park. O catálogo apresentava um prefácio de Kenneth Clark focado nas peculiaridades da escultura destinada ao ar livre. As exposições de ar livre em Londres realizaram-se até ao ano de 1966. Ver: BIGGS, Lewis, *Op. cit.*, pp. 13-39.

¹⁵ Excerto do discurso de L. Craeybeckx, citado por M.-R. Bentein-Stoelen. In BENTEIN-STOELEN, M.-R. (1987), *Middelheim. Catalogue de la Collection Musée de Sculpture en Plein Air*. Anvers.

veículos de paz e de entendimento entre os povos, revestindo-se de um carácter de renascimento e libertação, é algo que se encontra também no lançamento de uma das mais relevantes manifestações artísticas do pós-guerra europeu, a criação da “documenta”, na cidade alemã de Kassel. Da consciência de que todos os atos culturais são manifestações de confiança na humanidade e contributos para um mundo mais justo, pode inferir-se a importância da utilização de espaços exteriores, no sentido em que estes representariam, inequivocamente, a livre movimentação do homem numa Europa pacificada.

O movimento de exposições internacionais de escultura ao ar livre disseminou-se pela Europa a partir da década de 50. Conhecem-se casos em Itália, na Alemanha, em Espanha, entre outros. O projeto de Escultura de Münster, na Alemanha, iniciado em 1977 e repetido de dez em dez anos, também prevê a tendência para a musealização.¹⁶ No mesmo ano, a documenta de Kassel estende as suas atividades ao exterior da cidade.

Nesta tradição artística e cultural revê-se a criação do MIEC_ST, embora se deva assinalar igualmente outra matriz da exposição ao ar livre que resulta de práticas estritamente museológicas e que tem a sua criação mais influente no jardim de escultura do Museum of Modern Art, no ano de 1953, por Philip Johnson (1906-2005) e James Fanning. Elisabeth Kessler chama-lhe galeria ao ar livre, inspirada no jardim arquetípico, introvertido, protegido, fechado, entendido como uma sala, mas sem cobertura.¹⁷ Era uma galeria ao ar livre: *Para o jardim servir como lugar para ver obras de arte, um dos principais desafios era criar espaços equivalentes aos das galerias.*¹⁸ Numa entrevista do arquiteto, este afirma: *Trata-se de uma sala, não de um jardim. É uma sala urbana com acessos e caminhos bem definidos. E, no entanto, é fácil de penetrar.*¹⁹

É difícil conceber o MIEC_ST, onde imperam a ideia e a experiência de trânsito e de passagem, como um conjunto de galerias ao ar livre, pesem embora as diferenças topográficas, texturais e de atmosfera entre as várias tipologias de lugares em que se concentraram obras. O campo visual numa cidade distancia-se muito do campo visual de um núcleo murado; a circulação livre, sem barreiras ou percursos obrigatórios, afastam-se dos constrangimentos de uma entrada definida; a transparência e a permeabilidade fomentam a predisposição para um certo comportamento que pode contrastar com a opacidade de galerias e museus. A experiência e a presença dos cidadãos e o encontro casual com as obras serão forçosamente diferentes do ritual programado e convencionado da visita ao museu.

3.

Um museu que assegura condições de visibilidade e de acessibilidade intensiva coloca desafios particulares à manutenção e à proteção das peças que constituem a sua coleção. Qualquer estratégia neste domínio passa obrigatoriamente pela conservação preventiva, entendida como atitude

¹⁶ (2007), *Sculpture Projects Muenster 07*, Köln: Buchhandlung Walther König.

¹⁷ KASSLER, Elisabeth B. (1984), *Modern Gardens and the Landscape*. Revised edition. New York: Museum of Modern Art, pp.17-27.

¹⁸ (2007), *A Modern Garden. The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden at the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, p. 19.

¹⁹ LEWIS, Hilary e O'CONNOR, John (1994), *Philip Johnson: The architect in his own words*. New York, Rizzoli, p. 67.

de responsabilidade partilhada, conjunto de comportamentos e atitudes disseminados por uma comunidade de não especialistas, a exigir tomadas de consciência e de posição que ultrapassam o núcleo restrito dos profissionais da conservação.

A constituição de uma coleção de objetos escultóricos dispostos no espaço urbano mobiliza as estratégias comuns da comunicação através da qual o museu assume o seu posicionamento na rede de informação, programação e produção cultural a que pertence. Essencial é promover uma cultura de proximidade e de vizinhança e o apelo ao conhecimento e ao sentido de identificação. A comunicação detém um papel extraordinário na sensibilização para a conservação, sublinhando a importância das obras e dos artistas, a diversidade de tendências expressas e a sua dimensão internacional. Informar é o primeiro passo para transformar uma atitude desinteressada numa atitude crítica. Para quem se habituou já à presença das esculturas, o acesso a informação sistemática e rigorosa, mudará o conformismo de um olhar e convertê-lo-á num olhar curioso.

Só raramente surgem conservadores-restauradores nas equipas responsáveis pela definição concetual dos projetos e pela sua implementação, facto que, a acontecer, lhes asseguraria um papel ativo na antecipação de questões que só a sua experiência permite equacionar. A introdução do conservador-restaurador no momento em que surgem os primeiros problemas implica, possivelmente, um grau de eficiência menor nas suas ações. As boas práticas recomendariam a formulação de políticas e de programas muito precisos e cuidados durante as fases de preparação e de realização e aconselhariam a presença de um consultor conservador numa etapa preliminar, com o intuito de seguir o processo e de propor eventuais soluções que visam resolver questões no âmbito da instalação dos trabalhos e da futura vigilância e manutenção, e não impor qualquer condicionalismo ao artista ou ao curador que resultasse num desvio das premissas conceituais estabelecidas.

A conservação e a manutenção de coleções como a do MIEC-ST são tarefas complexas que derivam, não apenas da instalação das peças ao ar livre em ambiente urbano, mas da sua natureza de obras de arte contemporânea. Não cabe num texto deste teor e, principalmente assinado por quem o assina, desenvolver esta problemática, mas apenas levantá-la por ser hoje objeto de discussão e, ao fazê-lo, indicar sumariamente aspetos consensuais típicos da conservação preventiva.

O estudo das obras e dos seus componentes, dos respetivos materiais e processos técnicos, o conhecimento dos produtos de fabrico industrial e do incremento de trocas entre centros de produção e de distribuição são vitais na pesquisa científica a que se entregam os conservadores, reunindo informação imprescindível conducente a uma prática responsável e a intervenções construídas sobre alicerces seguros.

No entanto, a evolução artística do período contemporâneo, em que a tratadística e o receituário foram praticamente abandonados, dificulta a constituição de regras e de horizontes de comparabilidade entre os processos dos artistas. O gosto incessante pela experimentação individualizada; a presença de singularidades de difícil extrapolação; a ausência de manuais; a possibilidade de qualquer material ser convertido em matéria artística, o que torna difícil prever

o seu comportamento futuro, particularmente quando integrado numa diversidade de matérias; a integração de componentes mecânicos e eletrónicos; a variação exaustiva de processos de produção, entre os quais os relativos às intervenções *in situ* e às instalações; a valorização da faceta processual sobre a faceta objetual da arte; a coincidência entre produção, apresentação e receção da arte; a efemeridade e a fragilidade de certas práticas; a emergência de novos suportes são apenas sinais das mudanças profundas no universo artístico e estético e da reconfiguração concetual da arte. O estilhaçar de uma realidade assente em escolas e academias ou em exposições de referência, a fragmentação dos discursos dos artistas e a inconstância dos seus modos de atuar constituem reptos dirigidos aos conservadores e restauradores. O aprofundamento do conhecimento no plano académico procura compensar o elevado grau de variação e o fraco índice de previsibilidade da prática atual, sendo o acesso direto ao artista, através de entrevista, uma das estratégias mais importantes, apesar da contingência que ela própria indicia.²⁰

Por outro lado a utilização qua a arte contemporânea faz de certos materiais inscreve-se no núcleo da definição concetual da obra e na formação do seu significado, pelo que a intervenção na componente material pode comprometer o entendimento da obra, ao contrário do que acontecia num quadro anterior em que o significado não decorria, pelo menos com igual intensidade, do material aparecendo vinculado, por exemplo, à representação.

Pesem embora as complexidades inerentes à prática artística contemporânea e à instalação de obras no espaço público, bem como as dificuldades próprias de processos como o da formação da coleção do MIEC_ST, há aspetos operativos que apontam para o acompanhamento da produção e da instalação das obras e a elaboração de um dossier de cada peça que fique pertença do arquivo do museu. Aí devem registar-se as especificidades materiais e técnicas, os tratamentos a que a peça pode ter sido sujeita na fase de produção, a identificação de áreas de vulnerabilidade, bem como necessidades particulares de monitorização, tipos de limpeza a realizar e até propostas de testes regulares. A ficha de registo é um instrumento obrigatório nas visitas de vigilância periódica com vista a detetar alterações, como fraturas, lacunas, sujidade, descoloração, devidas à ação dos elementos atmosféricos, de agentes poluentes, de atos de vandalismo ou até de gestos inadvertidos. A formação das pessoas que estão em contacto quotidiano com as obras no espaço público, como cantoneiros, varredores, ou jardineiros é outro instrumento inestimável que contribui para fomentar o interesse, a adesão e a cumplicidade de todos os cidadãos em torno do projeto de arte pública.

As obras de arte colocadas em Santo Tirso alteraram a paisagem pré-existente, criaram uma nova cidade e continuarão a modificá-la, no espírito de mutabilidade que as obras no espaço público propõem. Para lá dessa redefinição da paisagem urbana, as obras modificaram a relação dos

²⁰ Sobre a relação entre arte contemporânea e conservação ver: MACEDO, Rita A. S. P., "Da Preservação à História da Arte Contemporânea: Intenção Artística e Processo Criativo", in (2007), @pha: Boletim n.º 5 – Preservação de Arte Contemporânea. Boletim da Associação Portuguesa de Historiadores de Arte. Ver ainda, especificamente sobre arte pública: BEERKENS, Lydia e LEARNER Tom, (eds.) (2014), *Conserving Outdoor Painted Sculpture: Proceedings from the Interim Meeting of the Modern Materials and Contemporary Art Working Group of ICOM-CC, Köller-Müller Museum, Otterlo, the Netherlands, June 4-5, 2013*, Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute. Disponível em http://hdl.handle.net/10020/gci_ubs/conserv_outdoor_painted; CONSIDINE, Brian, et. al. (2010), *Conserving Outdoor Sculpture: The Stark Collection at the Getty Center*. Los Angeles: Getty Conservation Institute. Dada a escassa acessibilidade aos relatórios de conservação e restauro que envolvem obras de arte contemporânea, a existência de um corpo de dissertações e de teses universitárias sobre estes problemas é da maior importância para a abordagem em causa.

cidadãos com esse lugar e permitiram o aprofundamento de uma percepção dinâmica e de uma experiência ambulatória.

As obras do MIEC_ST têm no museu a sua morada. Não se assiste aqui a essa tensão própria dos museus abrigados em edifícios, recheados de objetos descontextualizados, desenraizados, encapsulados em galerias e vitrines, não se enfrenta aqui essa contradição entre objetos que conheceram um percurso quotidiano, uma relação vivenciada com os seus utilizadores e os enquadramentos museográficos artificiais em que passaram a sobreviver. Pelo contrário, espera-se que as obras estejam devidamente enraizadas no seu território de naturalidade, como emanações do lugar. Já atrás o disse ao defini-lo como resultado da demanda das obras: o museu não faz mais do que sublinhar a presença da escultura na cidade e certificar que esse era o seu destino.

Ficha Técnica

Promotor do projeto

CMST - Câmara Municipal de Santo Tirso

Título

Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. 1990-2015

Coordenação geral

Álvaro Moreira / Alberto Carneiro

Coordenação editorial

Teresa Azevedo

Autores

Alberto Carneiro, Álvaro Moreira, Conceição Melo, Gérard Xuriguera, Javier Maderuelo, Joaquim Couto, Laura Castro, Teresa Azevedo

Escultores

A-Sun Wu, Alberto Carneiro, Amy Yoes, Ângela Ferreira, Ângelo de Sousa, António Campos Rosado, Arghira Calinescu, Carlos Barreira, Carlos Cruz-Diez, Carlos Nogueira, Dani Karavan, David Lamelas, Denis Monfleur, Federico Brook, Fernanda Fragateiro, Guy de Rougemont, Hang Chang-Jo, Jack Vanarsky, Jacques Villeglé, Jean Paul Albinet, Jorge Du Bom, José Aurélio, José Barrias, José Pedro Croft, Josep Maria Camí, Julio Le Parc, Kishida Katsuji, Leopoldo Maler, Manolo Paz, Manuel Rosa, Mark Brusse, Mauro Staccioli, Michael Warren, Michel Rovelas, Miquel Navarro, Nissim Merkado, Paul Van Hoeydonck, Pedro Cabrita Reis, Peter Klasen, Peter Rosman, Peter Stämpfli, Philippe Perrin, Pierre Marie Lejeune, Pino Castagna, Rafael Canogar, Reinhard Klessinger, Rui Chafes, Rui Sanches, Satoru Sato, Suk-Won Park, Um Tai Jung, Wang Keping, Zulmiro de Carvalho

Créditos fotográficos

José Rocha

Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso

Tradução para inglês

Laura Tallone

Luísa Langford no texto "Uma aventura artística e humana exemplar"
de Gérard Xuriguera

Revisão de provas

Teresa Azevedo

Editor

CMST - Câmara Municipal de Santo Tirso

Design gráfico

Studio WABA

Execução gráfica

NORPRINT - a casa do livro

Tiragem

1000 exemplares

Capa:

Geltex girassol 131, 115 grs.

Miolo:

Artic Silk, 150 grs.

Tipografia:

Avenir Next

Avenir Next Condensed

ISBN

978-972-8180-47-8

Depósito Legal

Local e data de edição

Santo Tirso, 2015



SANTO TIRSO
CÂMARA MUNICIPAL