



7º Simpósio Internacional de escultura Santo Tirso'04





O 7º Simpósio Internacional de Escultura

Alberto Carneiro  
Direcção do Projecto

### António Alberto de Castro Fernandes

Presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso

### Aqui, a arte é arte pública

Este será o quinto catálogo do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, dedicado ao VII Simpósio Internacional de Escultura.

Como ficou dito nas anteriores edições, não se pode actualmente falar de escultura contemporânea, em Portugal, na Europa e no mundo, sem referir esta iniciativa e sem visitar a nossa cidade, porque a obra de arte só assume a sua total dimensão quando estamos na sua presença, desfrutando da sua capacidade comunicativa e percebendo a sua autenticidade. Muitas vezes, porém, estamos tão próximos da evidência e tão familiarizados com a presença destas obras de arte, que se cruzam connosco na nossa actividade quotidiana, que perdemos capacidade de as lermos ou até, simplesmente, de as contemplarmos. É preciso virem outros, de fora, dos quatro cantos do mundo, para nos lembrarem o valor incomensurável desta manifestação e a ousadia de um município em tornar-se promotor da arte na sua dimensão mais nobre, sem concessões, sem compromissos, sem juízos estéticos ou mesmo sem qualquer tentativa promocional ou mediática.

Aqui, a arte é arte pública. Aqui, cada artista pode criar sem conceito pré-concebido, a não ser o de homenagear a própria arte e pô-la em diálogo com o cidadão comum, em espaço aberto e livre.

Este desafio põe-nos perante um novo problema e possivelmente uma nova etapa: a divulgação deste património.

Se, como disse, o município de Santo Tirso não realiza estes Simpósios Internacionais para se auto promover, mas antes para permitir a criação artística e torná-la acessível a qualquer cidadão, então, torna-se essencial a sua divulgação. Salvo raras excepções, a compreensão e adesão a uma obra de arte não é amor à primeira vista, nem nasce de um modo espontâneo. Para compreender uma obra de arte, e em particular uma escultura, é preciso contemplá-la muitas vezes, de muitos modos, de todos os "pontos de vista".

É necessário perceber a génese, o conceito, a história, a forma, a relação pessoal do artista com a obra, o modo de a construir e muitos outros parâmetros de geometria variável que se alicerçam na cultura – na história da relação do homem com a natureza e com os outros homens. Santo Tirso dá-nos essa possibilidade, de estarmos em presença de muitas obras de arte, de muitas esculturas de elevado valor artístico e de as podermos apreciar em todas as suas dimensões. Por isso, o convite que lhes faço, com este novo catálogo, é para que através dele iniciem uma viagem, a partir do património escultórico do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, pelo mundo da arte contemporânea, para que a ele regressem com um outro olhar, mais vivo, mais contemplativo e mais sabedor. Assim, faremos destas peças também a nossa história e com elas construiremos a nossa identidade, orgulhosos da nossa diferença, porque cada vez mais universais.



**Alberto Carneiro**

a arte pública em Santo Tirso

A arte pública, aquela que se coloca e é presença permanente nos espaços de sociabilidade, hoje, é tema, assunto de conversas, debates e comunicações, em toda a parte. Mas poucos desses factos procedem de um objectivo real da projecção da arte contemporânea como vontade de transformação estética e formação plástica que se definam como finalidade para abrir o campo da arte à vida num alcance cultural transformador das sensibilidades e das respectivas consequências, enquanto pensamento e sobre as correspondentes funções.

A arte pública tem um papel fundador na formação dos públicos da arte contemporânea ainda mais do que os museus ou outros espaços onde ela se manifeste como vontade para outras vivências culturais. Nos espaços públicos a arte tem a vida real dos seus espectadores. Tem a mesma escala vivencial. É parte integrante do corpo de quem habita o mesmo espaço e a frui como suporte da sua inquietação cultural específica.

Em 1989, quando pusemos à consideração da Câmara Municipal de Santo Tirso a constituição de um museu de escultura contemporânea aberto nos espaços públicos da cidade, através da realização de dez simpósios bienais com a participação de escultores portugueses e estrangeiros com obra confirmada e consequente nos caminhos da escultura contemporânea, sabíamos das dificuldades em levar avante este desiderato e das possíveis resistências com que poderíamos deparar, apenas pela estranheza e consequente incompreensão que esses corpos estranhos suscitassem no quadro cultural das referências específicas da maior parte das pessoas da cidade.

Contudo, essa estranheza foi-se dissipando pouco a pouco e a presença das esculturas foi-se tornado familiar ao suscitar questões sobre o significado

da sua representação. E não foi necessário explicar mais do que a importância que tudo isso teria para a cidade como suporte de formação artística, particularmente para as crianças, formadas com elas, e condição de prestígio no mundo, no que concerne aos entendidos nas correspondentes matérias. E assim é quando verificamos que nos visitam para ver as esculturas pessoas de todo o mundo, a maior parte admirada com tal realização numa cidade com as dimensões físicas de Santo Tirso.

Felizmente pudemos cativar para este projecto a Gerard Xuriguera, crítico, teórico, autor de muitos livros sobre arte e comissário de muitos simpósios de escultura contemporânea, no oriente e no ocidente, e autoridade incontornável nos âmbitos da escultura internacional contemporânea.

Passados os primeiros momentos de perplexidade por parte dos responsáveis da Câmara Municipal, verificámos que quase todos entendiam a importância cultural e cívica desta realização e o prestígio externo que daí advinha para a vida e actividade cultural do Concelho de Santo Tirso. Assim, meio caminho estava andado. Hoje o Museu nos processos da sua formação e como consequência da realização dos simpósios e critérios de opção de sentidos e localização das esculturas, segundo as características formais e espaciais de cada escultura consequente na obra do seu autor, é já matéria tratada em mestrados, doutoramentos, comunicações e congressos. Os artistas que nele participam têm nos seus catálogos e sites reproduções dos seus trabalhos e a referência ao sítio onde se colocam: Santo Tirso.

O Museu como podemos verificar pelos textos publicados em cada catálogo dos simpósios é uma referência, considerada exemplar, pelo ajustamento

que se faz entre as obras e o lugar, com tudo o que as envolve, numa inter-relação de variedade de formas, espaços, sentidos e significados. Poderemos dizer seguramente que este é já um importante Museu de Escultura Contemporânea ao ar livre na Europa, talvez no mundo, como nos testemunham algumas das pessoas que escreveram ou falaram sobre esta realidade. Basta verificarmos as nacionalidades e currículos dos escultores para percebermos que não se trata de uma pequena e vulgar manifestação de cultura local, mas sim de uma busca de relações e sentidos da escultura internacional contemporânea na sua universalidade. Temos, hoje, obras de 39 escultores representando 19 países. E estas esculturas convivem connosco como seres vivos, actantes no nosso quotidiano e sobre os sentidos e transformações que tomamos da arte para a vida, aqui e agora e para sempre, saibamos nós manter este património vivo e actuante. Temos como primordial a necessidade da arte como via para a redenção do futuro da nossa comunidade. Sempre foi assim e assim é, quando indagamos a arte sobre a história. Toda a arte continuando a ser suporte dos nossos deleites estéticos é também muitas vezes resposta aos factos desconhecidos da nossa história.

A publicação dos catálogos com as obras e currículos dos escultores e com dois textos cada assinados por críticos de arte de reconhecida competência, são hoje documentos e ferramentas indispensáveis para os estudos de arte pública e constituem um corpo teórico valioso sobre a matéria, ainda pouco estudada entre nós.

Em 2010, quando realizarmos o décimo Simpósio teremos 53 esculturas o que constituirá, com certeza, um centro da manifestação das vias que a escultura contemporânea percorreu nos últimos 50 anos e que ficará como testemunho futuro do nosso propósito em

trazer a arte contemporânea ao convívio permanente com os seus públicos: as pessoas que vivem em Santo Tirso e aquelas que nos visitam para ver as esculturas e verificarem o alcance do empreendido e receberem algo que poderá permanecer como factor relevante da correspondente cultura plástica. E não poderemos esquecer, pois esse era o nosso propósito social fundamental, que são as crianças as mais beneficiadas por viverem desde o princípio das suas vidas com as esculturas, integrando-as no seu viver como algo natural que mora no jardim como as árvores e as outras plantas, como seres vivos que contribuem para a renovação do seu sentir estético e agregam e dimensionam o campo e conhecimento artísticos da sua formação sensível e intelectual.

Este texto escrito agora para o catálogo do sétimo Simpósio tem um propósito didáctico por considerarmos que estas questões devem ser lembradas para que todos nos responsabilizemos pela conservação deste património e pela reflexão sobre a sua importância social e artística. Como dissemos sempre e parece estar claro, não nos move outro interesse, senão o de prestar um serviço à comunidade no âmbito da nossa actividade essencial: da criação de esculturas e da correspondente actuação nos domínios da arte como processo de vida. Isto é: a da afirmação de uma obra que possa contribuir para que todos e cada um usufruam dos sortilégios da arte, da criação artística.

Como referimos atrás, este evento deve-se à generosidade do comissário Gerard Xuriguera que abraçou o projecto como seu e o continua com grande empenho e abertura e a todos os escultores que não reivindicam os dinheiros que corresponderiam aos seus honorários de autoria e oferecem ao Concelho de Santo Tirso um conjunto dinâmico de obras que

nos abrem vias para a compreensão das diversidades da escultura contemporânea nessa busca constante de abrir novos caminhos para que a arte se renove e questione os lugares e os sentidos da sua evidência e nos confirme a sua indispensabilidade no quotidiano da nossa existência.

Não poderíamos deixar de referir o grande empenho que a Câmara Municipal e todos aqueles que têm trabalhado neste projecto põem na realização dos Simpósios e no desenvolvimento do Museu.

A todos um muito obrigado.





## Miguel von Hafe Pérez

cultura e cidadania

Em Portugal são escassos os casos nos quais as autarquias apostam no desenvolvimento de uma política cultural de continuidade. Casuística e errática, esta política fica frequentemente refém de prioridades flutuantes, caprichos pessoais e restrições orçamentais. Aquilo que numa época determina a afirmação de uma localidade em termos regionais, nacionais e internacionais vê-se interrompido por ciúme, falta de ambição ou simples ignorância. Esta é a primeira constatação essencial: a implementação e a continuidade do Simpósio Internacional de escultura de Santo Tirso deve servir de exemplo para a capacidade de uma autarquia se situar esclarecidamente no contexto da discussão em torno da globalização. Na verdade, aquilo que hoje em dia todos os sectores da sociedade sentem prende-se exactamente com a necessidade da afirmação do local como estratégia de inscrição positiva no global. No contexto que agora se discute, esta condicionante é conseguida na medida em que a cidade se torna plataforma única e potenciadora de um diálogo universal daquela que é hoje em dia uma das linguagens mais universais: a arte contemporânea. Contudo, numa época em que nesta área proliferam por todo o mundo bienais e eventos temporários que acabam por descuidadamente repetir modelos e tipologias, este Simpósio ganhou uma personalidade única, exactamente porque se soube vincular à realidade urbanística de Santo Tirso, valorizando-a, entrando em confronto crítico com ela ou apontando micro-centralidades onde elas não existiam. Ou seja, a cidade ganhou a possibilidade de fruir de um autêntico museu aberto à sua população, num projecto que reafirma a possibilidade da arte se constituir enquanto elemento de valorização do espaço público. Este aspecto detém uma importância vital: a inscrição das peças no espaço público tem sido levada a cabo mediante uma estratégia reflectida, onde não só se dá atenção à idiossincrasia criativa de cada autor como,

e numa escala certamente mais relevante, à interacção que todas as propostas artísticas determinam com a sua envolvente. Ora, aquilo que constitui a regra no nosso país é exactamente o oposto: a escultura pública é na sua grande maioria de má qualidade, o que se vem a sublinhar com particular sadismo ou ignorância, mais uma vez, colocando-a em rotundas improváveis, ou à porta de obras públicas indecorosas. Nesse sentido, a experiência de Santo Tirso revela-se particularmente gratificante, pois permite apreender o cuidado posto na cadeia de decisões que necessariamente determinam o sucesso de um programa desta envergadura: da escolha do artista, passando pela escolha da implementação da peça no local, da relação que as peças estabelecem umas com as outras — e não nos esqueçamos que este é um processo cumulativo que vai dificultando as deliberações —, até ao cuidado colocado na recepção pública das obras em questão. Este aspecto reclama uma atenção muito particular: todo o discurso da modernidade estética ancorou-se fundamentalmente na concepção da linguagem artística enquanto estrutura auto-referencial e autónoma. Assim, uma recepção qualificada pressuporia uma familiaridade e proximidade com o desenvolvimento interno dessa linguagem. Na actual conjuntura tal cenário não se alterou tão substantivamente quanto a predominância dos discursos ditos pós-modernos reclamam, mas uma evidência ressalta em termos de mudança de paradigma fundamental. Isto é, a afirmação da obra já não se erige fundamentalmente a partir da sua absoluta autonomia, antes se tece a partir de coordenadas que envolvem o seu contexto de criação e apresentação, a incorporação de discursos de disciplinas tão díspares como a sociologia ou a antropologia, a atenção a uma subjectividade individual e comunitária oscilante e a vontade de definir uma posição no campo cultural que ultrapasse a simples evolução formal.

Donde, a incorporação de uma escultura no espaço público, reflecte não só um acto de afirmação individual do respectivo autor, como se determina a partir da sua capacidade de criticamente envolver o fruidor na discussão alargada das suas competências cívicas. Infelizmente, o cidadão desta nossa democracia jovem (esperemos que os defeitos de que ela enferma se devam, justamente, à sua juventude...), nem sempre se consciencializou devidamente da importância que a sua relação com o espaço público detém. Estruturalmente avesso à discussão pública de assunto que são seus, assiste com resignação atordoante a crimes ambientais gravíssimos, à degradação da qualidade de vida nas cidades, à incúria de um estado que em três décadas — e com resultados à vista — subalternizou a cultura e a educação às “políticas do betão”. O ambicioso programa de escultura pública que Santo Tirso soube acolher, sob a forma dos Simpósios, representa uma oportunidade única para que outros, no nosso país, entendam a pertinência de iniciativas que obedeçam às três palavras-chave que motivaram o sucesso desta iniciativa: competência, continuidade e democraticidade.

## Curriculum

Nasceu no Porto em 1967.  
Licenciado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.  
Entre 1989 e 1995 colaborou com a Fundação de Serralves, onde coordenou o Serviço Educativo e foi assistente do Director Artístico.  
Entre 1995 e 1998 foi director artístico da Fundação Cupertino de Miranda em Vila Nova de Famalicão.  
Comissariou mais de três dezenas de exposições desde 1993 e foi director da revista *Contidências* para o exílio (1994/1997).  
Foi responsável pela área de “Artes Plásticas, Arquitectura e Cidade” do Porto 2001, Capital Europeia da Cultura. Neste âmbito co-comissariou as exposições *A Experiência do Lugar e Squatters/Ocupações* e foi, com Vicente Todoli, o responsável pela instalação do conjunto escultórico *Thirteen laughing at each other*, de Juan Muñoz, no Jardim da Cordoaria, no Porto.  
Em 2002 foi comissário da representação portuguesa à 25ª Bienal de São Paulo, que foi constituída pelo projecto *Poço dos Murmúrios* de João Tabarra.  
É actualmente responsável pelo projecto de difusão e arquivo sobre arte contemporânea em Portugal intitulado *Anamnese*, desenvolvido para a Fundação Ilídio Pinho ([www.anamnese.pt](http://www.anamnese.pt)).  
Foi comissário da Bienal de Pontevedra em 1998 e 2004.  
Faz parte, desde 2003, da Mesa Curatorial do Centro de Arte Santa Mónica, em Barcelona, onde é responsável pela programação e comissariado de exposições (entre outros, Costa Vece, Graham Gussin, os brasileiros Livia Flores e Cabelo e os portugueses Francisco Queirós, João Tabarra, Filipa César e Helena Almeida).  
Membro da comissão assessora do Marco - Museu de Arte Contemporânea de Vigo.  
Correspondente da revista austríaca *Springerin*.  
Membro da secção portuguesa da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) e do IKT - International Association of Curators of Contemporary Art.





## Miguel Cereceda

a escultura no parque: Ornamento e Monumento

Perante a sóbria tradição da escultura pública monumental dedicada desde a sua origem à comemoração de algum acontecimento triste (uma batalha, uma vitória, uma carnificina ou de um herói morto pela pátria), a escultura de parques e jardins sempre esteve mais associada à decoração, ao prazer e à celebração. A ideia do parque de esculturas está associada à própria ideia do jardim visto como um elemento de prazer contemplativo que o próprio jardim implica. Desde a mais remota antiguidade, o jardim terá sido concebido como um espaço de gozo contemplativo, realização terrestre do paraíso em que paralelamente com os elementos fundamentais como a água, a vegetação, a frescura e os alimentos facilmente acessíveis nas árvores, estava igualmente presente a ideia da decoração monumental. Se bem que o paraíso descrito no Livro do Génesis não nos fala de nenhum monumento construído pela mão do homem, no entanto, todas as referências que temos dos jardins da Antiguidade, desde os jardins suspensos da Babilónia, já nos falam de um jardim monumental. Monumentais eram igualmente os jardins egípcios, à entrada dos templos, e também os parques das polis gregas estavam profusamente decorados com estátuas votivas. Paralelamente a esta ideia de parque público, apareceu também na Antiguidade a ideia do jardim privado como recinto de retiro espiritual contemplativo. O képos grego tinha algo de horto, na medida em que ao mesmo tempo que era jardim, tinha frutas, verduras e hortaliças acompanhadas de plantas aromáticas, culinárias e medicinais. Epicuro estabeleceu a sua escola e o seu retiro espiritual do mundo num jardim deste tipo, embora não saibamos se estava decorado com estátuas. No entanto, as vilas romanas que acompanharam este modelo de jardim mediterrâneo, já eram verdadeiros parques cheios de esculturas e de pequenos templos de reconhecimento, de oração ou de prazer, ricamente ornamentados com fontes, bustos e

estátuas. Tanto o pátio árabe como o hortus conclusus medieval seguiram esta tradição. Embora o Alcorão proíba as imagens, tanto as fontes como os canais, os regadios e as canalizações que atravessavam os jardins árabes estavam profusamente decorados. Os jardins de Alhambra de Granada que datam do séc. XII da nossa era são jardins deste tipo. O modelo do pátio interior com uma fonte central e um ambulatório rodeado de colunas que imitavam árvores ou palmeiras esculpidas à sua volta, como num oásis, que se desdobrava majestoso pelo pátio dos leões do Alhambra, foi imitado pelas igrejas e mosteiros cristãos medievais a partir do séc. XII. Este jardim interior, característico dos claustros medievais, foi o modelo fundamental sobre o qual se desenvolveu o jardim renascentista. No Roman de la Rose de Guillaume de Lorris e do erudito Jean de Meun já aparece um jardim deste tipo decorado com esculturas. A partir deste momento, o jardim já não se poderá conceber sem esculturas, embora seja a própria escultura que irá impedir a transformação do seu conceito em função dos jardins. O bosque-jardim de Bomarzo será porventura o primeiro exemplo, embora todos os outros grandes jardins monumentais posteriores o confirmem. Versailles é tão importante para a história da jardinagem como para a história da escultura.

O parque de esculturas não é por isso nenhuma invenção contemporânea nem tampouco o são os concursos internacionais para a ornamentação dos jardins. No entanto, foram através deles que as cidades conseguiram um prestígio e uma dignidade novas. Possivelmente, o modelo mais importante desenvolvido neste sentido ao longo da segunda metade do séc. XX, tenha sido o Projecto de Escultura da cidade alemã de Münster que, com uma única convocatória em cada década, conseguiu pôr-se na vanguarda dos parques de escultura de todo o mundo. Com uma ambição semelhante, embora com uma

periodicidade bienal e uma limitação no número de participações, deve considerar-se o Parque de Escultura contemporânea de Santo Tirso. Ao longo das suas sete exposições, já conseguiu fazer da cidade de Santo Tirso um dos espaços europeus de referência da escultura contemporânea com a participação de alguns dos mais prestigiados escultores mundiais. A exposição tem para além disso a vantagem de editar um catálogo documental das obras executadas em cada ano, pelo que só nos iremos ocupar aqui das peças dos artistas que foram seleccionados para a presente exposição.

## Curriculum

Miguel Cereceda (Santander, 1958) é Professor titular de Estética e Teoria da Arte no Departamento de Filosofia da Universidade Autónoma de Madrid. Já foi Catedrático de Filosofia de Bacharelato e professor de Sociologia da Arte na Faculdade de Belas-Artes de Cuenca da Universidade de Castela-La Mancha (Espanha). Actualmente é membro da Junta Directiva do Círculo de Bellas Artes de Madrid e crítico de arte no diário ABC de Madrid.

Já publicou os seguintes livros:

El lenguaje y el deseo, Julio Ollero Ed., Madrid, 1992  
 Kant: el uso teórico y el uso práctico de la razón, Ed. Mare Nostrum, Madrid, 1992  
 El origen de la mujer sujeta, Tecnos, Col. Metrópolis, Madrid, 1996  
 Problemas del arte contemporáneo@, Cendeac, Murcia, 2005

Participou nos seguintes livros colectivos dedicados a temas de arte e estética:  
 José Tono Martínez (Ed.), La disputa de la postmodernidad, Ed. Libertarias, Madrid, 1987  
 Angel MOLLÁ (Ed.), Conmutaciones. Estética y ética en la modernidad, Laertes, Barcelona, 1992  
 Fernando Castro Flórez (Ed.), La Estética del Nihilismo, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1996  
 Isidro Herrera (Ed.), Huéspedes del porvenir, Cruce Ed., Madrid, 1997  
 Javier Maderuelo (Ed.), El jardín como arte, Diputación provincial de Huesca, 1997  
 Patricia Mayayo (Ed.), En torno a Georges Bataille, Cruce, Madrid, 1999  
 Angel Mollá (Ed.), Después de Marx y Freud, Cabildo Insular de Tenerife, Sta. Cruz de Tenerife, 1999.

Editou em castelhano (prólogo, tradução e notas) o livro Análisis de la belleza do pintor William Hogarth (Visor, Madrid, 1997).

Publicou além disso numerosos textos de catálogos e colaborações em diversas revistas nacionais.

Por outro lado, foi comissário nas seguintes exposições para as quais publicou os seus respectivos catálogos:

El juego con la muerte (Galería Buades de Madrid, Julho 1994);

Cirugía anestésica (Cruce, Madrid, Abril 1995);

Jugar a ver (Cruce, Madrid, Setembro 1995);

Charcuteria, (Buades, Madrid, Julho 1996);

Hacia una nueva sensibilidad (Stedelijk Museum, Bureau Amsterdam,

Julho-Agosto 1996)

El intercambio simbólico y la muerte (Cruce, Madrid, Março 1997)

Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española (Círculo de Bellas Artes, Madrid, Abril 1999, Castillo de Santa Bárbara, Alicante, Junho 1999, Casal Solleric, Palma de Mallorca, Agosto-Setembro, 1999, Reales Atarazanas, Valência, Outubro-Novembro, 1999)

Gustavo López Armentia (Sala Parapaló, Valência, de 27 de Junho a 31 de Agosto de 2000).

Hilario Bravo. Las cuentas de Caronte (Círculo de Bellas Artes de Madrid, Janeiro-Febrero de 2001, Galeria Antonio Prates de Lisboa, Abril de 2001, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz, Junho de 2001)

Antón Patiño. Horizonte vertical. Pinturas 1967-2001 (Centro Cultural Conde Duque de Madrid, Fevereiro de 2002)

Desesculturas (Círculo de Bellas Artes de Madrid, Maio de 2002, Castillo de Santa Bárbara, Alicante, Julho-Agosto de 2002).

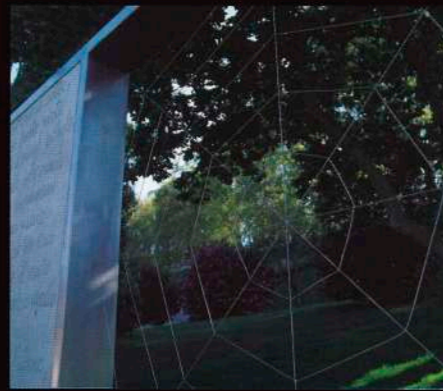
Vicente Peris. Suite Venezia (Reales Atarazanas de Valência, Novembro de 2003, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Dezembro de 2003, Lonja del pescado, Alicante, Fevereiro de 2004).

El Barco del Arte, Bilbao, Julho de 2005.

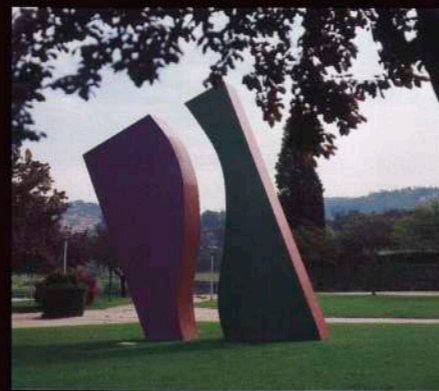


**Santo Tirso '04**  
7º Simpósio Internacional de Escultura

**José Barrias**



**Leopold Maler**



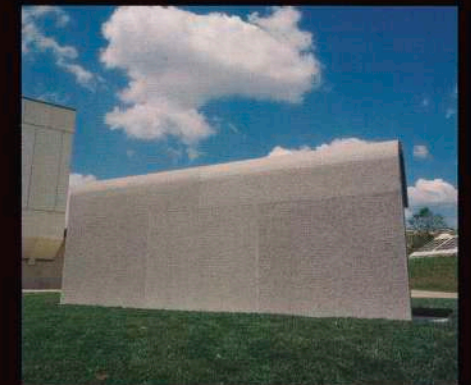
**Peter Klasen**



**Peter Stämpfli**

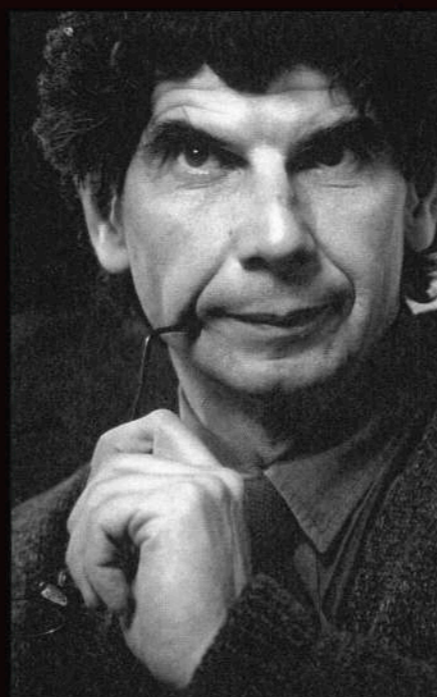


**Suk-Won Park**



**José Barrias**

por Miguel Cereceda

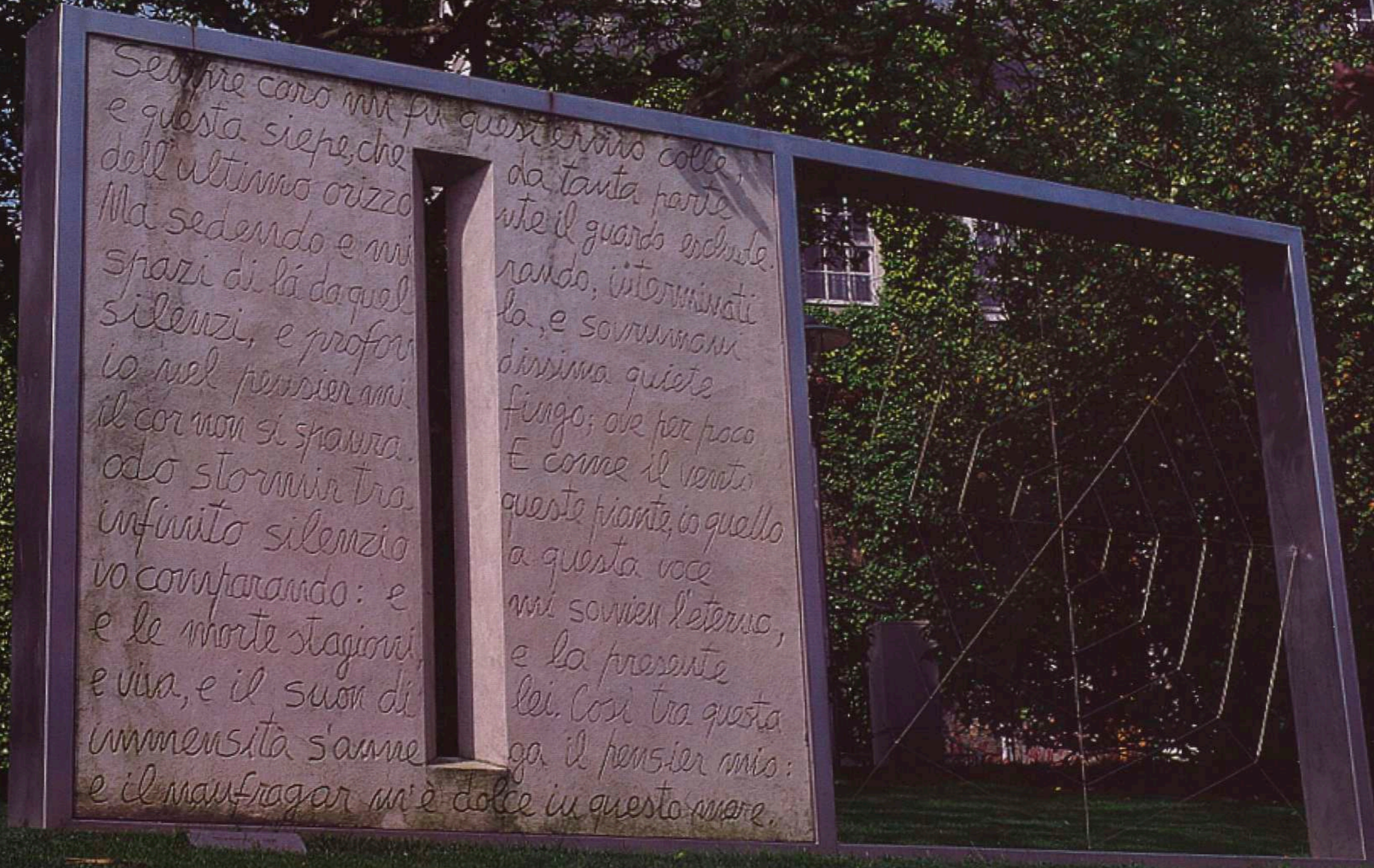


Como escultor José Barrias tem desenvolvido a prática da escultura numa relação directa com o cinema. Na deriva contemporânea das artes, esquecidas das exigências do purismo minimalista e conceptual, a arte tem-se caracterizado precisamente por essa interferência enriquecedora das mais diversas artes. Se já a fotografia como o vídeo têm vindo a desenvolver-se nas últimas décadas numa prodigiosa interferência com a escultura e a pintura clássicas, a interacção entre as outras artes não terá sido menos produtiva. A escultura relacionou-se com a música, com a arquitectura e com a dança, do mesmo modo que desenvolveu uma relação com o cinema de uma forma enriquecedora. Esculturas cinematográficas não são só aquelas que representam ou homenageiam determinadas personagens ou artistas do mundo do cinema devido à sua popularidade, são sobretudo aquelas que desenvolvem uma linguagem cinematográfica. Contudo, a escultura, que desde Lessing se considera uma arte espacial, pode desenvolver o tempo narrativo, a emoção ou o suspense característicos do cinema, que é uma arte que se desdobra no tempo, mas que poderá resultar estranho. Barrias resolve este dilema suscitando na sua escultura o elemento misterioso. Por um lado, desenvolvendo as suas obras individuais como partes narrativas de um mesmo relato cinematográfico que se foi desdobrando no tempo; por outro, na própria construção das suas peças em que exerce uma contradição formal que gera uma espécie de tensão narrativa. Este terá sido certamente o processo utilizado na construção da sua peça do Parque

de Escultura de Santo Tirso. Embora esta tenha sido desenvolvida num só plano, como um écran cinematográfico, esta combinação de um grande vão com um elemento fechado opaco confere-lhe por outro lado um grande movimento visual. Este jogo de composição puramente formal fica enriquecido com a intromissão de elementos figurativos que rompem o formalismo e introduzem o tempo cinematográfico. Se por um lado a grande teia de aranha é um elemento de composição evidente que busca apanhar o olhar do espectador, por outro, a pequena fenda aberta no muro contíguo também convida a olhar através dele, porém colocando agora o espectador por trás do muro. Deste modo surpreendente, o muro aberto retém o olhar no seu interior ao passo que o muro fechado abre o olhar do espectador para a contemplação da paisagem circundante. A parede fechada para além disso contém no seu interior uma nova surpresa, pois para além do écran cinematográfico ou lenço pictórico, é utilizada pelo artista como papel em branco para a poesia sobre a qual se inscrevem os versos "L'infinito" de Leopardi. Desta forma, a escultura joga sem pudor com a arquitectura, com o cinema, com a pintura e com a poesia, convocando as diversas artes para a sua celebração.



José Barrias



Seppure caro mi fu quest'errivo colle,  
e questa siepe, che  
dell'ultimo orizzo  
Ma sedendo e mi  
spazi di là da quel  
silenzi, e profon  
io nel pensier mi  
il cor non si spaura.  
odo stormir tra  
infinito silenzio  
vo comparando: e  
e le morte stagioni,  
e viva, e il suon di  
immensità s'annie  
e il naufragar mi è dolce in questo mare.

da tanta parte  
nte il guardo esclude.  
rando, interminati  
la, e sovrumani  
divina quiete  
fungo; ove per poco  
E come il vento  
queste fronte, in quello  
a questa voce  
mi sovviem l'eterno,  
e la presente  
lei. Così tra questa  
go, il pensier mio:  
e il naufragar mi è dolce in questo mare.

## José Barrias

### Curriculum

José Barrias nasceu em Lisboa em 1944. Viveu no Porto entre 1950 e 1967, em Paris 1967/68 e, desde 1968, vive em Milão.

Entre 1979 e o início de 1981 viveu em Lisboa. Foi bolseiro da Fundação C. Gulbenkian em Milão de 1981 a 1983.

A sua obra organiza-se por núcleos temáticos relacionados entre si como capítulos de um "livro" que se revela por imagens. Utiliza diversos meios expressivos que vão da pintura ao desenho, da escultura à fotografia e ao vídeo, à escrita, frequentemente sob forma de instalação. Orientou para a casa editora Colpo di Fulmine de Verona a colecção S. W, inteiramente dedicada à cultura portuguesa. Representou Portugal nas Bienais de Paris ( 1980 ) e de Veneza ( 1984 ) e, em 1996, a Fundação Calouste Gulbenkian dedicou-lhe uma exposição retrospectiva. Nesse mesmo ano foi-lhe atribuído o prémio AICA.

### Núcleos temáticos

Obstbush / O livro dos frutos ( 1972/73 )  
 Quase romance 8 1973/86)  
 Os embaixadores ( 1978/87 )  
 Barragem ( 1980 )  
 Pas sages ( 1980 )  
 Noitiário ( 1984 )  
 Vestígios ( desde 1987 )  
 Tempo ( desde 1990 )  
 Nostos, / o regresso, ( 1992/95 )  
 Nostalgia de passagem ( desde 1994 )  
 Camera scripta Camera picta ( desde 1995 )

## Leopoldo Maler

por Miguel Cereceda



Leopoldo Maler, argentino, artista multifacetado, tem trabalhado nos campos do cinema, no teatro, na performance, no happening, na instalação, e por certo também nos campos da pintura e da escultura. As suas relações com estas artes têm sido tudo menos tradicionais. Licenciado em Direito em Buenos Aires, ao terminar a sua carreira mudou-se para Londres onde trabalhou na rádio e na televisão. Desta relação com os grandes meios de comunicação surge no seu trabalho o gosto pelas obras ambiciosas e espectaculares. Maler realizou assim um ballet em que os bailarinos eram transportados em guas (Crane-Ballet, 1971), um ballet urbano introduzindo automóveis de cor vermelha, branca e amarela, fotografados a partir de um helicóptero (Metabolismo, São João de Porto Rico, 2003), e planificou inclusivamente, embora não o tenha realizado, um ballet de barcos de carga. A sua obra, ambiciosa a nível conceptual, em experiências e em recursos, desenvolve-se de um modo multifacetado e complexo, ambicioso e pleno de complexidade que contrasta no entanto com a delicadeza e a simplicidade da sua escultura apresentada em Santo Tirso. Como escultor, Leopoldo Maler tem desenvolvido fundamentalmente uma iconografia simbólica, de carácter figurativo, em que os elementos iconográficos edificam uma espécie de cenografia. Fazendo uso

da sua rica relação com os novos meios técnicos, já em 1971 apresentou uma vídeo-instalação, que posteriormente pudemos apreciar centenas de vezes nos anos noventa, em que uma enfermeira real cuidava de uma idosa, projectada sobre uma cama. Leopoldo Maler tem trabalhado igualmente na escultura tradicional. Em 1988 criou um monumento para os Jogos Olímpicos de Seul, e em 2002 outro monumento para comemorar o Campeonato Mundial de Futebol na Coreia do Sul.

Curiosamente, a peça de Santo Tirso, intitulada "Diagonalmente correcto", é a primeira escultura monumental não figurativa do artista. Com uma estrutura geométrica muito simples, desenvolvida a partir de uma figura rectangular parcialmente enterrada e seccionada em duas partes por uma curva sinuosa, constitui uma peça elementar dotada de um movimento harmónico interior e de uma graciosidade surpreendente. O peso da estrutura contrasta, por um lado, com a leveza das formas e, por outro, com um divertido e optimista jogo de cores que fazem da sua escultura um espaço afável e agradável para a contemplação.



Leopoldo Maler





Leopoldo Maler

## Leopoldo Maler

### Curriculum

Leopoldo M. Maler nasceu na Argentina onde estudou e se licenciou em Direito pela Universidade de Buenos Aires

Em 1961 foi para Londres onde viveu mais de 18 anos. Aqui experimentou as suas novas ideias sobre a mistura dos meios de comunicação integrando filmes em esculturas e instalações. Trabalhou em diversos projectos para a BBC World Service; fez uma curta-metragem que foi escolhido como "o mais marcante do ano" no Festival de Cinema de Londres em 1964, e colaborou de muito perto com o recém-formado "the Contemporay Dance Theatre" (Teatro-Dança Contemporânea) – descendentes da Martha Graham Dance Company de Nova Iorque.

Maler criou espectáculos e performances no Royal Court Theatre, the Round House e The Place, em Londres; exibiu-se como artista a solo na galeria de Whitechapel; no Camden Arts Center (Londres); esteve numa recente retrospectiva no Centro Cultural de Buenos Aires; e esteve presente em exposições por todo o mundo, entre outras, no Hayward Gallery (Londres); Centre Pompidou (Paris); Palazzo Grassi (Veneza), Palazzo Reale (Milão); Museo de Arte Moderna (Ferrara), Hara Museum (Tóquio), Center for Interamerican Relations (Nova Iorque), Museu da Universidade Autónoma do México, Internationaal Cultureel Centrum, Antuérpia; Camden Arts Center, Londres; Museu de Arte Moderna, Medellín; Voluntariado de las Casas reales, São Domingos; MOCA, Los Angeles, etc..-

Maler representou a Argentina na XIV Bienal Internacional de Arte de São Paulo no Brasil onde obteve o First Grand Prix – e na Bienal de Veneza em 1986.

Em 1977 Maler obteve uma Bolsa de Estudos do Guggenheim para as Artes e foi viver para Nova Iorque até 1983, tendo-se tornado no primeiro Decano da Parsons School de Desenho, divisão da América Latina (Santo Domingo). Foi também co-fundador em 1988 e dirigiu a Napa Contemporary Arts Foundation – uma organização patrocinada pela The Hess Collection para o fomento e desenvolvimento de novas ideias nas artes e educação, em associação com as universidades de Berkeley, San Francisco State e Sonoma.

Maler fez conferências em várias universidades importantes de todo o mundo, entre as quais, a University of Iowa, EUA; Architectural Association, Londres; Middlesex University, Londres; Berkeley University, EUA; Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro; Leeds Polytechnic, Leeds; University of Sydney, Austrália; Santa Fe Art Institute, N. M. EUA, etc.

Os seus trabalhos estão expostos em museus importantes espalhados sobretudo pela América Latina e em colecções privadas europeias, incluindo o Museu Tamayo, México; a Hess Collection, Califórnia e Suíça; Universidade de Porto Rico, P. R., Helft Collection, Buenos Aires, etc..

Maler foi convidado para criar um monumento para os Jogos Olímpicos de Seul na Coreia; construiu uma peça monumental para a cidade de Madrid para celebrar o ter sido escolhida para Capital Cultural

Europeia em 1992. Por este facto, Maler foi agraciado com a Ordem de Mérito Artístico pelo Presidente da Câmara de Madrid.

Em 1994 Maler concluiu uma escultura monumental encomendada pelas autoridades oficiais da ilha francesa de Guadalupe. Em 2002 foi-lhe pedido pelas autoridades sul-coreanas para executar um monumento para celebrar o Campeonato do Mundo em Suwon, e em 2003 completou uma escultura monumental para a cidade de Santo Tirso em Portugal. Em 2004 criou a maior performance de sempre na Universidade de Porto Rico com a participação de 120 carros, um helicóptero, uma estação de rádio e um canal de televisão.

Presentemente, Leopoldo Maler trabalha e desloca-se regularmente entre o seu estúdio principal na República Dominicana – numa vila piscatória isolada nas imediações de La Romana – e Miami, Buenos Aires e várias cidades europeias.

**Peter Klasen**

por Miguel Cereceda



Klasen é um artista que tem trabalhado na tradição da estética Pop desenvolvendo fundamentalmente no seu trabalho, o princípio da colagem, segundo o qual a obra aparece como efeito de uma justaposição de imagens em princípio heterogêneas entre si. Se bem que no início a colagem tenha sido desenvolvida pelos primeiros pintores cubistas, Braque e Picasso, e desde muito cedo tenha alcançado um desenvolvimento espectacular de um extraordinário radicalismo, tanto no aspecto puramente formal, na obra de Kurt Schwitters, como directamente crítico e político na obra de John Heartfield, é possível no entanto que o desenvolvimento poético do princípio da colagem não tenha alcançado um reconhecimento efectivo até ao Surrealismo, com os grandes mestres da técnica como Max Ernst, nos seus livros *La femme 100 têtes* e *Une semaine de bonté*. Por isso, Peter Klasen faz já uso de uma técnica e de uma tradição de composição que tem produzido resultados espectaculares, sem bem que a desenvolva no âmbito de uma estética puramente Pop que tem algo do grande Richard Lindner e algo também de Claes Oldenburg. O seu trabalho como artista tem assim se caracterizado pela representação de corpos de mulher que ocasionalmente aparecem fragmentados em diversos quadros de modo que as imagens assim

cortadas, justapostas, formam uma unidade, ou em composições formalistas de cores em que uma fotografia de máquinas, objectos industriais colados e sinais de trânsito, são combinados até conseguir um efeito de composição inquietante que interroga o espectador. A utilização adicional de fluorescentes contrapõe a força da composição das suas imagens com a estética do objecto, entendido como um todo, e que recebe deste violento contraste, a sua unidade. A escultura de Peter Klasen para Santo Tirso tem assim algo dessa estética Pop dos objectos quotidianos e de consumo. Sem ser uma imagem claramente reconhecível, tem algo de objecto industrial amplificado, algo de dispositivo electrónico agigantado cuja contemplação electriza e fascina o espectador. Estruturada formalmente em duas partes, uma pesada e terrena e outra aérea, colorida e ligeira, a peça desenha um arco escultórico que oferece a aparência de arquitectura infantil ou de um gigantesco brinquedo construtivo. Longe de ser um arco comemorativo, como os arcos romanos à entrada das cidades, peças entre a escultura e a arquitectura, o arco monumental de Peter Klasen é um arco lúdico para a contemplação e o consolo.



Peter Klasen



Peter Klasen

**Peter Klasen****Curriculum**

Peter Klasen nasceu em 1935, em Lübeck, Alemanha. Os seus anos de juventude foram profundamente marcados pela II Guerra Mundial (1939-45). Em 1956, começa a estudar na Escola Superior de Belas Artes de Berlim.

Em 1959 obtém uma bolsa de estudo do Mecenato da indústria alemã. Mais tarde vai viver, definitivamente, para França.

Instala-se em Paris em 1959, onde se tornou rapidamente uma das figuras mais marcantes da Nova Figuração. Com um vocabulário baseado na realidade urbana actual, orienta a sua obra para um hiper realismo onde a encenação fotográfica de temas recorrentes ( o espaço fechado, a sinalética ) e a sua técnica mecanizada, participam na desumanização dos objectos.

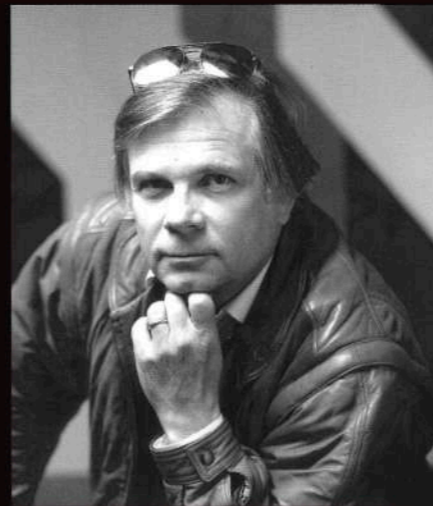
A sua obra está patente em numerosos museus e galerias de toda a Europa

**Exposições individuais – Selecção**

- 1964 Munique, Galeria Friedrich
- 1966 Paris, Galeria Mathias Fels
- 1967 Milão, Estúdio Bellini
- 1968 Paris, Galeria New Smith
- 1970 Milão, Estúdio Marconi; Colónia, Galeria Klang
- 1971 Paris, ARC, Museu de Arte Moderna da Vila de o Paris
- 1972 Paris, Galeria Mathias Fels
- 1973 Milão, Estúdio Santandrea
- 1974 Liège, Galeria Veja
- 1975 Paris, Galeria Karl Flinker
- 1976 Brescia, Galeria San Michele
- 1977 Toulouse, Galeria Protée
- 1978 Nantes, Galeria Convergence
- 1980 Lille, Galeria Jacqueline Storme
- 1981 Grenoble, Galeria Cupillard
- 1982 Paris, Galeria Adrien Maeght
- 1984 Châteauroux, Espaços dos Cordeliers
- 1985 Saint-Paul-de-Vence, Galeria Alexandre de la salle
- 1986 Anvers, Galeria BBL
- 1987 Cholet, Hotel Ville
- 1988 Clermont-Ferrand, Galeria Gastaud
- 1989 Paris, galeria Louis Carré Gastaud
- 1990 Los Angeles, Galeria Mayer – Schwartz
- 1991 Tokio, Art Point Gallery
- 1992 Knokke-le-Zoute, Guy Pieters Gallery
- 1993 Istres, Centre d'Art Contemporain
- 1994 Lille, Galeria Jacqueline Storme
- 1995 Genève, galeria Guy Bärtschi
- 1996 Paris, Galeria MC
- 1999 Lisboa, Galeria António Prates, Ville d'Arcueil

## Peter Stämpfli

por Miguel Cereceda

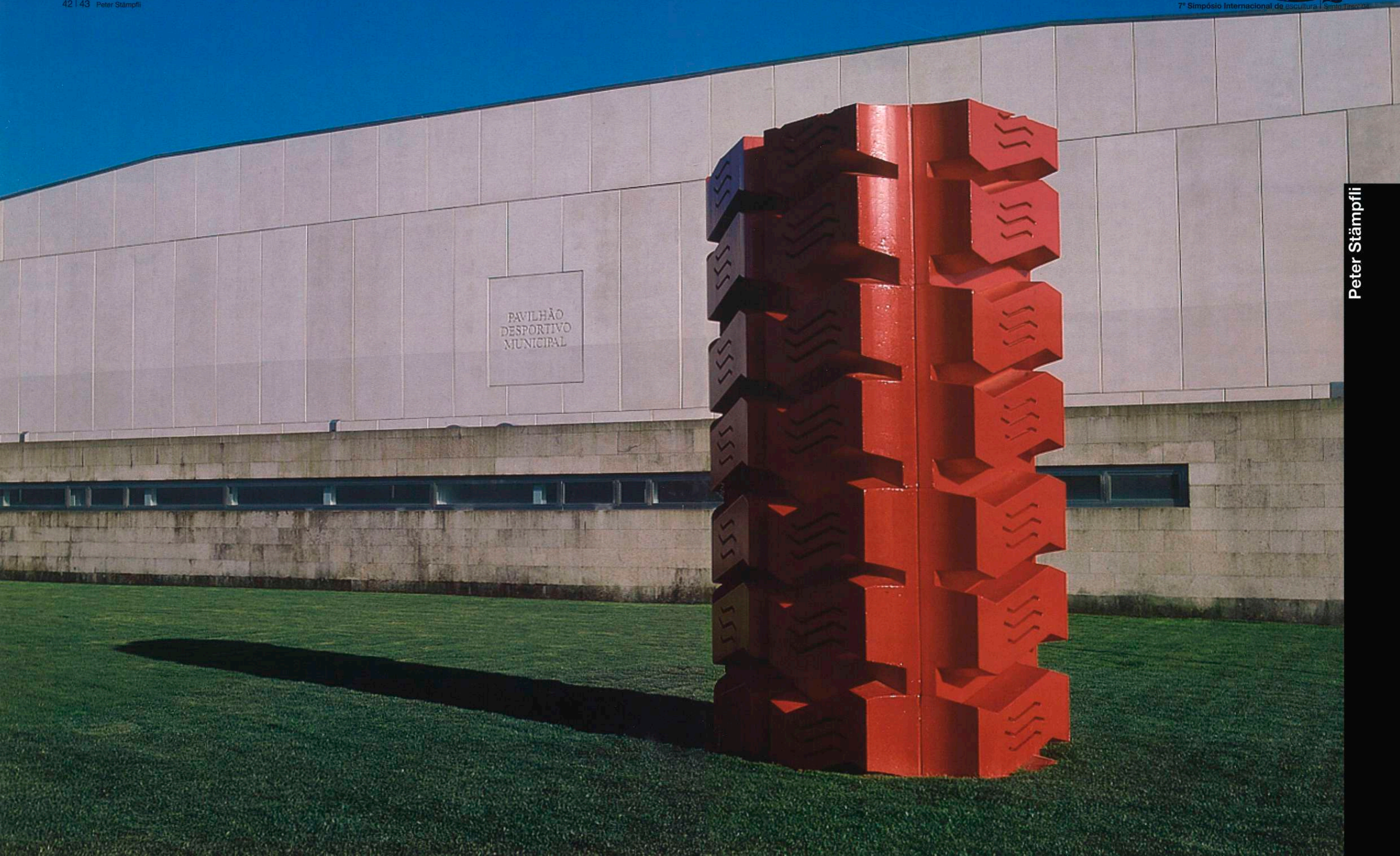


Também no âmbito de uma estética Pop, o desenvolvimento da obra do artista suíço, Peter Stämpfli (Suíça, 1937) deve considerar-se como tal pois tem trabalhado fundamentalmente esta técnica característica de Liechtenstein e Oldenburg, e que consiste numa gigantesca ampliação do olhar sobre coisas e objectos do uso quotidiano. Aplicando esta técnica à contemplação minuciosa e sistemática de alguns detalhes de objectos tão comuns como os automóveis, conseguiu desenvolver uma espécie de abstracção da figuração através da qual a arte enriquece a contemplação da vida. O sulco interior da impressão de um pneu é certamente uma decoração própria dos melhores arabescos, em que a rigorosa geometria e a ortodoxa composição simétrica recordam sem dúvida a abstracção geométrica das vanguardas do princípio do século. Stämpfli desenvolve desta forma uma pintura e uma escultura divertida e irónica em que os objectos quotidianos são remetidos à arte canonizada (de tal modo que um pneu nos remete, por exemplo, para a abstracção geométrica), conseguindo assim estetizar a vida e fazer com que a própria arte se amplie e se reconheça nos objectos quotidianos. Desde que em 1910 a beleza do automóvel sobre a beleza clássica da Vitória de Samotracia foi reivindicada por Marinetti, o automóvel passou a fazer parte inequívoca e inconfundível do imaginário estético da modernidade. Sobrepondo-se a qualquer outro invento técnico (mais do que o cinema, mais do que a rádio, mais do que o telefone e da própria televisão), o automóvel encarnou, como objecto fetiche, os ideais políticos, económicos e culturais do séc. XX. A sua popularidade e universalização, mais até do que as diferenças de classe social, políticas ou ideológicas, de raça, sexo ou de religião, parecem assim demonstrá-lo. O automóvel encarna um ideal burguês de autonomia, independência e liberdade que faz crer ao seu proprietário que pode ir e estar aonde quer, quando quiser e como quiser. Pequeno

lugar em movimento, o automóvel reproduz a falsa autonomia da casa e representa para além disso, o espaço mesquinho de uma sexualidade administrada segundo a estrutura familiar burguesa ocidental e seus desvios consentidos. O surpreendente é que, respondendo a interesses ideológicos tão específicos, se tenha todavia imposto a nível planetário. Porém, é possível que a burguesia ocidental tenha conseguido universalizar os seus ideais de liberdade, independência e autonomia do indivíduo como ideais espectacularizados da realização humana e, para além disso, que tenha conseguido fazer crer a milhões de habitantes do planeta que isso se consegue através do automóvel. Seja como for, o certo é que o automóvel se converteu desta forma numa imagem emblemática fundamental da cultura do nosso tempo. Fetiche do progresso tecnológico, novo bezerro de ouro, venerado e idolatrado pela publicidade, também a arte contemporânea não deixou de reconhecer e sublinhar algumas destas características. Na obra de Stämpfli o automóvel aparece certamente como iconografia da modernidade e imagem estandardizada em que a nossa cultura se reconhece a si mesma, mas também como jogo de referências da própria história da arte. Sem bem que a iconografia do automóvel tenha sido utilizada desde os futuristas, fundamentalmente pela tradição figurativa dos surrealistas e dos artistas pop, na obra de Stämpfli, do mesmo modo que na obra dos grandes artistas pop norte-americanos, há uma constante referência à tradição da história da arte. No seu trabalho tem havido alusões explícitas tanto à arte conceptual como à abstracção geométrica e à própria Pop-Art. Na escultura para Santo Tirso, Stämpfli renova a iconografia da impressão do pneu ampliando-a desta vez em forma de um totem colorido da modernidade.



Peter Stämpfli



Peter Stämpfli

## Peter Stämpfli

### Curriculum

Nasceu a 3 Julho em Deisswil, Suíça.  
Vive e trabalha em Paris desde 1960.

### Exposições pessoais

#### 1966

City-Galerie, Zurich / 5 Janeiro – 5 Fevereiro, Galerie Jean Larcade, Paris / 13 Novembro – 8 Dezembro

#### 1967

Galerie Tobliès & Silex, Colónia / 13 Janeiro – 2 Fevereiro

#### 1968

Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires / 14 Março – 10 Abril

#### 1969

Galerie Rive Droite, Paris / 11 Abril – 11 Maio  
Galerie Bischofberger, Zurique / 31 Outubro – 19 Novembro

#### 1970

Pavilhão Suíço, 35ª Bienal de Veneza 24 Junho – 25 Outubro  
Galerie Rive Droit, Paris 15 Outubro – 15 Novembro

#### 1971

Galerie Richard Foncke, Gand / 24 Abril – 7 Maio  
Galerie Rive Droit, Paris / 1 Outubro – 30 Outubro  
Galleria Christian Stein, Turim / 7 Outubro – 6 Novembro

#### 1972

Palácio das Belas Artes, Bruxelas / 4 Maio – 4 Junho

#### 1973

Galerie Multitude, Paris (com Alfred Hofkunst) / 21 Fevereiro – 21 Março

#### 1974

Museu Galliéra, Paris / 9 Maio – 2 Junho

#### 1976

Galerie Jean Larcade, Paris / 17 Fevereiro – 16 Março  
Museu de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne (retrospectiva) / 6 Março – 30 Abril

#### 1978

Galerie Jean Larcade, Paris / 15 Fevereiro – 12 Março

#### 1979

Galerie Maeght, Zurich / 5 Abril – 20 mai  
Musée d'Art et d'Industrie Saint-Étienne (Museu da Arte e Indústria de Saint-Étienne) (retrospectiva) / 16 Novembro – 26 Dezembro

#### 1980

Musée national d'Art moderne (Museu Nacional de Arte Moderna) – Centro Georges Pompidou, Paris / 26 Novembro (1980) – 15 Janeiro (1981)  
Galerie Maeght, Paris / 27 Novembro (1980) – 15 Janeiro (1981)

#### 1982

Galerie Maeght, Zurich / 11 Fevereiro – 30 Março  
Kunsthhaus, Aarau / 19 Março – 30 Abril  
Galerie Sapone, Nice / 30 Abril – 30 Maio

#### 1987

Palácio Municipal, Leão / 2 – 30 Outubro

#### 1988

Galerie Lelong, Paris / 14 Abril – 14 Maio  
Galerie Sonia Zannettacci, Genebra / 6 Outubro – 30 Novembro

#### 1989

Abbaye des Cordeliers, Châteauroux (com Jacques Monory) / 27 Janeiro – 26 Fevereiro  
Sabine Wachers Fine Arts, Knokke / 27 Maio – 9 Julho

#### 1991

Galerie de l'École d'Art de Marseille (Galeria da Escola de Arte de Marselha) / 13 Março – 13 Abril  
Abbatiale de Bellelay, canton de Berne (Berna) / 22 Junho – 19 Setembro  
Galerie Sonia Zannettacci, Genebra / 10 Outubro – 30 Novembro  
Centre Saint-Bénin, Aoste / 23 Novembro (1991) – 31 Janeiro (1992)

#### 1992

Galerie Sabine Wachers, Bruxelas / 29 Fevereiro – 15 Abril  
Sabine Wachers Fine Arts, Knokke / 29 Fevereiro – 15 Abril

#### 1994

Musée des Beaux-Arts, Dole (Museu das Belas Artes) (retrospectiva) / 9 Abril – 12 Junho  
Sabine Wachers Fine Arts, Knokke / 5 – 30 Junho  
Galerie Sabine Wachers, Bruxelles / 1 Julho – 27 Agosto  
Galerie Sonia Zannettacci, Genebra / 5 Novembro (1994) – 15 Janeiro (1995)

#### 1996

ODA Sala d'Art, Barcelona / 25 Janeiro – 8 Março

#### 1997

Villa Tamaris, La Seyne-sur-Mer (retrospectiva) / 24 Outubro – 28 Dezembro

#### 1998

Palais des Congrès, Paris / 30 Abril – 9 Setembro

#### 1999

Musée d'Art et d'Histoire (Museu de Arte e História de Friburgo) (retrospectiva) / 10 Setembro – 14 Novembro

Galerie Gustave Fayet, Sérignan (retrospectiva) / 7 Outubro – 27 Novembro

#### 2001

Espace Gustave Fayet, Sérignan (retrospectiva) / 24 Junho – 8 Setembro

#### 2002

Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris / 22 Outubro (2002) – 5 Janeiro (2003)

« ART-PARIS » Galerie Sonia Zannettacci (Genebra) Paris

#### 2004

El Almidin, Sala Municipal d'Exposicions  
Delegação da Cultura, Valencia

"TRIPTYQUE", Galerie Sonia Zannettacci, Hotel de Ville, Angers.

### Principais exposições colectivas

#### 1959

« Exposition des amis des arts », Musée des Beaux-Arts, La Caux-de-Fonds

#### 1960

« 42 junge Schweizer », Kunstmuseum, Saint-Gall/  
Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen

#### 1963

« 3.e Biennale de Paris », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

#### 1964

« The Third International Young Artists Exhibition », Tokyo Seibu, Tóquio/Calcutá/Nova Deli  
« Exposition de peintures et de tapisseries d'artistes bernois », Exposição nacional siça, Lausana

« 25 Berner und Bieler Künstler », Städt Galerie, Bienne  
« Salon Comparaisons », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

#### 1965

« Salon Comparaisons », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris  
« Cornucopia », Molton Dalerry, Londres  
« Hommenage à Berlin », Galerie René Block, Berlim  
« Pop por-Pop Corn-Corny », Galerie Jean Larcade, Paris  
« 4.e Biennale de Paris », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris  
« Table d'orientation provisoire pour une lecture de l'art d'aujourd'hui », Galerie Zunini, Paris

#### 1966

« Salon de la Jeune Peinture », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris  
« Salon Comparaisons », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris  
« Sélection Comparaisons », Musée municipal, Tokyo / Musée d'Art moderne, Osaka / Musée d'Art moderne, Quioto  
« Berner Künstler », Berner Galerie, Berna  
« Grands et Jeunes d'aujourd'hui », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris  
« Das Nichtbarocke in der Kunst », Galerie René Block, Berlim  
« Salon d'Automne », Palais municipal, Leão

#### 1967

« 5.e Biennale de Paris », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris  
« Grands et Jeunes d'aujourd'hui », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris  
« Unter Vierzig », Galerie d'Art moderne, Bâle  
« Festival des Arts plastiques », Musée du Bastion Saint-André, Antibes  
« Salon Comparaisons », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

« Zoom 2 », Galerie Blumenthal-Mommaton, Paris  
« 9.e Biennale de São Paulo », section suisse, São Paulo (Brasil)

#### 1968

« Grands et Jeunes d'aujourd'hui », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris  
« Berner Maler und Bildhauer », Helmhaus, Zurique  
« Salon Comparaisons », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris  
« Wege und Experimente », Kunsthhaus, Zurich / Wolfgang Gurlitt Museum, Linz / Galeriam Landesmuseum Joanneum, Graz  
« 1.e Biennale de Lignano », Itália  
« L'œil du XX siècle », Galerie Vercamer, Paris

#### 1969

« 22 jonge Zwitsers », Stedelijk Museum, Amsterdam / Kunsthalle, Berna  
« 6.e Biennale de Paris », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris  
« L'œil écoute », Festival d'Avignon, Palais de Papes, Avinhão  
« Propositions », galerie Vercamer, Paris  
« Salon de Mai », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris / Musée de Belgrade (selecção)  
« Automobile-Vitesse-Beauté », Galerie Varcamer, Paris  
« Le Mythe quotidien », hôtel de ville, Lens

#### 1970

« Salon de Mai », Centre culturel de Saint-Germain-en-Laye  
« 13 europäische Realisten », Galerie Klang, Colónia  
« Collection de la Peau de Lion », Kunsthhaus, Zurique  
« Biennale of Coltejer Art », Medellín  
« Sammlung Beck », Rheinisches Landesmuseum, Bonn / Kunsthalle, Darmstadt / Museum am Ostwall, Dortmund

#### 1971

« 4.e Biennale de Bolzano », Itália



« 7.e Biennale de Paris », Parc floral de Paris, Vincennes  
 « The Swiss Avant-Garde », New York Cultural Center, Nova Iorque

« Les Suisses de Paris », Kunsthau, Aarau (Suíça)  
 « L'image en question », Maison de la Culture, Saint-Étienne / Centre culturel, Toulouse / Sed Contra, Bordeaux / Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne / Centre culturel des Bessières, Maurepas / Musée municipal, Hazebrouck / Châteaux-Musée, Annecy

« Salon de Mai », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris  
 « Peintures et objets 71 », Musée Galliéra, Paris  
 « Start », Hedendaagse Kunst, Utreque

#### 1972

« Artistes suisses contemporains », Grand Palais, Paris  
 « 60-72 Douze Ans d'art contemporain en France », Grand Palais, Paris  
 « Arte de sistemas », CAYC, Buenos Aires  
 « Relativierend Realismus », Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven

#### 1973

« Contemporary Swiss Art », The Tel-Aviv Museum, Tel-Aviv (Israël)  
 « 2.e Biennale internationale », Épinal  
 « Neuer Realismus in der Schweiz », Historisches Museum, Saint-Gal / Galerie Multitude, Paris  
 « Les Visionneurs », Galerie 15, Bâle

#### 1974

« Hyperréalistes américains, Réalistes européens », Kunstverein, Hanover / Centre national d'Art contemporain, Paris / Museum Boijmans Van Beuningen, Roterdão / Rotonda di Via Besana, Milão  
 « Les Pré-voyants », Galerie Fred Lanzenberg, Bruxelles  
 « 10.e Biennale internationale d'Art », Menton

#### 1975

« Les Pré-voyants », Galerie du Rhinocéros, Paris

« Huit définitions du réel », exposição itinerante (1975-1978) em França e em Nova Orleães (USA), organizado pelo Centre national d'Art contemporain, Paris  
 « Panorama de l'art français 1960-1975 », exposição itinerante, Atenas / Tessalónica / Istanbul / Teerão / Tel-Aviv / Cairo / Túnis / Argel / Casablanca / Rabat

#### 1976

« Le rendez-vous des amis », Galerie Fred Lanzenberg, Bruxelas  
 « Aspects of Realism », exposição itinerante organizada pela Rothmans of Pall Mall, Stratford / Vancouver / Calgary / Saskatoon / Winnipeg / Edmonton / St John's / Charlottetown / Montréal / Halifax / Windsor / Londres / Hamilton (Canadá)  
 « The Seventies », Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo  
 « Art contemporain IV », Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris  
 « Traversée de l'image », Centre culturel du Parvis, exposição itinerante em França

#### 1977

« Peintres et Sculpteurs suisses de Paris », Musée d'Art et d'Histoire Neuchâtel  
 « Traversée du réel », Galerie 22, Paris  
 « Peintres bernois à l'étranger », Kunstmuseum, Berna  
 « Mythologies quotidiennes n° 2 », ARC, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris  
 « Paris-New York », Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

« Biennale de Paris, une anthologie : 1959 – 1967 », Fondation nationale des Arts plastiques et graphiques, Paris

« 10 ans », Galerie Richard Foncke, Gand  
 « L'Art el la Route », 3.e Festival, Saint-Junien (França)

#### 1978

« Biennale de Paris », The Seibu Museum of Art, Tóquio  
 « 7 French drawers », Nancy Hoffman Gallery, Nova Iorque

« Réalités », Galerie Convergence, Nantes  
 « Art Prospect », Centre culturel d'Agén  
 « Art contemporain suisse », Collection de la Banque Gothard, Helmhaus, Zurique  
 « Réel ? Réalisme ? Réalité ? », 5.e rétrospective internationale de l'art contemporain, Abbaye de Beaulieu-en-Rouergue  
 « Parti-Pris n° 1 », Centre Noroît, Arras.

#### 1979

« L'Univers d'Aimé Maeght », Maison de la Culture, Rennes  
 « Schweizer Kunst nach Giacometti », ART 10, Bâle  
 « Acquisitions recentes du Cabinet d'art graphique », Centre Georges Pompidou, Paris  
 « Salon de Mai au Japon », Musée municipal d'Art, Aomori (itinerante, seguido de 5 cidades japonesas)  
 « Tendances de l'art en France 1968-1978/9 n° 2 », ARC, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris  
 « Art contemporain suisse », Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausana

#### 1980

« Dessins à la Fondation Maeght », Fondation Maeght, Saint-Paule-de-Vence  
 « Accrochage IV », Centre Georges Pompidou, Paris  
 « Schweizer Museen sammeln aktuelle Schweizer Kunst », Kunsthau, Zurich / Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausana  
 « Pop-Art und verwandte », Strömungen in der Schweiz », Kunstmuseum, Thoune (Suíça)  
 « 1950-1980 European Trends in Modern Art », Cardin Building, Nova Iorque  
 « Peinture contemporaine », Office municipal de Gardanne (França)  
 « European Perspectives », ART 1980, Nova Iorque  
 « Énergie et Mouvement », Maison de la Culture André Malraux, Reims

#### 1981

« Itinéraire figuratif contemporain », Centre culturel

communal, Aubagne

« Le Dessin », Galerie Breteau, Paris  
 « Works (1980-81) », Museum of Contemporary Art, Skopje (Jugoslávia)  
 « Tendances de la peinture figurative contemporaine », Fórum des Cholettes, Sarcelles / Maison des Jeunes et de la Culture des Hauts de Belleville, Paris / Centre Pierre Bayle, Besançon / Musée de Belfort.

#### 1983

« Empreinte-Surface-Geste », Le Musée décalé, Réfectoire des Jacobins, Toulouse  
 « 1960 », Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

#### 1984

« Entwicklung zur Gegenwart », Aargauer Kunsthau, Aarau (Suíça)  
 « FRAC + 2 », Maison de la Culture, Amiens  
 « VL Contiguïtés », Centre national de la Photographie, Palais de Tokyo, Paris  
 « Autour du Réel », Foire-Exposition de Picardie (exposição itinerante)  
 « Exposition 84 », Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

#### 1985

« Dinge des Menschen », Städtische Kunshalle, Recklinghausen (Alemanha)  
 « 18.e Biennale », Openluchtmuseum Middelheim, Anvers  
 « Das Auto in der Vitrine – aus des Kulturgeschichte des Automobils », Kunstmuseum, Thoune (Suíça)  
 « Peintures dans da ville », Espace Palud, Lausana  
 « Das Automobil in der Kunst », Haus der Kunst, Munique  
 « La fin des années 60, d'une contestation à l'aure », Centre d'Art contemporain, Abbaye Saint-André, Meymac (França)

#### 1986

« Aspects d'une peinture contemporaine suisse », Centre Lotois d'Art contemporain, Château et

Collégiale de Castelnaud (França)

« Ivry 4 + 4 », Galerie Fernand Léger, Ivry

#### 1987

« La fin des années 60 », Espace niçois d'Art et de Culture, Nice  
 « Voies diverses », acquisitions récentes du Centre Georges Pompidou, Paris

#### 1988

« Nouvelle Figuration 60-72 », Galerie Michel Vidal, Paris  
 « 100 Jahre Kunstförderung des Bundes », Aargauer Kunsthau, Aarau (Suíça)

#### 1989

« Acquisition 88 », Fonds national d'Art contemporain, Paris  
 « L'Art en France – un siècle d'inventions », Salle de l'Union des Peintres, Moscou / Musée de L'Ermitage, Leninegrado (URSS)  
 « L'Auto: mobile de l'art », Galerie Snia Zannettacci, Genebra  
 « Acquisitions 88 », Fonds départemental d'Art contemporain, hotel de ville, Créteil  
 « La Gitane », Espace Cardin, Paris  
 « Profils d'une collection », Musée d'Art moderne, Villeneuve-d'Ascq  
 « Ut Poesis Museum – Kunst der 80er Jahre », Kunstmuseum, Berna

#### 1990

« the New Figuration – Six French Artists Together Again », Mayer-Scharz Gallery, Los Angeles  
 « Dessin d'une collection », FRAC Picardie, Amiens  
 « 50 ans de réflexion et d'acção en art », Centre Noroît, Arras  
 « 10 ans », Galerie Sónia Zannettacci, Genebra

#### 1991

« 26 fois le vitrail suisse », Musée suisse du Vitrail, Romont (Suíça)  
 « Unter Null – Kunsteis, Kälte und Kultur », Centrum Industrie-Kultur, Nuremberg / Stadtmuseum, Munique  
 « Le Cabinet des dessins », Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence  
 « Euvres monumentales 1989 / 90 », Conseil général du val-de-Marne, Domaine départemental des Marmousets, La Queue-en-Brie  
 « Musée miniature », Pixi et Cie, Paris

#### 1992

« 26 Kantone – 26 Glasgemälde », Käfigturm Berne / Museum in der Burg, Zug / Scholss A'Pro, Seedorf (Suíça)  
 « Peintures dans la ville », Neuchâtel, Lausanne, Aarau, Montreux  
 « Georges Perec, amateur d'art », Bibliothèque Robert Desnos, Montreuil / Institut français, Dresde  
 « Manifeste », Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris  
 « Collection du FDAC du Val-de-Marne », Hôte du department, Créteil  
 « Portraits d'objets », Centre d'animation culturelle de Compiègne et du Valois, Maison des Arts, Laon

#### 1993

« Images d'objets », Galerie Sónia Zannettacci, Genebra  
 « Sammelbestände 1993 », Kunstmuseum Thoune (Suíça)  
 « Les Labyrinthes du signe », Tour des Lépreux, Aoste  
 « Collection de la Fondation Maeght », Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence  
 « Jetzt Kunst », Union Fórum für Architektur und Kunst, Goldach (Suíça)  
 « Artistes d'aujourd'hui et de demain », Galerie Sonia Zannettacci, Genebra

## 1994

« 34 artistes pour le Liban », Musée Sursock, Beyrouth  
 « Différentes natures (visões da arte contemporânea) », EPAD, Espace-Art, La Defense / Palau de la Virreina, Barcelona  
 « analogies 111 », Maison de la Culture, Namur  
 « Festa del Avante, Exposição internacional d'artes plásticas », Lisboa

## 1995

« Novembre à Vitry, un jury d'artistes », Galerie municipale, Vitry-sur-Seine  
 « Éventails d'artistes », Galerie La Pochade, Paris  
 « Artistes pour la paix », Galerie du Fórum, Le Blanc-Mesnil  
 « Môtiers 95 », Môtiers (Suíça)  
 « Au rendez-vous des amis », Musée d'Art moderne et contemporain de Picardie; Lycée Calvin, Noyon; Collège Jacques Cartier, Chauny; Espace Saint-Jacques, Saint-Quentin

## 1996

« Plein cadre », Galerie Sonia Zannettacci, Genebra  
 « Dessins de la Fondation Maeght », Musée du Luxembourg, Paris / Musée d'Art et d'Histoire, Friburgo  
 « Collections – Collection », Musée d'Art moderne, Villeneuve d'Ascq  
 « Nouvel accrochage des collections contemporaines », Musée national d'Art contemporain, Centre Georges Pompidou, Paris  
 « Chimériques polymères », Musée d'Art moderne et contemporain, Nice  
 « Figuratively Speaking: 20th Century Paintings », Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara (Califórnia)  
 « Les Sixties », Musée d'Histoire contemporaine, Paris  
 « 50.e anniversaire de l'École de Paris », Maison de l'UNESCO, Paris  
 « Les éventails du XVIII siècle à nos jours », Musée de Châteauroux  
 « Acquisitions pour le Fonds départemental d'art contemporain du Val-de-Marne », Hôtel du département, Créteil

## 1997

« Modeles déposés », Musée des Beaux-Arts, Dole  
 « The Sixties – Great Britain and France 1962-1973 », Brighton Museum and Art Gallery, Brighton (Inglaterra)  
 « Acquisitions pour le Fonds départemental d'art contemporain du Val-de-Marne, Hôtel du département, Créteil  
 « The Pop '60s, Travessia Transatlantica – Transatlantic Crossing », Centro Cultural de Belém, Lisboa

## 1998

« L'objet recrée », Centre culturel Boris Vian, Les Ullis  
 « Im Reich der Zeichnung », Aargauer Kunsthhaus, Aarau / Musée Jenisch, Vevey / Civica Galleria d'Arte, Bellinzona  
 « Artistes in situ », Galerie d'Art contemporain «Am tunnel», Luxemburgo  
 « Accrochages inédits », Musée de Grenoble  
 « Sans titre », Galerie d'Art Lucien Schweitzer, Luxemburgo  
 « Figure / Figuration », Fonds départemental d'Art contemporain du Val-de-Marne, Centre culturel, Sucy.

## 1999

« de coraz(i)on », Centre cultural Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona  
 « Pop Impressions Europe/USA, Prints and Multiples from The Museum of Modern Art », Museum of Modern Art, Nova Iorque  
 « Rencontre Art et Porsche », Espace Paul Richard, Paris  
 « La Havane », Salon de los Pasos Perdidos, Capitulo, La Havane / Museo de Tabacalera, Madrid / Hotel Arts, Barcelona

## 2000

« Le Cigare », Galerie Flak, Paris  
 « Drapeaux d'artistes », Liège / Aix-la-Chapelle / Knokke / Luxemburgo  
 « La Figuration narrative », Villa Tamaris, La Seyne-sur-Mer  
 « Images narratives », Salle Chevallier, Angers  
 « Les maîtres du nu contemporain », Palais de l'Europe, Menton  
 « Arte l Cigare », Museum Jan van der Togt, Amsterdão

## 2001

« Les années Pop », Musée national d'Art contemporain, Centre Georges Pompidou, Paris  
 « 1 Figure », Galerie Pascal Gabert, Paris  
 « Pop Impressions Europe / USA », Saint Louis Art Museum, Saint Louis (EUA)

## 2002

« Un autre regard », Musée d'Art et d'Histoire, Friburgo  
 « Le temps des images », Espace Saint-Pry, Béthune

## 2004

"The 1st Seoul-Shincheon Art Festival", Seoul, Coreia  
 "Connaissez-vous notre Musée?", Musée de L'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne  
 "100-100 peintres", Fête de l'Humanité, Parc de la Courneuve  
 "Art Senat 2004", Jardin du Luxembourg, Paris

## Filmografia

Filmes sobre Peter Stämpfli  
 Filme über Peter Stämpfli

«Peter Stämpfli, un entretien avec Daniel Abadie», 1987, 8'30'', couleur, Studio «K»  
 «Peter Stämpfli», 1995, 19'', couleur, production

Films por Peter Stämpfli  
 Filme von Peter Stämpfli

1969 «Firebird», couleur, 16mm 5'  
 1974 «Ligne continue», couleur, 16mm 8'20'', son: Daniel Humair à la batterie  
 1981 «Sitges 1900», couleur 16mm, 23'30''

## Obras monumentais

Kunst am Bau

1964 Realização de uma montagem fotográfica (4.80x4.80) sobre o tema «Le Christ parmi nous» para a Exposição Nacional Suíça, Lausana  
 1983 Realização de Rotativ, pintura mural (27x15m) no edifício do jornal «Tages-Anzeiger», Zurique  
 1984 Projecto de pinturas murais para os edifícios "Migros-Hobby-Zentrum", Berna  
 1985 Realização de uma escultura monumental em forma de impressão (trilho) de pneu com um comprimento de 30m por 3m de largura em resina de poliéster (protótipo) para o Museu do Ar Livre de Middelheim, Anvers, Bélgica  
 1988 Projectos para os 7 vitrais da Abadia des Cordeliers, Châteauroux, França  
 1990 Instalação de Impressão de pneu S 155, 30,30x3,10x0,38m no Parc du Petit Leroy, Chevilly-Larue, para o Fonds départemental d'art contemporain, Conseil Général du Val-de-Marne, França  
 1990 Realização de "Communication", relevo em aço cromado de 32 elementos (7,75x6,40x0,60m) para o Museu das Comunicações (antigo Museu dos PTT suíços), Berna  
 1994 Estudo de um conceito visual para a sinalização de cinco auto-estradas no cantão de Argovie  
 1995 Projecto para a animação artística para a nova Gare rodoviária GFM de Friburgo  
 1997 Projecto Allegro (16x75m) para o Casino, Kursaal, Berna  
 1999 Realização da pintura mural EXIT na Gare rodoviária GFM de Friburgo (2,51-3,35x118,75m)  
 2002 Realização da zona pedestre da Gare rodoviária GFM, Friburgo  
 2003 Escultura (aço) para "MANIF", Cidade de Seoul, Coreia  
 2003 Escultura "FUSHING" (poliéster), parque de Jiaoban chan, Taoyuan, Taiwan (Formosa)  
 2004 Escultura (betão armado) para o 7º Simpósio do Museu do Ar Livre, Santo Tirso, Portugal

2004 Escultura (poliéster) para "ART-SENAT 2004", Jardin du Luxembourg, Paris

## Monografias

Abadie, Daniel  
 Peter Stämpfli, Genève, Éditions Albert Skira, 1991

Jouffroy, Alain  
 La peinture de Stämpfli, Turin  
 Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1970

Jou i Marabent, David  
 Les empreintes de la fugacitat, Pintures de Peter Stämpfli, Stiges  
 Papers de Terramar, 2001

Livingstone, Alfred  
 De l'objet à l'image: Peter Stämpfli  
 Depuis les années soixante, Berne, Bentelli Verlag, 1999

Pacquement, Alfred  
 « Peter Stämpfli », Art-Chier n° 5, Paris, SMI éditeur, 1978  
 Lascault, Gilbert  
 « Peter Stämpfli »  
 Polychrome, Edition Ides et Calandes, Neuchâtel, 2003

Textos do artista  
 «Artworks by a Contemporary Reaist», Leonardo, Oxford, n° 2, printemps, 1979

Pneupneupneupneupneun, Paris  
 Éditions Jannink, collection «L'Art en écrit», 1998

## Colecções Públicas

Öffentliche Sammlungen

Aargauer Kunsthhaus Aarau  
 Centre d'Art Contemporain, St-Priest, França  
 Collection Banco del Gottardo, Lugano  
 Collection de «La Peau de Lion», Zurique  
 Collection du Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, França  
 Diputació Provincia de Tarragona, Espanha  
 Etat de Genebra  
 Fondation Litas, Nîmes, França  
 Fonds National d'Art Contemporain, Paris  
 Fonds Régional d'Art Contemporain, Picardie, França  
 Fondation Maeght, Saint-Paul, França  
 Fondation Arc-en-Ciel, Hara Museum, Tóquio  
 Fonds départemental d'art contemporain, Conseil general du Val-de-Marne, França  
 Kunst Museum Thun (CH)  
 Kunsthau Zurique  
 Musée de la Communication (antigo Museu dos PTT Suisse), Berna  
 Kunstmuseum, Berna  
 Musée des Beaux-Arts, Dole, França  
 Musée d'Art Contemporain, Dunquerque, França  
 Musée d'Art et d'Histoire, Genebra  
 Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne, França  
 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris  
 Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris  
 Musée de Skopje (antiga Jugoslávia)  
 Musée d'art Moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, França  
 Musée Pinacothèque, Aosta, Itália  
 Propriété de la Confédération Helvétique, Berna  
 Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, EUA  
 The Berardo Collection, Sintra Museum of Modern Art, Sintra, Portugal  
 The Museum of Modern Art, Nova Iorque, EUA

## Suk-Won Park

por Miguel Cereceda

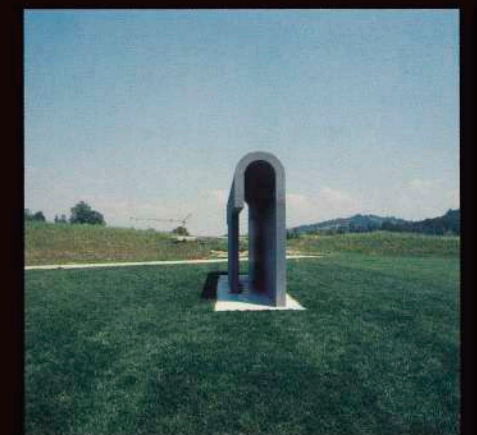


Entre a escultura e a arquitectura encontra-se a obra proposta pelo artista coreano Suk-Won Park para o parque de Santo Tirso. Entre o espaço de oração e o de recolhimento, a sua escultura tem também algo de arco comemorativo e de muro das lamentações. A diferença dos grandes arcos clássicos não é penetrável frontalmente, mas sim lateralmente. Sendo uma escultura penetrável, é também um albergue e ao mesmo tempo um corredor. A simplicidade de linhas e a austeridade dos seus materiais, acrescida da ausência de cor, conferem à obra uma seriedade própria da escultura funerária. Mais do que isso, a sua escala é relativamente humana, como se quisesse acolher no seu interior a intimidade do corpo. Não é em vão que a sua estrutura é dupla, aberta por um lado e fechada por outro, sugerindo a ideia do abraço. Por isso, é uma peça que apesar da sua sobriedade formal é intimista, convida ao recolhimento.

Começamos o nosso texto falando da seriedade da escultura pública monumental perante o carácter lúdico ou ornamental da escultura de parques e jardins. Contudo, na peça de Suk-Won Park para Santo Tirso não há nada de lúdico nem divertido nem em rigor nada de comemorativo. Não é propriamente um monumento funerário, se bem que adopte algumas das suas características, nem tampouco uma igreja, capela ou altar que se entregasse a um determinado sacrifício. Sem ser monumento de comemoração específica, mantém contudo a forma geral do comemorativo, expressando uma espécie de solenidade formal.

Monumentum é fundamentalmente o símbolo da memória e o monumental adquire aqui nas suas determinadas formas justamente algo de imperecível, mais estável e duradouro que a frágil vida e a memória dos homens. A nobreza, a dureza e a estabilidade dos materiais próprios da escultura monumental clássica tem origem neste princípio comemorativo. Park mantém desta tradição, a austeridade, o rigor, a dureza e durabilidade imutável dos materiais para construir uma espécie de símbolo formal da memória. Por isso, trabalha a pedra e o granito utilizando construções geométricas muito simples e muito puras em que, sem comemorar nada de específico, o monumento, como símbolo privilegiado da memória, desenvolve e exhibe a própria forma do monumental.

Não é a primeira vez que Park trabalha com o arco como motivo escultórico. No ano 1987 apresentou para o parque olímpico de Seul um gigantesco arco construído em pedra instável ou com certa aparência de fragilidade intitulado Acumulação. Se nesta escultura, através da sua equívoca fragilidade, se parodiava de algum modo o heroísmo monumental do grande arco comemorativo, a que agora apresenta em Santo Tirso não revela qualquer assomo de ironia. Não se trata de nenhuma paródia, é antes revelador de um austero formalismo em que a escultura se celebra a si mesma.





## Suk-Won Park

### Curriculum

Nascido em 1941 em Jinhae, Kyongsangnam-do, na Coreia do Sul Suk-Won Park formou-se em 1964 no Colégio de Arte da Universidade de Hong-ik (B.F.A) Depois de ter exposto individualmente em diferentes cidades (Seul, Tóquio, etc. ), o seu trabalho começou a ser conhecido através de grandes mostras internacionais, como são os casos da Bienal de Paris ( 1966), Bienal de S. Paulo ( 1969), Bienal Sidney, Escultura Contemporânea Coreia - Japão ( 1982-91), entre outros.

A sua obra encontra-se representada entre as colecções do Museu Nacional de Arte Contemporânea de Kwachon, Museu de Ho-am e no Parque Olímpico de Seul.

Park foi presidente da Associação Coreana de Artes Plásticas e é actualmente professor de arte na Universidade Hong-ik, além de membro da Sociedade de "Avant-Garde" Coreana.

### Exposições individuais – selecção

1974 Galeria Myong Dong, Seul  
 1977 Galeria Kyeon –Ji, Seul  
 1979 Galeria Space Art, Tóquio  
 1980 Galeria Muramatsu, Tóquio  
 1981 Galeria Space Art, Seul  
 1985 Galeria Duson , Seul  
 1987 Galeria Batanggol, Seul  
 1991 Galeria Inkong, Seul  
 1993 Museu Total, Seul  
 1997 Galeria Gaain, Seul  
 1999 Centro de Arte de Seul, Seul

### Exposições Colectivas – Selecção

1966 5ª Bienal de Paris, ( Paris, França )  
 1968-69 Exposição de artistas contemporâneos Coreanos ( Cho-Sun Press Group, Seul )  
 1969 10ª Bienal de S. Paulo (S. Paulo, Brasil)  
 1970-72 Exposição " The Avant-Garde Group Show " Museu Nacional de Arte Contemporânea – Seul.  
 1973 1ª Bienal de Sidney ( Sydney Opera House, Austrália )  
 1975-97 Escola de Seul, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Seul.  
 1976-86 Festival de Arte Contemporânea de Seul, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Seul.  
 1978 Korea: The Trend for the Past 20 years of Contemporary Art, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Seul.  
 1980 Contemporary Asian Show ( Fukuoka, Japão )  
 1981 Today's Situation Exhibition ( Kwan hoon Gallery, Seul )  
 1982-91 Exposição de escultura contemporânea Coreia-Japão ( Fukuoka / Seul )  
 1982-83 Contemporary Paper Works " Korea & Japan"

( Seul, Coreia / Kyoto, Japão )

1983 Korean Contemporary Arts Exhibition : The Latter Half of the '70s na Aspect ( Tóquio, Utsunomiya, Sappolo, Osaka, Fukuoka, Japão )

1984 Korean Contemporary Fine Arts Exhibition: The Stream of '70s (Taipei Fine Arts museum, Taipé )

1985 " Contemporary Art 40 Years" Museu Nacional de Arte Contemporânea – Seul.

1986-97 Seoul Art Exhibition ( Museu de Arte, Seul )

- Seoul Ásia Contemporary Art Exhibition ( Museu Nacional de Arte Contemporânea – Seul).

1987-93 Festival de Arte Contemporânea da Coreia, (Museu Nacional de Arte Contemporânea – Seul ).

1988 Exposição dos artistas contemporâneos coreanos ( Cho-Sun Press Groupo, Seul ).

1991 A Groping for the Korean Contemporary Art I, II Art in the " Reduction " and " Expansion" peried (Galeria Han Won, Seul)

1993 Trienal de Pequena Escultura ( Centro de Arte Walker Hill, Seul )

1995 Triennale Kleinplastik 1995 Europa – Ostasien, Alemanha

1996 The Structure ( Galeria Gaain, Seul )



## Miguel Cereceda

la escultura en el parque: Ornamento y Monumento

Frente a la sobria tradición de la escultura pública monumental, dedicada desde su origen a la conmemoración de algún acontecimiento luctuoso (una batalla, una victoria, una matanza o un héroe muerto por la patria), la escultura de parques y jardines siempre estuvo más asociada al ornato, al deleite y a la celebración. La idea del parque de esculturas está vinculada a la idea misma del jardín y al elemento del deleite contemplativo que el propio jardín implica. Desde la más remota antigüedad, el jardín ha sido concebido como un espacio de goce contemplativo, realización terrenal del paraíso, en el que, junto con los elementos fundamentales del agua, la vegetación, el frescor y los alimentos fácilmente accesibles en los árboles, estaba igualmente presente la idea del ornamento monumental. Aunque el paraíso descrito en el Libro del Génesis no nos habla de ningún monumento construido por la mano del hombre, sin embargo, todas las referencias que tenemos de los jardines de la Antigüedad, desde los jardines colgantes de Babilonia, ya nos hablan de un jardín monumental. Monumentales eran igualmente los jardines egipcios, a la entrada de los templos y, lo mismo que los parques de las polis griegas, estaban profusamente adornados de estatuas votivas.

Junto a esta idea de parque público apareció también en la Antigüedad la idea del jardín privado, como recinto de retiro espiritual contemplativo. El képos griego tenía algo de huerto, a la vez que de jardín y en él las frutas, verduras y hortalizas se acompañaban de plantas aromáticas, culinarias y sanitarias. Epicuro estableció su escuela y su retiro espiritual del mundo en un jardín de este tipo, aunque no sabemos si estaba adornado con estatuas. Pero las villas romanas, que siguieron este modelo de jardín mediterráneo, ya eran verdaderos parques llenos de esculturas y de templetos de recogimiento, de oración o de deleite, ricamente ornamentados con fuentes, con bustos

y con estatuas. Tanto el patio árabe como el hortus conclusus medieval siguieron esta tradición. Aunque el Corán prohíbe las imágenes, tanto las fuentes, como las acequias, los regadíos y las canalizaciones que surcaban los jardines árabes estaban profusamente ornamentados. Los jardines de la Alambra de Granada, que datan del s. XII de nuestra era, son jardines de este tipo. El modelo del patio interior, con una fuente central y un ambulatorio rodeado de columnas a modo de árboles o palmeras esculpidas en su derredor, como en un oasis, que se desplegaba majestuoso en el patio de los leones de la Alambra, fue imitado en las iglesias y los monasterios cristianos medievales a partir del s. XII. Este jardín interior, característico de los claustros medievales, fue el modelo fundamental sobre el que se desarrolló el jardín renacentista. En el Roman de la Rose de Guillaume de Lorris y del erudito Jean de Meun ya aparece un jardín de este tipo, ornamentado de esculturas. A partir de ese momento el jardín ya no sólo no se puede concebir sin esculturas, sino que incluso la escultura misma empieza a transformar notablemente su concepto en función de los jardines. El bosque-jardín de Bomarzo es quizá el primer ejemplo, pero todos los grandes jardines monumentales posteriores lo confirman. Versailles es tan importante para la historia de la jardinería como para la historia de la escultura.

El parque de esculturas no es por tanto ningún invento contemporáneo ni tampoco los concursos internacionales para el ornamento de los jardines. Sin embargo con ellos consiguen las ciudades un prestigio y una dignidad nueva. Posiblemente el modelo más importante desarrollado en este sentido a lo largo de la segunda mitad del s. XX haya sido el Proyecto de Escultura de la ciudad alemana de Münster que, con una única convocatoria cada década, ha conseguido ponerse a la cabeza de los parques de escultura de todo el mundo. Con una ambición semejante, pero con

una periodicidad bienal y una limitación en el número de convocatorias, debe considerarse el Parque de escultura contemporánea de Santo Tirso. A lo largo de sus siete convocatorias ha conseguido hacer de la ciudad de Santo Tirso uno de los espacios europeos de referencia para la escultura contemporánea, con la participación de algunos de los más prestigiosos escultores del mundo. La convocatoria tiene además la virtud de editar un catálogo documental de las obras ejecutadas cada año, por lo que sólo nos ocuparemos aquí de las piezas y de los artistas que han sido seleccionados para la presente convocatoria.

Como escultor José Barrias ha desarrollado la práctica de la escultura en una relación directa con el cine. En la deriva contemporánea de las artes, olvidadas las exigencias del purismo minimalista y conceptual, el arte se ha caracterizado precisamente por esa interferencia enriquecedora de las distintas artes. Si tanto la fotografía como el vídeo se han desarrollado en las últimas décadas en una prodigiosa interferencia con la escultura y la pintura clásicas, la interacción entre las otras artes no ha sido menos productiva. La escultura se ha relacionado con la música, con la arquitectura y con la danza, del mismo modo que se ha desarrollado enriquecedoramente en relación con el cine. Esculturas cinematográficas no son sólo aquellas que representan o conmemoran a determinados personajes o artistas del mundo del cine, debido a su popularidad, sino sobre todo aquellas que desarrollan un lenguaje cinematográfico. Pero que la escultura, que desde Lessing se considera un arte espacial, pueda desarrollar el tiempo narrativo, la emoción o el suspense característicos del cine, que es un arte que se despliega en el tiempo, puede resultar extraño. Barrias lo resuelve suscitando en su escultura el elemento misterioso. Por un lado desarrolla sus obras individuales como partes narrativas de un mismo

relato cinematográfico que se fuese desplegando en el tiempo; por otro, en la propia construcción de sus piezas despliega una contradicción formal que genera una especie de tensión narrativa. Éste ha sido por cierto el procedimiento utilizado para la construcción de su pieza del Parque de Escultura de Santo Tirso. Aunque su pieza se desarrolla en un solo plano, al modo de una pantalla cinematográfica, la combinación sin embargo de un gran vano con un elemento cerrado macizo, le otorga a la misma un gran movimiento visual. Este juego compositivo puramente formal se enriquece con la intromisión de elementos figurativos, que rompen el formalismo e introducen el tempo cinematográfico. Si por un lado la gran tela de araña es un elemento compositivo evidente, que busca atrapar la mirada del espectador, por otro, la pequeña rendija abierta en el muro contiguo también invita a mirar a su través, pero escondiendo esta vez al espectador detrás del muro. De este modo sorprendentemente el muro abierto retiene la mirada en su interior, mientras que el muro cerrado abre la mirada del espectador hacia la contemplación del paisaje circundante. La pared cerrada además contiene en su interior una nueva sorpresa, pues además de pantalla cinematográfica o lienzo pictórico es utilizada por el artista como papel en blanco para la poesía, sobre la que se inscriben los versos L'infinito de Leopardi. Así la escultura juega sin pudor con la arquitectura, con el cine, con la pintura y con la poesía, convocando a las distintas artes a su celebración.

Leopoldo Maler, argentino, artista polifacético, ha trabajado en los terrenos del cine, el teatro, la performance, el happening, la instalación y, por supuesto también, en los de la pintura y la escultura. Sus relaciones con estas artes han sido cualquier cosa menos tradicionales. Licenciado en Derecho en Buenos Aires, al terminar su carrera se marchó a Londres, donde trabajó para la radio y para la televisión. De esta

relación con los grandes medios de comunicación surge en su trabajo el gusto por las obras ambiciosas y espectaculares. Maler ha realizado así un ballet en el que los bailarines eran transportados con grúas (Crane-Ballet, 1971), un ballet urbano para automóviles de color rojo, blanco y amarillo, fotografiado desde un helicóptero (Metrobolismo, San Juan de Puerto Rico, 2003) y ha planificado incluso, aunque todavía no lo ha realizado, un ballet para barcos cargueros. Su obra, ambiciosa en concepto, en experiencias y en recursos se despliega de un modo polifacético y complejo, ambición y complejidad que contrasta sin embargo con la pulcritud y la sencillez de su escultura presentada en Santo Tirso.

Como escultor Leopoldo Maler había desarrollado fundamentalmente una iconografía simbólica, de carácter figurativo, en la que los elementos iconográficos construían una especie de escenografía. Haciendo uso de su rica relación con los nuevos medios técnicos, ya en 1971 presentó una video instalación, de las que luego hemos podido ver cientos en los años noventa, en la que una enfermera real cuidaba de una anciana, proyectada sobre una cama. Leopoldo Maler sin embargo también ha trabajado la escultura tradicional. En 1988 creó un monumento para los Juegos Olímpicos de Seúl y en 2002 otro monumento para conmemorar el Campeonato Mundial de Fútbol en Corea del Sur. Curiosamente la pieza de Santo Tirso, titulada "Diagonalmente correcto", es la primera escultura monumental no figurativa del artista. Con una estructura geométrica muy sencilla, desarrollada a partir de una figura rectangular parcialmente enterrada y seccionada en dos partes mediante una curva sinuosa, se construye una pieza elemental, dotada de un movimiento armónico interior y una gracia sorprendente. La pesadez del hormigón es por un lado contrastada con la ligereza de las formas y, por otra,

con un divertido y optimista juego de colores, que hacen de su escultura un espacio amable y agradable para la contemplación.

Klasen es un artista que ha trabajado dentro de la tradición de la estética pop, desarrollando en su trabajo fundamentalmente el principio del collage, según el cual la obra aparece como efecto de una yuxtaposición de imágenes en principio heterogéneas entre sí.

Aunque el principio collage fue desarrollado por los primeros pintores cubistas Braque y Picasso, y desde muy temprano alcanzó un desarrollo espectacular de un extraordinario radicalismo, tanto puramente formal, en la obra de Kurt Schwitters, como directamente crítico y político en la obra de John Heartfield, es posible sin embargo que el desarrollo poético del principio collage no alcanzase un reconocimiento efectivo hasta el Surrealismo, con grandes maestros de la técnica como Max Ernst, en sus libros *La femme 100 têtes* y *Une semaine de bonté*. Por eso Peter Klasen se sirve ya de una técnica y de una tradición compositiva que ha producido resultados espectaculares, aunque él la desarrolla en el ámbito de una estética puramente Pop, que tiene algo del gran Richard Lindner y algo también de Claes Oldenburg. Su trabajo como artista se ha caracterizado así por la representación de cuerpos de mujer que ocasionalmente aparecen fragmentados en distintos cuadros, de modo que las imágenes así cortadas, yuxtapuestas, forman una unidad, o en composiciones formalistas de colores, en las que una fotografía maquínica, objetos industriales pegados y señales de tráfico son combinados hasta conseguir un efecto compositivo inquietante que interroga al espectador. La utilización adicional de tubos de neón contrarresta la fuerza compositiva de sus imágenes con la estética del objeto, entendido como un todo, que recibe, de este violento contraste su unidad.

La escultura de Peter Klasen para Santo Tirso tiene así

algo de esa estética Pop de los objetos cotidianos y de consumo. Sin ser una imagen claramente reconocible, tiene algo de objeto industrial amplificado, algo de dispositivo electrónico agigantado, cuya contemplación electriza y fascina al espectador. Estructurada formalmente en dos partes, una pesada y terrenal y otra aérea, colorista y ligera, la pieza compone un arco escultórico, que ofrece la apariencia de arquitectura infantil o de gigantesco juguete constructivo. Lejos de ser un arco conmemorativo, como los arcos romanos, a la entrada de las ciudades, piezas a medias entre la escultura y la arquitectura, el arco monumental de Peter Klasen es un arco lúdico para la contemplación y el consuelo.

También en el ámbito de una estética Pop debe considerarse el desarrollo de la obra del artista suizo, Peter Stämpfli (Suiza, 1937), quien ha trabajado fundamentalmente esa técnica característica de Liechtenstein y Oldenburg, consistente en una gigantesca amplificación de la mirada, sobre cosas y objetos de uso cotidiano. Aplicando esa técnica a la contemplación minuciosa y sistemática de algunos detalles de objetos tan habituales como los automóviles, ha conseguido desplegar una especie de abstracción de la figuración, mediante la que el arte enriquece la contemplación de la vida. El surco interior de la huella de un neumático es ciertamente una tracería propia de los mejores arabescos, en la que la rigurosa geometría y la ortodoxa composición simétrica, sin duda recuerdan la abstracción geométrica de las vanguardias de principios de siglo. Stämpfli desarrolla así una pintura y una escultura divertida e irónica, en la que los objetos cotidianos se remiten al arte canonizado (de modo que un neumático nos remite por ejemplo a la abstracción geométrica) consiguiendo estetizar la vida al hacer que el propio arte se amplifique y se reconozca en los objetos cotidianos.

Desde que en 1910 fuera reivindicada por Marinetti la belleza del automóvil, por encima de la belleza clásica de la Victoria de Samotracia, el automóvil ha pasado a formar parte inequívoca e inconfundible, del imaginario estético de la modernidad. Por encima de cualquier otro invento técnico (más que el cine, más que la radio, más que el teléfono y más que la televisión), el automóvil ha encarnado, como objeto fetiche, los ideales políticos, económicos y culturales del s. XX. Su popularización y universalización, más allá de las diferencias de clase social, políticas o ideológicas, de raza, de sexo o de religión, así parecen demostrarlo. El automóvil encarna un ideal burgués de autonomía, independencia y libertad, que hace creer a su poseedor que puede ir y estar donde quiera, cuando quiera y como quiera. Pequeño hogar en movimiento, el automóvil reproduce la falsa autonomía de la casa, y representa además el espacio mezquino de una sexualidad administrada según la estructura de la familia burguesa occidental y sus desviaciones consentidas. Lo sorprendente es que, respondiendo a intereses ideológicos tan específicos, se haya impuesto sin embargo a nivel planetario. Pero es posible que la burguesía occidental haya conseguido universalizar sus ideales de libertad, independencia y autonomía del individuo, como ideales espectacularizados de la realización humana, y que haya conseguido además hacer creer a millones de habitantes del planeta, que ello se consigue a través del automóvil. Sea como fuere, lo cierto es que el automóvil se ha convertido así en la imagen emblemática fundamental de la cultura de nuestro tiempo. Fetiche del progreso tecnológico, nuevo becerro de oro, venerado e idolatrado en la publicidad, tampoco el arte contemporáneo ha dejado de reconocer y subrayar algunas de estas características. En la obra de Stämpfli el automóvil aparece ciertamente como iconografía de la modernidad e imagen estandarizada en la que nuestra cultura se reconoce

a sí misma, pero también como juego de referencias a la propia historia del arte. Aunque la iconografía del automóvil ha sido utilizada, desde los futuristas, fundamentalmente por la tradición figurativa de los surrealistas y de los artistas pop, en la obra de Stämpfli, al igual que en la obra de los grandes artistas pop norteamericanos, hay una constante referencia a la tradición de la historia del arte. En su trabajo ha habido alusiones explícitas al arte conceptual, como las hay a la abstracción geométrica y al propio Pop-Art. En su escultura para Santo Tirso Stämpfli renueva la iconografía de la huella del neumático, ampliándola esta vez en la forma de un tótem colorista de la modernidad.

Entre la escultura y la arquitectura se encuentra la obra propuesta por el artista coreano Suk-Won Park para el parque de Santo Tirso. A medias entre el espacio de oración o de recogimiento, su escultura tiene también algo de arco conmemorativo y de muro de las lamentaciones. A diferencia de los grandes arcos clásicos no es penetrable frontalmente, sino lateralmente. Siendo una escultura penetrable, es también un cobijo a la vez que un pasillo. Su sencillez de líneas, la austeridad de sus materiales a la vez que la ausencia de color le otorgan a la obra una seriedad propia de la escultura funeraria. Es más, incluso su escala es relativamente humana. Como si quisiera acoger en su interior la intimidad del cuerpo. No en vano su estructura doble, abierta por un lado y cerrada por otro, sugiere la idea del abrazo. Por eso es una pieza que, a pesar de su sobriedad formal es intimista, invita al recogimiento. Hemos comenzado nuestro texto hablando de la seriedad de la escultura pública monumental frente al carácter lúdico u ornamental de la escultura de parques y jardines. Sin embargo, en la pieza de Suk-Won Park para Santo Tirso no hay nada de lúdico ni divertido, pero tampoco en rigor nada de conmemorativo.

No es específicamente un monumento funerario, aunque adopta algunas de sus características, ni es tampoco iglesia, capilla o altar en el que entregarse a ningún determinado sacrificio. Sin ser monumento de conmemoración específica mantiene sin embargo la forma general de lo conmemorativo, expresando una especie de solemnidad formal. Monumentum es fundamentalmente el signo de la memoria y lo monumental adquiriría sus formas determinadas precisamente como algo imperecedero, más estable y duradero que la frágil vida y la memoria de los hombres. La nobleza, la dureza y la estabilidad de los materiales propios de la escultura monumental clásica procedía de este principio conmemorativo. Park mantiene de esta tradición la austeridad, la severidad, la dureza y durabilidad inmutable de los materiales para construir una especie de símbolo formal de la memoria. Por eso trabaja la piedra y el granito, mediante construcciones geométricas muy sencillas y muy puras en las que, sin conmemorar nada específicamente, el monumento, como signo privilegiado de la memoria, despliega y exhibe la forma misma de lo monumental. No es la primera vez que Park trabaja con el arco como motivo escultórico. En el año 1987 presentó para el parque olímpico de Seúl un gigantesco arco construido en piedra inestable o con cierta apariencia de fragilidad, titulado *Acumulación*. Si en aquella escultura, a través de su equívoca fragilidad, se parodiaba de algún modo el heroísmo monumental del gran arco conmemorativo, en la que ahora presenta en Santo Tirso no hay ningún asomo de ironía. No se trata de ninguna parodia, sino más bien de un austero formalismo en el que la escultura se celebra a sí misma.



**Design Gráfico**

Francisco Providência

**Fotografia**

José Rocha

**Tradução**

Tradulógica

**Impressão e acabamento**

Norprint

**Dep. Legal**

141991/99

**Patrocinadores**

Francisco M. Providência  
Alberto Carneiro



