

CATÁLOGO RAISONNÉ

Alberto Carneiro
Obras para o Espaço Público

Catarina Rosendo

CATÁLOGO RAISONNÉ

Alberto Carneiro
Obras para o Espaço Público

Catarina Rosendo

- 5 Apresentação
Alberto Costa
- 7 Centro de Arte Alberto Carneiro
Arte/Vida
Álvaro Moreira
- 13 Obras que nascem
de outras obras
Catarina Rosendo

OBRAS PARA O ESPAÇO PÚBLICO

- 19 A investigação, os conceitos,
os critérios e as metodologias
Catarina Rosendo
- 47 Catálogo *raisonné*

TEXTOS DE ALBERTO CARNEIRO

- 89 Para um museu de escultura
contemporânea em espaços
públicos do concelho de Santo Tirso
- 91 A arte é pública quando se torna
metáfora dum local no universal

PROJECTOS NÃO CONCRETIZADOS

- 98 Propostas para intervenções
escultóricas com projecto desenvolvido
- 106 Propostas para intervenções escultóricas
recusadas e/ou sem projecto

APRESENTAÇÃO

Este é um espaço de circunstância – mensagem de abertura do catálogo *raisonné* de arte pública de Alberto Carneiro –, artista plástico que ultrapassou, há muito, as limitadas fronteiras do nosso país e projetou o nome de Santo Tirso nos quatro cantos do mundo. É também uma oportunidade de poder expressar uma palavra de sincero agradecimento ao amigo da cidade, ao artista, ao professor e, particularmente, ao cidadão empenhado e comprometido com os seus conterrâneos e concidadãos.

Cumpre-se, no ano de inauguração do Centro de Arte Alberto Carneiro, seis anos da assinatura do contrato de doação que formalizou com a Câmara Municipal, no qual outorgou a propriedade de um assinalável acervo artístico que criteriosamente escolheu com vista a constituir o núcleo embrionário do acervo permanente do espaço de que será patrono. Este projeto de iniciativa municipal, instalado na Fábrica Santo Thyrsó, é vocacionado para gestão, salvaguarda, preservação, investigação e divulgação da sua obra, assim como da arte contemporânea em geral, enquadrado numa estratégia comum aos restantes equipamentos museológicos que a autarquia tutela, que tem por princípios fundamentais a conservação, a divulgação e a produção de conhecimento. A sua programação incluirá uma exposição permanente e a realização de exposições temporárias dedicadas à arte contemporânea, de forma a constituir-se num local privilegiado de diálogo e confronto de várias correntes artísticas, integrador e inclusivo, de forma a poder afirmar-se como um ponto de referência na dinamização de projetos inovadores no âmbito das artes plásticas e de desenvolvimento cultural da região onde se insere.

O projeto de intervenção cultural do município no domínio da arte pública, agora significativamente ampliado, em escala e em qualidade, aproxima-se da sua plena maturidade. Uma vez estabilizada a sua programação, será no aprofundamento da sua relação com a comunidade e no debate sobre o papel da arte pública na requalificação de espaços urbanos, em interligação com outros projetos com uma vertente socioeconómica mais profunda, o seu lugar de afirmação.

Alberto Costa

Presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso

CENTRO DE ARTE ALBERTO CARNEIRO ARTE/VIDA

(...) *Unidos entre mares, somos um único corpo, somos a unidade da paisagem, a metamorfose de sabores e aromas, os líquidos que em nós se fundem como um rio que corre incógnito, mas cujas margens só nós conhecemos. Esta árvore que cresce para dentro e para fora do nosso corpo uno, com a sua seiva, revigora os nossos saberes e nos conduz até à sabedoria de nos darmos inteiros na exaustão da entrega recíproca. Eu e a arte não sabemos ao certo quem somos, mas temos a certeza de sermos um do outro e isto é tudo de que precisamos para a vida.* (...)

Alberto Carneiro, 2006

Melhor definidos os parâmetros funcionais e os objetivos estratégicos dos equipamentos municipais no setor da cultura e assumidas as características idiossincráticas da cidade de Santo Tirso enquanto elementos definidores de uma identidade singular, encontra-se na otimização performativa dos serviços e na identificação de novos projetos no domínio museológico as áreas prioritárias de intervenção, tendo em vista a prestação de um serviço público mais qualificado, abrangente e de longo alcance.

Os museus, os centros interpretativos e o património cultural nas suas múltiplas expressões – artístico, arquitetónico, arqueológico, etnográfico, industrial, etc. –, são lugares de identidade e memória ímpares que produzem saber e proporcionam experiências notáveis, constituindo suportes de aprendizagem indispensáveis à formação da identidade e sentido de pertença de uma comunidade. Pela sua relevância científica, cultural e histórica, são referências imprescindíveis que transmitem valores, interagem com a contemporaneidade e prestam um *serviço público* insubstituível e de valor inestimável para as realidades sociológicas em que se inserem. Neste plano, a implementação de uma estratégia de criação e valorização de ativos patrimoniais, quer através da proteção do legado histórico, quer pela criação de novos bens, democratizando a sua natureza e acesso, tem também como propósito a sua progressiva relevância no plano económico e social, assim como a sua crescente importância enquanto componente formativa indispensável à construção de uma condição cidadã plena.

Alberto Carneiro encontra-se intrinsecamente ligado a Santo Tirso, concelho onde nasceu, em S. Mamede do Coronado, e onde deu os primeiros passos no mundo das coisas e da arte, como sempre relembrava. Entre os dez e os vinte anos aprendeu o ofício de santeiro, estabelecendo, a partir dessa prática, as fundações e a vontade de transcendência expressa na sua comunicação. Em Santo Tirso, foi o grande impulsionador de um grandioso projeto de arte pública que constitui hoje uma referência incontornável na interseção disciplinar entre arte pública e o planeamento urbano, assim como, a mais vasta, consequente e bem formalizada experiência a nível nacional de escultura pública contemporânea, representando o maior espaço de diálogo e confronto de várias correntes artísticas e de divulgação da arte, tendo por base a cidade enquanto polo gerador de projetos inovadores, explorando a singularidade da sua configuração e a relação que estabelece com a comunidade, assumindo-se como um espaço de afirmação de cidadania.

Retrospetivamente, poder-se-á assumir que os contornos iniciais do projeto do CAAC, ainda que na altura sem perspetivas claras dos desenvolvimentos futuros, começou a desenhar-se em 1990, data de referência de início do projeto do Museu Internacional de Escultura de Santo Tirso, com a realização do I Simpósio que esteve na génese dos dez certames que viriam a conformar a Coleção de escultura pública que hoje representa o núcleo principal do acervo do MIEC, cujo projeto se desenrolou a partir de uma proposta autoral, construído ao longo de vinte e cinco anos e que marca, de forma indelével, a cidade.

Outros momentos, também significativos, de estreitamento de relações com a edilidade e as suas entidades museológicas, tiveram lugar ao longo das últimas décadas, dos quais se destacam dois. O primeiro reporta-se a uma exposição realizada no Museu Municipal Abade Pedrosa, em 2006, em que no catálogo publicado se apresentam um conjunto de reflexões sob o título – *As dúvidas da arte em mim* – que constituem uma reflexão teórica de longo alcance que permite uma aproximação ao horizonte intelectual e processo criativo do autor. O segundo, mais recente, consubstanciou-se num grande projeto expositivo com carácter retrospectivo, levado a efeito em 2015 na Nave Cultural da Fábrica Santo Thyrsó, a partir do qual se consolidou a ideia da criação de um espaço destinado a acolher uma parte do seu espólio que, altruisticamente, doou à autarquia e, dessa forma, à comunidade.

O horizonte artístico de Alberto Carneiro é marcado por uma abordagem de índole antropológica centrada nas complexas relações que ligam a natureza e a cultura. A conjugação da arte com a vida e a natureza encontra na sua obra uma singular e profunda dimensão. Autor do primeiro *Manifesto para uma arte ecológica*, foi pioneiro e precursor ao dar forma e consistência teórica a uma nova consciência ecológica, essencialmente voltada para redefinição das relações do homem com a natureza, um postulado realmente vanguardista motivado por fenómenos de ordem económica e social, ocorridos em Portugal ao longo da década de sessenta do século passado, que foram ganhando pertinência até aos dias de hoje ao ponto de se transformarem numa questão central na circunstância civilizacional contemporânea que se pretende profunda e verdadeiramente transformadora – (...) *não através dum processo de ordem cultural, na aquisição de valores de carácter transitório, mas pela consciência das essencialidades, pela penetração do âmago dos átomos, pela chamada aos contactos com aquele mundo que se define em nós sem os constrangimentos da complexidade social: a relação consciente dos significantes na ordenação dum crítica profunda sobre os significados que virão, depois, como autenticidade de relações com o mundo.* (...)¹.

Neste plano conceptual, na sua prática artística, consideradas e valorizadas as múltiplas dimensões que compreende – estética, filosófica, poética e política –, cada obra pressupõe a circunstância de uma nova forma de arte ser também uma nova forma de vida – (...) *Estes desenhos são assim os reflexos da natureza em mutação nessa unidade que a morte e a vida são nela e em mim, a busca de sentimento e pensamento estéticos que se consubstanciam nesse fruir. Ao viver a vida e a morte dos seres do meu jardim, verifico que uma e outra são indissociáveis nessa unidade que flui e vive.* (...)². A arte e a vida, o devir existencial de Alberto Carneiro envolvem-se dialeticamente através das suas metamorfoses, em processos de múltiplas transformações através dos quais uma forma se transfigura noutra forma, um significado se abre a novos sentidos, assumindo-se a identidade do autor na definição da sua outridade, asseverando que “a transmutação é o natural do homem” – (...) *Esta necessidade de me fundir na arte, de ser ela mesmo sendo ainda eu, esta identificação que me prolonga nela como necessidade vivencial, impõe-se-me num movimento em redor, na busca do seu âmago, no pulsar do seu íntimo e que sou eu mesmo, afinal.*

Esta sensação de me transformar em sua identidade, de a ser na totalidade do que ela seja, torna-se em mim compulsiva e revela-me que somos um nas nossas diversidades. A simbiose do corpo e do espírito nesse partilhar a totalidade da vida como arte: a ética

como estética. (...)³ – pressuposto que a sua obra, desenvolvida a partir dos anos sessenta até à sua morte, consolidou num amplo programa de ação e reflexão estética, simultaneamente teórica e prática.

O CAAC — Centro de Arte Alberto Carneiro — é um projeto de iniciativa municipal, vocacionado para a salvaguarda, preservação, investigação e divulgação da arte contemporânea, enquadrado numa estratégia que tem por princípio fundamental o desenvolvimento sustentável, a criatividade e a produção de conhecimento, cuja missão consiste em sensibilizar o público para a expressão artística. Neste sentido, o âmbito curatorial e programático do CAAC deverá dialogar com as demais áreas intrínsecas às Artes Plásticas, integrando disciplinas diversas como – Arquitetura, Teatro, Dança Contemporânea, Música, entre outras expressões –, que fazem desta área uma referência complementar no campo da criação e que integra atualmente uma importante componente da produção artística.

Constituiu um objetivo central das suas atribuições a gestão do acervo do seu patrono. A sua programação incluirá uma exposição de carácter permanente e a realização de exposições temporárias dedicadas à arte contemporânea, afirmando-se como espaço de experimentação, integrador e inclusivo, de forma a poder afirmar-se como um ponto de referência na dinamização de projetos inovadores, no âmbito das artes plásticas e de desenvolvimento cultural da região onde se insere. A sua atividade será reforçada por outras iniciativas de índole pluridisciplinar, nomeadamente de natureza científica e pedagógica, através da realização de seminários e congressos, e da implementação de programas educativos capazes de criar públicos, estimular a reflexão e originar uma relação estreita com a comunidade local, contribuindo assim para o seu desenvolvimento socioeconómico.

Nesta área específica pretende ser uma instituição de criação, transmissão e difusão da cultura, da arte, da ciência e de áreas afins. No âmbito das ligações ao meio artístico e social envolvente, procurará desenvolver um alargado conjunto de atividades que visam fortalecer o carácter multidisciplinar da museologia no âmbito educativo, gerando oportunidades de participação em atividades curriculares e extracurriculares que propiciem o contacto direto com a prática artística e assegurem a formação em competências pessoais e transversais, através de colaborações com estabelecimentos de ensino, empresas e organizações. O cumprimento deste desígnio está articulado na missão e objetivos estratégicos e de suporte que decorrem das suas atribuições, enquanto unidade orgânica da Divisão de Património e Museus e do organismo de tutela, a Câmara Municipal de Santo Tirso.

O espaço de intervenção e implantação do CAAC concretiza-se num vasto complexo edificado, agora nomeado como *Fábrica Santo Thyrsó*, antiga Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Tirso, que se localiza no limite oeste do perímetro urbano da cidade, representando um dos polos nucleares do Plano de Urbanização das Margens do Ave. Trata-se de um espaço fabril de elevado simbolismo e importância histórica e arquitetónica, no qual foi concretizado um projeto de regeneração urbana traduzido na criação de um Quarteirão Cultural e Criativo em torno do setor da moda. Conceptualmente, inspira-se em políticas e estratégias atuais de revitalização e crescimento urbano com uma aposta clara no fomento de indústrias culturais e criativas permitindo o desenvolvimento de novas centralidades numa perspetiva polarizadora de novos *clusters* no âmbito da cultura e da inovação. Os diferentes projetos que o integram procuram torná-lo, simultaneamente, num espaço de trabalho, de negócios, de cultura e de lazer. Através desta dinâmica diversificada e multifuncional, o CAAC ganha espaço, pertinen-

1 Alberto Carneiro, “Notas para um manifesto de uma arte ecológica” [1973], *Das notas para um diário e outros textos*, recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 25.
2 Alberto Carneiro, “Nestes desenhos estou eu no meu jardim” [2006], *Esculturas e Desenhos*, 1990–2014, Gondomar: Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende, 2017, p. 7.

3 Alberto Carneiro, “As dúvidas da arte em mim” [2006], *Das notas para um diário e outros textos*, op. cit., p. 64.

cia e acuidade, ao mesmo tempo que contribui para a ação do conjunto de abordagens num movimento simbiótico de duplo benefício.

Do ponto de vista infraestrutural trata-se de um edifício de planta retangular, com aproximadamente 1100 m2, composto por um piso térreo e uma cave. São áreas nucleares do projeto a zona expositiva, na sua vertente permanente e temporária, bem como a instalação de um centro de documentação (acervo documental, bibliográfico, digital, etc.), e as áreas destinadas a receção e loja, atividade administrativa e de apoio logístico à montagem de exposições, bem como a implantação de espaços destinados às reservas gerais, estes dotados de ambiente controlado (humidade, luz, temperatura), aos sanitários, e áreas técnicas, inerentes aos diversos sistemas de suporte ao seu funcionamento.

Se, pela operação de reabilitação, a volumetria atual não foi alterada, o edifício está, todavia, integralmente dotado de novas infraestruturas, cumprindo elevados padrões acústicos e térmicos, enquadrando-o e fazendo-o participar da lógica das intervenções recentes realizadas no complexo da fábrica, nomeadamente pela reinterpretação e modernização da sua aptidão linguística.

À semelhança do projeto do MIEC, tanto no que respeita à configuração do espaço público, onde se desenvolve a sua Colecção, como à sua sede, onde se implementa uma programação coerente nos propósitos e princípios, também o CAAC pretende contribuir para a construção de um novo signo que exprime a identidade da cidade, dando espaço à “construção da cidade imaginária”, onde a cultura em geral, e a arte em particular, assumem um especial relevo no incremento da capacitação e melhoria das condições de vida dos seus habitantes⁴, pretendendo assim ampliar a escala da proposta cultural disponibilizada numa perspetiva integradora e potencialmente geradora de um discurso coerente e de largo espectro, em consonância com o Museu Internacional de Escultura Contemporânea.

Tal como a criação da obra de arte é uma descoberta, também a sua fruição tem de ser. Sempre diferente para quem a “lê”. Este é o paradoxo da arte, ela que prolonga o corpo indivisível e indissociável do artista para dentro do “outro”, aquele que a recria com a sua própria leitura, como se “lê” no paradigmático desenho de Alberto Carneiro *No meu jardim*, de 2015: (...) *Este desenho e muitos outros são o meu jardim do lado de dentro de mim, reminiscências de dádivas recíprocas nesse buscar o prazer estético de me ser arte e de a procurar ao comunica-la aos seus fruidores. Como agora, embora sabendo que o que comunico já não será o que senti e pude entender ao fazê-los, mas sim os sentimentos e pensamentos estéticos que cada um neles descobrirá como possível vivência coincidente com a minha no meu jardim e enquanto necessidade de arte.* (...).

Neste plano, tal como aspira a dimensão elemental do CAAC, a arte não pode ser menos que um espaço de liberdade, intemporal e individual, que se completa e transcende em cada ato comunicante.

Álvaro Moreira

Diretor do Centro de Arte Alberto Carneiro

⁴ Álvaro Moreira; Conceição Melo, “Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. A qualificação do espaço público: Património, práticas culturais e políticas educativas”, *Arte pública: Lugar, contexto, participação*, coordenação de Bernardo Pinto de Almeida, Catarina Rosendo e Margarida Brito Alves, Lisboa: Instituto de História da Arte, NOVA FCSH, Santo Tirso: Câmara Municipal, 2018, pp. 11–20.

OBRAS QUE NASCEM DE OUTRAS OBRAS

Durante muito tempo, este livro manteve-se no estado de projecto. Foi por volta de 2007 que ouvi pela primeira vez Alberto Carneiro mencionar o desejo de publicar uma monografia dedicada às suas obras para o espaço público. Naquele mesmo ano, eu defendia a minha tese de mestrado centrada num período circunscrito da sua obra¹ e organizava com ele a antologia dos seus escritos². A reunião e o estudo dos vários materiais documentais que ambas as tarefas, sobretudo a primeira, implicaram resultou num esboço de inventário da sua obra que durante muitos anos ficou esquecido em ficheiros de computador. O facto de já então vivermos juntos ajudou a que, aos poucos e nos intervalos do meu trabalho, eu comesse a permanecer algum tempo no seu ateliê, consultando documentos, procurando compreender a organização da sua biblioteca, abrindo embrulhos para descobrir esculturas que nunca tinha visto e tirando de gavetas provas fotográficas, desenhos inéditos e estudos de diversa natureza. O Alberto tinha uma memória prodigiosa e eu queria saber coisas e tirar dúvidas sobre inúmeros aspectos do seu trabalho, sem ter ainda muito definido o que poderia fazer com tudo isso.

Quando, na Primavera de 2011, a sua condição de saúde lhe recordou que a vida não prossegue para sempre, iniciámos uma longa conversa que foi decorrendo de forma descomprometida e intermitente, mas que se orientou para o que hoje posso definir como uma reflexão sobre o futuro do seu legado artístico. Nas últimas semanas desse ano, o Alberto iniciava a organização de uma grande quantidade de desenhos de pequeno e médio formato que nunca haviam sido expostos e eu dava os primeiros passos na concretização de uma vontade que tinha finalmente um nome: catálogo *raisonné*. Em Janeiro de 2012, a historiadora da arte Teresa Azevedo, mediante um subsídio de investigação atribuído pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e com o acompanhamento da Professora Lúcia Almeida Matos, que havia orientado a sua tese de mestrado, iniciou comigo a operacionalização do projecto do catálogo *raisonné*. Tal implicou a adopção de uma base de dados informática para o inventário das obras, para onde se transferiu a informação então já reunida nos meus ficheiros digitais, e encetar o trabalho moroso e metódico de recolha de imagens, verificação de obras que se encontravam no ateliê e confirmação e ampliação de dados como o historial expositivo e a bibliografia das obras. O trabalho desenvolvido com a investigadora, que durou três meses, permitiu o estabelecimento de uma estrutura apta ao prosseguimento da organização dos dados que tem decorrido desde então e à medida que novas obras vão sendo inventariadas e novas pesquisas permitem ampliar ou corrigir dados prévios.

Foi por estes anos, sem que eu saiba precisar quando, que o Alberto manifestou interesse em que eu coordenasse o livro sobre as suas esculturas públicas que há muito tinha em mente. A minha contraproposta de um catálogo *raisonné* consagrado ao tema foi por si imediatamente aceite e foi assim que as obras para o espaço público se converteram no primeiro volume de um projecto maior que continua em curso. Aproximadamente na mesma altura, obtivemos para a sua concretização o apoio do Município de Santo Tirso, há muitos anos um parceiro natural do artista em várias dimensões inerentes às obras pensadas para serem instaladas nos espaços públicos.

¹ Catarina Rosendo, *Alberto Carneiro, os primeiros anos (1963–1975)*, Lisboa: Instituto de História da Arte, NOVA FCSH, Edições Colibri, 2007.

² Alberto Carneiro, *Das notas para um diário e outros textos*, recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

O projecto em si mesmo começou no último trimestre de 2018, já após o falecimento do Alberto, mas nem por isso deixa de corresponder a uma vontade sua, aliada ao meu desejo de continuar o processo, há muito encetado, de investigação de aspectos da sua obra.

Um projecto desta natureza não seria possível sem o envolvimento empenhado de várias pessoas e entidades. Agradeço ao Instituto de História da Arte, nas pessoas de Raquel Henriques da Silva e de Lúcia Almeida Matos, os meios que permitiram iniciar a concretização deste projecto; a Teresa Azevedo a colaboração na investigação, organização dos materiais documentais e elaboração dos textos sobre as obras; a Laura Castro, que na fase preliminar dos trabalhos acompanhou a definição do conjunto de obras enquadráveis nesta investigação; a Isabel Carlos, com quem debati longamente o título desta publicação, o que conduziu à revisão dos critérios de inclusão e exclusão de obras; a John Elliott, pelo excelente trabalho de tradução para inglês dos vários textos presentes na edição inglesa; a Márcia Novais, pelo modo como interpretou as necessidades específicas desta publicação, tornando-a num objecto tão apelativo quanto rigoroso; a Maria Burmester pela constante disponibilidade, olhar crítico e profissionalismo que dedicou a este livro; a Álvaro Moreira, cuja confiança no projecto permitiu a sua concretização, e ao Município de Santo Tirso, também pela confiança depositada e pelo empenho continuado na valorização e protecção do legado artístico de Alberto Carneiro.

Catarina Rosendo

OBRAS PARA O ESPAÇO PÚBLICO

A INVESTIGAÇÃO, OS CONCEITOS, OS CRITÉRIOS E AS METODOLOGIAS

Catarina Rosendo

As obras de Alberto Carneiro (Vila do Coronado, 1937–2017, Porto) realizadas no espaço urbano e em ambientes naturais constituem o primeiro volume do catálogo *raisonné* dedicado a este artista. São dois os motivos que determinaram que este projecto tivesse como primeira etapa concluída a parte referente à escultura pública. Desde logo, o facto de o artista ter alimentado o plano, sensivelmente a partir da segunda metade dos anos 2000, de publicar um livro com as suas obras enquadráveis nesta tipologia, não só para sistematizar um primeiro olhar retrospectivo do que havia sido o seu trabalho nesse âmbito, mas também pela consciência de que parte substancial das suas esculturas espalhadas pelo mundo permanecia desconhecida do público português. Quando o artista manifestou a vontade de que eu assumisse a coordenação de um tal livro, que previa já a transcrição dos dois textos que, em duas ocasiões distintas, escreveu sobre a arte instalada nos espaços públicos, imediatamente percebi a necessidade de o tornar mais ambicioso nos seus objectivos, transformando-o no primeiro volume do inventário geral da obra, com tudo o que isso implicaria na sua reorganização geral e na redefinição dos seus conteúdos. Desde logo, o essencial carácter de exaustividade que caracteriza um livro desta natureza exigiu que todos os projectos realizados seriam incluídos, mesmo aqueles (residuais) com que Carneiro, por motivos quase sempre de ordem técnica, não ficou satisfeito quanto ao resultado final e que muito provavelmente teria deixado de fora se tivesse chamado a si a organização de uma monografia sobre as esculturas que realizou neste âmbito.

O segundo motivo é de ordem prática e resulta da vantagem em iniciar-se o catálogo *raisonné* por este conjunto de obras, quer dizer, por uma quantidade delimitada de entradas a registar, o que auxilia a exequibilidade de um trabalho que é, pela sua própria natureza, complexo e desafiante na sua vocação de abrangência, rigor e detalhe. Apesar de a produção de Carneiro para o espaço público ser extensa, é ainda assim bastante contida tendo em conta que o inventário da restante obra, no momento actual da pesquisa, conta já com cerca de dois mil desenhos, mais de três centenas de esculturas, objectos e instalações, aproximadamente quatro dezenas de obras assentes na fotografia e mais de vinte edições de artista. Por contraste, as obras que compõem este livro contabilizam 28 projectos realizados, a que se acrescentam sete projectos não concretizados mas com diversos e substanciais graus de pormenorização com vista à sua execução, e 21 possibilidades de trabalho às quais o artista não deu seguimento. Operar com um universo de poucas dezenas de obras permitiu testar o tipo de informação a incluir, bem como investigar e cruzar dados com o objectivo de mapear com o máximo pormenor possível as circunstâncias de realização de cada uma das obras e a sua relação com momentos específicos do resto da produção artística de Carneiro.

A preparação de um livro com estas características é indissociável das tarefas inerentes à organização do espólio artístico e documental de Alberto Carneiro, que teve diversas etapas de execução entre 2011 e 2019, bem como da investigação necessária à realização do inventário geral da sua obra, iniciado na mesma altura e mantendo-se em curso no que se refere ao levantamento das obras existentes em colecções

particulares e à revisão geral dos dados conhecidos. No caso específico das intervenções no espaço público, a correcta identificação e inventariação das obras concretizadas beneficiou dos contributos do próprio artista, que em vida acautelou, sempre que possível, a precisão dos dados técnicos das obras incluídas nos catálogos das suas exposições individuais. Este trabalho prévio foi verificado, pontualmente corrigido e, sobretudo, complementado e ampliado no decurso da organização do espólio então guardado no seu ateliê¹, mediante várias tarefas que implicaram a recolha, digitalização e ordenação dos registos fotográficos sobre as várias fases de execução dos projectos que se encontravam dispersos por vários suportes e localizações físicas. Tal decorreu em paralelo com a organização da correspondência e demais documentação escrita e visual, como regulamentos de concursos, orçamentos, cadernos de encargos, mapas de localização, instruções de montagem das obras ou textos elaborados pelo artista, como memórias descritivas e pequenas notas interpretativas e poéticas², ou esclarecimentos solicitados pelas entidades encomendadoras e discursos proferidos em actos inaugurais.

Organizar a informação existente no arquivo pessoal de Carneiro relacionada com a arte pública viabilizou, numa primeira instância, a confrontação com o resto da sua obra artística, em particular a produção gráfica. Com isto foi possível, por um lado, identificar, em esboços até aí dispersos, as primeiras impressões que deram origem a projectos de arte pública, o que permitiu associá-los a desenhos mais acabados, por vezes técnicos e, por isso, facilmente relacionáveis com as esculturas finalizadas. Por outro lado, isso também facultou a identificação de uma linha específica de trabalho no domínio do desenho dedicada à exploração de esquemas e projectos para obras aparentemente fictícias que, pela sua natureza material, escala e alusões territoriais e geográficas, tinham como destino espaços públicos hipotéticos, quase sempre de natureza paisagística. Refiro-me em concreto aos desenhos feitos, muitas vezes, em pequenos cadernos de formato A6 ou aproximado, por vezes também nos cadernos quadrados de 20 × 20 cm comprados numa papelaria perto da Escola Superior de Belas-Artes do Porto (actual Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto) e que acompanharam o artista toda a vida. Estes desenhos eram realizados com traços rápidos e esquemáticos, funcionando como registos de ideias que vêm a surgir pontualmente em esculturas públicas futuras, mesmo se por vezes desenvolvidas até à indistinção das suas formas iniciais. É o caso de um conjunto de desenhos e esboços realizados no decurso dos anos 1990, que apresentam estruturas verticais que servem de apoio a bases elevadas sobre as quais pousam elementos de aparência mineral sem directa intervenção humana ou, pelo contrário, esculpidos, e que são formalmente próximos dos primeiros estudos para a escultura *Tree and Sculpture Mandala* (EP19), realizada na Aldeia Folclórica de Gyeonggi-do, na Coreia do Sul, em 2002, e mesmo para a escultura *Art as Tree, Tree as Art* (EP21), concebida para o Parque Internacional de Escultura de Jianbanshan, em Taiwan, em 2002–03. O facto desses pequenos desenhos e esboços terem bastantes afinidades com outros que evocam a série de esculturas de interior *Nos jardins de Suzhou*, que Carneiro realizou

em 1995 após duas longas viagens ao Oriente³, cria uma até aqui imperceptível ligação entre estes dois momentos distintos da sua vida artística, separados por sete a oito anos de distância, não obstante ambos terem como denominador comum o interesse pelas culturas orientais.

Um segundo tipo de informação que foi possível obter a partir do estudo da documentação existente no espólio do artista diz respeito aos 28 projectos para intervenções em espaços urbanos e paisagísticos que, por motivos vários, não chegaram a ser concretizados. Os diversos níveis de conhecimento que estes projectos trazem para a compreensão geral da acção de Carneiro em torno da arte pública, e até da sua restante actividade artística e pedagógica, determinou a utilidade em organizá-los, estudá-los e integrá-los no presente livro, não como parte do catálogo *raisonné* propriamente dito⁴, mas como complemento informativo e analítico que pode ser encontrado no final do elenco das obras concretizadas e que deste se distingue pelo modo diferenciado de apresentação.

A decisão de reunir num único volume a totalidade das hipóteses conhecidas de esculturas públicas que existiram no percurso artístico de Carneiro vai um pouco ao arrepio do carácter sobretudo descritivo que assiste à tipologia dos catálogos *raisonné*, não obstante a inerente metodologia de organização cronológica favorecer o olhar diacrónico dirigido para a detecção das descontinuidades e das permanências que, ao longo do tempo, é assim possível identificar nas obras de Carneiro. Pesados os prós e os contras, privilegiaram-se os benefícios decorrentes da relativa hibridez analítico-descritiva que caracteriza este livro, permitindo que ele inclua alguma da reflexão possibilitada pela maior quantidade de informação contextual que as obras de arte pública, por resultarem quase todas de encomendas e da participação em simpósios, têm em comparação com obras realizadas em ateliê sem outras condicionantes que a vontade do artista.

Os 28 projectos não realizados dividem-se em dois grupos. Não obstante um deles compreender apenas sete propostas para obras a instalar no espaço público, é no entanto o mais relevante dos dois, pois é aquele que possui elementos suficientes para a caracterização de cada um dos projectos, tais como memórias descritivas detalhadas, maquetas e desenhos técnicos. O nível de pormenorização destes elementos oferece uma boa antevisão do resultado final de cada um destes projectos, sobretudo tendo em consideração que é isso que sucede com os projectos concretizados, nos quais são muito esporádicas as alterações decorrentes de condicionalismos



Sem título
19 Setembro 1990
Lápis e grafite sobre papel
16 × 10,5 cm
Colecção Catarina Rosendo em depósito no Centro de Arte Alberto Carneiro, Santo Tirso
N.º inv.: Des0218
Foto: Miguel Ângelo

¹ Em Fevereiro de 2020 procedeu-se à transferência física do seu arquivo documental para a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, em consequência da doação iniciada pelo artista ainda em vida.

² Estas notas foram reunidas no capítulo “Palavras necessárias”, que integra a antologia Alberto Carneiro, *Das notas para um diário e outros textos*, recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, pp. 111–134.

³ Em 1995, Alberto Carneiro obteve da Fundação Oriente uma bolsa de estudo para realizar duas longas viagens. A primeira, entre 2 de Fevereiro e 22 de Março, teve como destino a Índia e o Nepal (o artista já havia estado entre Dezembro de 1992 e Janeiro de 1993 na Índia), e a segunda, entre 2 de Junho e 22 de Julho, centrou-se na China (incluindo Macau, então ainda território português) e no Japão. Como o artista referiu na documentação submetida para o pedido de bolsa de estudo, as viagens tiveram como “objectivo observar e meditar sobre aspectos das manifestações hinduísta, tantrista, taoísta e zenista, particularmente nas representações mandálicas e nas incidências da natureza nas configurações e significados dos jardins”. As esculturas realizadas na sequência dessas viagens, onde se incluem as cinco pertencentes à série *Nos jardins de Suzhou*, foram apresentadas no ano seguinte na exposição individual de Carneiro, “A Oriente”, que teve lugar na Galeria Pedro Oliveira, no Porto, entre Abril e Maio. No âmbito do apoio concedido pela Fundação Oriente para a realização destas viagens, Carneiro participa ainda nas mesas redondas que aquela fudação organizou em 1996, submetidas ao tema “Olhares sobre a Índia”. *Vários, Pedagogia – ESBAP-FAUP; Fundação Oriente (1994–1996), Subsídios e Bolsas; Correspondência e Programas: Colóquios, Debates, Cursos, Espectáculos*, Arquivo Alberto Carneiro – Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. *Alberto Carneiro, A Oriente*, Porto: Galeria Pedro Oliveira, 1996.

⁴ Até porque, dado estes projectos terem como suporte o desenho e a maquete tridimensional, o seu lugar será nos catálogos *raisonnés* de desenho e de escultura quando estes forem realizados.

impostos pela execução. Estes elementos atestam o estado avançado da fase de concepção e planeamento e, por isso, a clara intenção de Carneiro em realizar estas obras que acabaram por ficar pelo caminho, quase sempre por motivos a si alheios. Oferecem, também, uma perspectiva clara das várias soluções artísticas e técnicas ensaiadas caso a caso e o modo como elas transitam destes projectos não realizados para outros, esses sim realizados e por vezes cronologicamente próximos dos não executados.

De resto, a organização e o estudo da informação relativa aos projectos não realizados permitiu, mais uma vez e em diversos casos, relacionar desenhos dispersos e esculturas de Carneiro com, por exemplo, cadernos de encargos, memórias descritivas e maquetas existentes no espólio documental e artístico. É o que acontece com o desenho a esferográfica, sem qualquer inscrição que dê pistas para a sua datação, que foi possível associar à documentação do gorado projecto de 1982 da escultura-fonte a incluir no arranjo urbanístico do Mercado de Santo André, em Sines, após o esclarecimento de dúvidas com o arquitecto responsável por essa obra de requalificação; ou, no caso das esculturas *Fonte*, 1999–2005/06, e *Jardim*, de 2001–05/06, corrigir a sua datação e perceber que elas foram concebidas a partir das maquetas realizadas para os projectos não concretizados de esculturas públicas para, respectivamente, Barcelos e Vila Nova de Famalicão. Agregadas a estruturas em ferro e granito semelhantes às que, nos mesmos anos, Carneiro usou para a série de esculturas de interior *Paisagens íntimas*, de 2004–05, tudo indica que tenham sido assim preparadas para serem apresentadas, pela primeira vez, na exposição individual que o artista realizou em 2006, em Huesca⁵, para assinalar a conclusão da escultura instalada na paisagem *As árvores florescem em Huesca* (EP23), e onde as mesmas *Paisagens íntimas* foram expostas pela primeira vez.

O segundo grupo dos projectos não realizados integra 21 propostas que não passaram dos contactos iniciais por parte das entidades promotoras e, nestes casos, a não resposta ou a imediata declinação por parte de Carneiro foram, com alguma frequência, motivadas pela não aceitação dos termos indicados no convite endereçado ou no regulamento a este associado. Neste grupo contam-se ainda alguns documentos avulsos, vagos ou pouco informativos, existentes no arquivo do artista que não oferecem elementos visuais ou textuais suficientes para permitir uma antevisão genérica do que poderia vir a ser a obra. É o caso de um dactiloscrito contendo as notas, datadas de Março de 1991, relativas a uma escultura intitulada *Água sobre a terra – O mar português*, razoavelmente caracterizada nos materiais e técnicas a usar, bem como na simbologia a explorar a partir das referências ao Infante Dom Henrique no poema “Mensagem” de Fernando Pessoa, mas sem outra informação contextual que permita, no actual estado da investigação, mais do que aventar a hipótese de se tratar de um projecto destinado ao conjunto monumental a realizar para a valorização da Fortaleza de Sagres, cujo concurso público decorreu de forma atribulada e amplamente discutida na imprensa pelo menos entre 1988 e 1994. Outro caso refere-se à proposta, redigida em 2006, para uma escultura a realizar no Parque Urbano previsto para o Pólo da Asprela da Universidade do Porto, mas cuja descrição detalhada não encontra correspondência em nenhum dos desenhos existentes no espólio de Carneiro que estudam e detalham intervenções escultóricas em espaços ao ar livre.

Malgrado a sua incipiência informativa, estas 21 possibilidades falhadas apontam, ainda assim, para dados não negligenciáveis para a compreensão mais afinada da rede



O jardim
2001–2005/06
Madeira de buxo e mogno e ferro
119 × 50 × 37 cm
Colecção Cláudio Carneiro em depósito no Centro de Arte Alberto Carneiro, Santo Tirso
N.º inv.: Esc0118
Foto: Cortesia Galeria Fernando Santos, Porto, AAC–BA/FCG

de relações, entidades e contextos na qual se inseriram os trabalhos para o espaço público de Carneiro. Exemplo disso são algumas das propostas geradas, à escala nacional, no âmbito de projectos de requalificação urbana por parte de câmaras municipais às quais estavam ligados colegas e ex-alunos do curso de Arquitectura da ESBAP, onde Carneiro foi responsável pela cadeira de Desenho II entre 1970 e 1999. Acontece o mesmo em contexto internacional, com as propostas advindas das suas colaborações com a Diputación de Huesca, através da sua técnica de artes visuais e historiadora da arte Teresa Luesma e em resultado da relação de trabalho, transformada em amizade, com o arquitecto e crítico e historiador da arte Javier Maderuelo, que em 1999 organizou a primeira exposição individual de Carneiro em Espanha⁶; ou com o crítico de arte francês de origem catalã Gérard Xuriguera, responsável artístico pela implementação de diversos parques de escultura pública pelo mundo.

Esta rede de relações institucionais, profissionais e pessoais não é, de resto, relevante apenas para a participação de Carneiro em vários simpósios internacionais de escultura, situação explicitada nos textos que acompanham, neste livro, cada uma das obras realizadas. É-o também para a escolha dos artistas convidados a realizar obras para os parques escultóricos que o artista comissariou para as localidades de Santo Tirso e de Carrazeda de Ansiães, como sucedeu com Mauro Staccioli, Mark Brusse, Satoru Sato e Michael Warren, com quem Carneiro coincidiu em vários simpósios internacionais. Foi, por sua vez, através de Warren que surgiu o convite para Carneiro realizar a escultura na floresta de Devil’s Glen, no condado de Wicklow, República da Irlanda, no âmbito do programa Sculpture in Woodland. Este projecto contou ainda com Jorge Du Bon, artista que Carneiro havia conhecido em Kostanjevica, em 1986, no decurso do Simpósio Forma Viva, e que depois foi convidado a participar no 1.º Simpósio de Santo Tirso, em 1991. Sucessivos trânsitos desta natureza atravessam os continentes europeu, asiático e americano, através da presença de Carneiro nos simpósios de Quito (1998), de Buyeo (1999) e de Gyeonggi-Do (2002), ambos na Coreia do Sul, de Jianbanshan, Taoyuan, em Taiwan (2003) e de Andorra (2004). Semelhantes intercâmbios acontecem através de Xuriguera, comissário de alguns destes mesmos simpósios e que Carneiro havia convidado, em 1995 e a partir da terceira edição, para ser responsável pelo comissariado internacional dos simpósios de Santo Tirso.

Vários outros artistas, para além dos supra mencionados, estão presentes nesses encontros internacionais de escultura e vêm também, antes ou depois, a realizar obras para Santo Tirso. Sem esgotar a lista, refiram-se os artistas Josep María Camí, Carlos Cruz-Diez, Dan Karavan, Guy de Rougemont, Julio Le Park, Federico Brooke, Leopoldo Maler e Park Chan-Kab. É de notar ainda os casos de Peter Rosman, David Lamelas e Reinhard Klessinger, colegas de Carneiro no Advanced Course in Sculpture na



Percursos na paisagem – Memória de um corpo sobre a terra
1982–1983
Madeira de tola esculpida e entalhada
250 × 230 × 230 cm
Colecção Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
N.º inv.: 85E840
Foto: autor não identificado, AAC–BA/FCG

⁵ Alberto Carneiro, *Árboles*, Huesca: Centro de Arte y Naturaleza – Fundación Beulas, 2006.

⁶ Javier Maderuelo havia conhecido a obra de Carneiro na exposição “Fundação de Serralves, Um Museu Português”, apresentada em 1992 no Pavilhão Português da Exposição Universal de Sevilha Expo ’92 e, na sequência do interesse que aquela lhe despertou, convidou o artista a expor na Diputación de Huesca em 1999, quando já aí tinha em curso o projecto “Arte y Naturaleza”, que incluiu um extenso programa de conferências e um conjunto de sete intervenções artísticas instaladas na paisagem do Alto Aragão da autoria dos artistas Richard Long, Ulrich Rückriem, Siah Armajani, Fernando Casás, David Nash, Per Kirkeby e do próprio Alberto Carneiro, que para o efeito realizou a obra *As árvores florescem em Huesca* (EP23). Foi ainda por intermédio de Maderuelo que Carneiro mostrou algumas das suas esculturas *Evocações d’água*, que haviam sido incluídas na exposição na Diputación de Huesca, na Galería María Martín, em Madrid, em 2000. Agradeço a Javier Maderuelo a sua colaboração no esclarecimento de alguns aspectos da sua relação de trabalho com Carneiro. *Alberto Carneiro, Sobre los árboles y el agua*, Huesca: Diputación de Huesca, 1999. *Arte y Naturaleza 1994/2014, Alberto Carneiro y Fernando Casás*, Huesca: Diputación de Huesca, 2014.

londrina Saint Martin’s School of Art (hoje Central Saint Martins), em 1968–70, e que foram também convidados a realizar obras para Santo Tirso e, no caso de Klessinger, ainda para Carrazeda de Ansiães. Em contexto nacional, os artistas Ângelo de Sousa e Zulmiro de Carvalho, seus colegas na ESBAP, e José Aurélio e José Barrias eram, além de amigos de longa data, quase todos próximos geracionalmente; enquanto artistas como Fernanda Fragateiro, Ângela Ferreira, Manuel Rosa, Rui Sanches, Rui Chafes, José Pedro Croft e Pedro Cabrita Reis, entre outros, assinalam a atenção com que Carneiro acompanhou o regresso, em Portugal, às linguagens escultóricas operado por uma nova geração de artistas surgida na década de 1980. Todos estes artistas, ao quais se acrescenta ainda Carlos Nogueira, realizaram obras para o Museu de Santo Tirso, e Ângelo de Sousa também para Carrazeda de Ansiães.

Carneiro dedicou-se, logo desde finais dos anos 1970, mas de forma mais substancial a partir dos primeiros anos da década de 1980, aos projectos escultóricos instalados em ambientes naturais ou em contexto urbano. Apesar da intervenção permanente realizada na paisagem protegida de Los Barruecos em Malpartida de Cáceres, datada de 1979 (EP1), assinalar o início das realizações do artista neste campo, é seguro afirmar que a sua participação, em 1986, no Simpósio Forma Viva em Kostanjevica, na actual Eslovénia (EP3), fundamenta o seu envolvimento mais empenhado com o tema da arte vocacionada para os espaços públicos, em resultado da maior consciência aí adquirida acerca das suas implicações sociais e artísticas. De resto, foi a estada na Eslovénia que lhe deu a ideia de, na sequência do convite endereçado em 1987 pelo Município de Santo Tirso de realizar uma escultura para a Praça Camilo Castelo Branco (EP4), propor ao então presidente da Câmara, Joaquim Couto, a constituição nessa cidade de um museu de esculturas ao ar livre que dependeria da realização de simpósios⁷ em tudo semelhantes àquele em que o artista havia participado pouco tempo antes.

Para além da concepção e comissariado do grande projecto que conduziu à implementação do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, entre 1990 e 2015⁸, o artista foi também responsável pelo Museu Internacional de Arte Contemporânea ao Ar Livre de Carrazeda de Ansiães⁹, instalado entre 2000 e 2009 nesta cidade trasmontana. O entendimento cabal da numerosa produção artística de Carneiro no âmbito da arte para espaços públicos é indissociável desta outra vertente a que se dedicou com igual empenho e que resulta não só de motivações artísticas e culturais mas também de uma consciência acerca da importância do «serviço cívico»¹⁰ prestado à comunidade. As actividades desenvolvidas neste âmbito contextualizam em boa medida os dois textos que são incluídos neste catálogo *raisonné*, “Para um museu de escultura contemporânea em espaços públicos do concelho de Santo Tirso”, originalmente publicado na *Revista da Liga dos Amigos do Hospital de Santo*

Tirso, em 1992; e “A arte é pública quando se torna metáfora dum local no universal”, que corresponde a uma comunicação apresentada nos *Encuentros de arte público: ¿El arte como cuestionamiento del espacio público?*, na Universidad Politécnica de Valencia, em 2001. Sendo o primeiro texto centrado no processo então em curso de instalação do museu de esculturas em Santo Tirso e o segundo dedicado a problematizar o lugar da arte pública nos currículos artísticos universitários, ambos são particularmente úteis para entender as perspectivas de Carneiro sobre o assunto, em particular sobre as noções de arte pública ou arte instalada nos espaços públicos, até para melhor verificar o alcance das suas realizações neste domínio.

Para o artista, os espaços públicos são entendidos como os “espaços exteriores da nossa sociabilidade” e a sua “qualificação” anda de par com a “formação duma consciência artística contemporânea”¹¹. As noções acerca de uma arte pública “socializante” e “pertença de todos”¹², tão contemporânea como o transeunte ou o visitante que por ela passam, compõem o essencial das suas ideias sobre a matéria e interrelacionam pressupostos simultaneamente éticos e estéticos na necessidade de dotar os espaços públicos de intervenções artísticas. Em 1992, a arte pública foi entendida por Carneiro como “património cultural vivo e activo para os cidadãos”¹³ numa altura em que o artista, escrevendo para uma publicação tirsense, procurava atenuar a potencial estranheza causada na população pelas linguagens abstractas, sem referentes reconhecíveis, das esculturas de António Campos Rosado, Manolo Paz, Manuel Rosa, Reinhard Klessinger e Zulmiro de Carvalho que haviam sido instaladas na área ajardinada da Praça 25 de Abril em resultado do primeiro simpósio de esculturas de Santo Tirso. À dimensão patrimonial, formadora do sentimento colectivo de cidadania implicado na tradição da estatuária pública e monumental, o artista acrescentava a indelével marca da modernidade novecentista, ao entender a arte pública como fundamental para a “educação do gosto” estético inerente à transformação ética do indivíduo no intuito de se “realizar em si próprio”¹⁴.

Um terceiro aspecto, formulado com maior rigor em 2001, juntar-se-ia a estes dois. Diz respeito ao modo como, estando liberta da “lógica do pedestal” e localizando-se no mesmo espaço de circulação das pessoas, a escultura contemporânea, segundo Carneiro, é capaz de reflectir valores locais, porque formalmente relacionados com o seu lugar de implantação física, mas com uma ressonância universal, porque assente em linguagens abstractas¹⁵. Ao ideário modernista da função emancipatória da arte por relação com a vida, implícito na educação do gosto com propósitos éticos, Carneiro defendia ainda a capacidade pedagógica da escultura pública na transmissão dos valores da contemporaneidade artística libertos do carácter figurativo ou representativo da arte mais comummente reconhecível pelo público. Para si, a sensibilização dos cidadãos para questões como a auto-referencialidade e a estruturação formal

^[1] Alberto Carneiro, “Um testemunho com louvores e agradecimentos”, Álvaro Moreira, Alberto Carneiro (coord. geral), *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, 1990–2015*, Santo Tirso: Câmara Municipal, 2015, p. 15.

^[2] Para além dos dez catálogos que foram publicados para assinalar a realização dos dez simpósios que deram origem ao Museu, em 2015 foi também editada uma monografia dedicada ao projecto. Ver nota 7.

^[3] Catarina Rosendo (ed.), *Parque Internacional de Escultura de Carrazeda de Ansiães*, Carrazeda de Ansiães: Câmara Municipal, 2015.

^[4] Alberto Carneiro em entrevista a Catarina Rosendo, São Mamede do Coronado, 7 de Dezembro 2008. Inédito.

^[11] Alberto Carneiro, “A arte é pública quando se torna metáfora dum local no universal”, comunicação integrada no painel “Arte público y universidad” e apresentada nos *Encuentros de arte público: “¿El arte como cuestionamiento del espacio público?”*, org. Departamento de Escultura, Universidad Politécnica de Valencia, 25 de Maio 2001. Publicado anteriormente in *Alberto Carneiro, Das notas para um diário e outros textos*, op. cit., p. 166–172. Ver p. 93 deste livro.

^[12] Alberto Carneiro, ibid., p. 94 deste livro.

^[13] Alberto Carneiro, “Para um Museu de Escultura Contemporânea em Espaços Públicos do Concelho de Santo Tirso”, *Revista da Liga dos Amigos do Hospital de Santo Tirso*, ano VI, n.º 6, Santo Tirso, Março 1992, p. 89 deste livro.

^[14] Alberto Carneiro, ibid., p. 90 deste livro.

^[15] Alberto Carneiro, “A arte é pública quando se torna metáfora...”, op. cit., p. 93 deste livro.

interna da arte eram essenciais na “formação da consciência estética” que resultava da presença permanente da escultura contemporânea nos espaços quotidianos.

Estas questões, geradas e problematizadas por Carneiro no âmbito da sua actuação no campo da escultura pública, resultam ainda mais produtivas se a elas agregarmos algumas das perspectivas teóricas e técnicas que o artista desenvolveu a partir das outras áreas da sua profícua actividade artística e profissional. É o caso, por um lado, das reflexões escritas elaboradas ao longo dos anos e às quais deu o nome genérico de “Notas para um diário” e, por outro, da prática pedagógica associada à regência da cadeira de Desenho II na ESBAP, sem descurar, claro, o restante da sua produção artística.

As suas “Notas para um diário” registam, por exemplo, preocupações surgidas a propósito das esculturas de interior realizadas em ateliê que podem, sem perigo de deslocação semântica, ser extrapoladas para o campo das intervenções públicas. É o caso do valor que Carneiro sempre conferiu ao potencial comunicativo da arte e que orientou desde cedo o seu processo artístico, estando presente já nos seus primeiros textos na segunda metade dos anos 1960, quando afirma que “a obra de arte deve dar-se até ao ponto de poder ser recriada por quem a frui. Isso autentica a comunicação que se faz entre o criador e o contemplador no seio da coisa criada”¹⁶; ou quando se interroga: “Quando estou só na solidão da minha oficina e invento formas [...], oferecendo-vos aquilo que criei, o que vos comunico? [...] Há uma apropriação pela vossa necessidade que anula os meus valores estritamente personalizados.”¹⁷

Estas ideias ganham novos significados quando aplicadas a obras de arte que vêem a sua vocação comunicativa ampliada por se instalarem em espaços urbanos e naturais, não só porque essas obras se destinam à longa permanência no lugar mas também porque implicam uma aparente ausência de intermediários, institucionais ou interpretativos, na relação que estabelecem com um público genérico que não é só aquele que visita os museus. Isso mesmo está implícito quando, regressando à sua comunicação proferida em 2001 em Valencia, Carneiro refere que a obra de arte integrada no “espaço público [...] torna-se corpo integrante do espaço da mobilidade de todos os corpos. Ela torna-se familiar”¹⁸.

As questões suscitadas por uma arte fazendo parte do quotidiano e das vivências sociais comuns a todos permitem também criar pontes com o programa curricular que Carneiro desenvolveu no decurso da sua longa actividade pedagógica com vista a dotar os seus alunos dos instrumentos gráficos, sensitivos e conceptuais para pensar a projectação dos espaços construídos. A atenção ao sítio e a exploração dos seus significados formais subjacentes encontra um correlativo na sua convicção de que a arte criada para os espaços públicos “incorpora-se na cultura e morfologia do lugar e cria sentidos próprios”¹⁹ não apenas na sua relação com a envolvente mas também com o indivíduo. Ela é, como diz, “uma arte do espaço real, suscita-o e vive nele. As formas desenvolvem-se pressupondo sempre o movimento do corpo no espaço [...]. O corpo movimenta-se simultaneamente no espaço real da obra e no espaço virtual das correspondentes significações”²⁰. A compreensão fenomenológica de um corpo que “reflecte e age para se situar” simultaneamente na realidade física em redor e nas alterações que ela suscita no interior de si mesmo, ecoa também no modo como,



Nos jardins de Quioto 2
1995
Madeira de mogno e andiroba, ardósia
110,5 × 50 × 50 cm
Colecção Cláudio Carneiro em depósito no Centro de Arte Alberto Carneiro, Santo Tirso
N.º Inv.: Esc0139
Foto: Jorge Coelho, AAC–BA/FCG

para Carneiro, a “organização e qualificação, quer funcional, quer artística”, dos espaços públicos depende do “corpo humano que afere as consequências das mutações de escala”²¹.

Note-se que não é só nas suas reflexões sobre os espaços públicos e construídos, de matriz urbana, rural ou paisagística, que estas questões se colocam, pois elas prendem-se, antes de mais, com preocupações acerca do restante do seu trabalho artístico. No Verão de 1986, no discurso que proferiu aquando da cerimónia de encerramento do Simpósio Forma Viva, o artista referiu que “ter trabalhado numa escala maior” foi “muito valioso para [a sua] actividade de escultor e de professor”²². Este comentário é relevante porque o trabalho em questão incidiu sobre a madeira, material de eleição que o próprio artista reconheceu ser “raro ter a oportunidade de trabalhar [nas] dimensões” em que, naquela ocasião, foi possível. A escala bastante maior do que a permitida pelo modesto espaço do ateliê que tinha na altura²³ foi decerto fundamental para Carneiro, sobretudo tendo em conta que tal coincidiu com o período em que havia regressado à produção escultórica em sentido estrito.

Em 1982–83, o artista tinha completado *Percursos na paisagem – Memória de um corpo sobre a terra*, uma escultura monumentalizante em tola que assinala o fim de uma longa interrupção do talhe directo dos materiais. Tal interrupção acontecera a partir de 1967, altura em que o artista mostrou na ESBAP, na sua primeira exposição individual²⁴, os trabalhos que havia realizado enquanto aí concluía o curso de escultura, iniciado em 1961. Durante esse interregno de quinze anos, Carneiro ocupou-se com a realização de acções performativas na paisagem e de instalações fotográficas, interessando-se pelos aspectos conceptuais da escultura e o questionamento dos seus pressupostos técnicos enquanto procurava libertar a sua mão da destreza virtuosa adquirida desde criança no seu trabalho, realizado entre 1948 e 1956²⁵, nas oficinas de santeiros da sua terra natal. O recurso às ferramentas eléctricas, tais como serras e rebarbadoras, que marca o regresso à escultura propriamente dita por parte de Carneiro em 1982 e lhe permite um maior distanciamento físico e mesmo emocional em relação aos materiais a trabalhar, é uma das mudanças visíveis que o artista introduz na sua relação com a escultura e será uma constante até ao final da sua vida.

Igualmente importante é o redimensionar dos seus gestos às escalas exigidas pela circunstância de trabalhar no espaço real. A experiência do artista na Eslovénia permitiu, num momento charneira do seu percurso artístico, articular a escala antropológica, em que se tinha empenhado durante a década de 1960, com uma lógica monumental despojada de condicionalismos historicistas e anti-modernos e mais



Árvore da vida
1998–2000
Madeira de tangerineira
335 × 200 × 180 cm
Colecção Catarina Rosendo em depósito no Centro de Arte Alberto Carneiro, Santo Tirso
N.º inv.: Esc0184
Foto: Mark Ritchie, Arquivo Fotográfico CGAC, Santiago de Compostela

^[16] Alberto Carneiro, “Notas para um diário [8 Julho 1967]”, *Das notas para um diário e outros textos*, op. cit., p. 20.

^[17] Alberto Carneiro, “Notas para um diário [3 Novembro 1968]”, *ibid.*, p. 20.

^[18] Alberto Carneiro, “A arte é pública quando se torna metáfora...”, op. cit., p. 95 deste livro.

^[19] *Ibid.*, p. 93 deste livro.

^[20] Alberto Carneiro, “Para um Museu de Escultura Contemporânea...”, op. cit., p. 90 deste livro.

^[21] Alberto Carneiro, “A arte é pública quando se torna metáfora...”, op. cit., p. 94 deste livro.

^[22] Discurso de Alberto Carneiro feito por ocasião da cerimónia de encerramento do Simpósio “Forma Viva”, *Árvore, flor e fruto, Processo de Obra, Escultura Pública*, Arquivo Alberto Carneiro – Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Manuscrito inédito, parcialmente reproduzido nas pp. 99–100 deste livro. Nesta altura, o seu ateliê era um pequeno espaço, construído no quintal da casa de seus pais, que veio a ser substituído, por volta de 1989–91, por um de maiores dimensões, no mesmo terreno, entretanto ampliado por compra de novas parcelas. Para mais elementos sobre este assunto ver Teresa Azevedo, *Do ateliê para o museu. Interseções e articulações entre o espaço de criação e o espaço de exposição*, Tese de Doutoramento em Museologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Setembro de 2018, p. 246 em diante.

^[24] *Alberto Carneiro, Homenagem ao autor da Vénus de Willendorf*, Porto, Escola Superior de Belas-Artes, 1967.

^[25] Tendo trabalhado na oficina de arte religiosa de José Ferreira Tedim, entre 1948 e 1952, e depois na de Avelino Moreira Vinhas, até 1956, Carneiro decide a partir daí, e até 1958, trabalhar por conta própria, canalizando a sua produção santeira directamente para os locais de venda de produtos religiosos existentes na cidade do Porto. Para mais elementos sobre o assunto, ver Catarina Rosendo, *Alberto Carneiro, os primeiros anos (1963–1975)*, Lisboa, Instituto de História da Arte, NOVA FCSH, Edições Colibri, 2007, pp. 62–63.

consentânea com uma escultura integradora do corpo do espectador, ambos integrados, por sua vez, no mesmo espaço envolvente e reagindo às condições do lugar. É muito possível que esta questão tenha sido determinante para o interesse continuado de Carneiro na participação em simpósios de escultura ao ar livre, cuja dimensão internacional também não deve ser menosprezada face à relevância que o artista detectou, logo que em 1967 chegou a Londres para aí realizar a sua pós-graduação em escultura, no contacto directo com culturas diferentes da sua²⁶.

As afinidades ao nível das intenções, das metodologias e das configurações que existem entre a escultura realizada para os espaços públicos e a produção de obras sem lugar pré-definido não se esgotam aqui. O enquadramento destas duas obras de 1982–1983 e 1986 na mais geral noção de “regresso à escultura” que interessou aos artistas ocidentais activos na década de 1980 permite, por exemplo, compreendê-las como o ponto de chegada da longa reflexão sobre a escultura iniciada por Carneiro a partir de 1967–1968. Algumas obras realizadas neste intervalo de tempo são momentos essenciais desta reflexão, como a *Operação Estética em Vilar do Paraíso*, de 1973, onde acções como caminhar, escolher e envolver são identificadas como antecipadoras do fazer da escultura²⁷, a *Operação Estética no Alto de São João*, de 1974–1975, onde a incisão a escopro e martelo realizada numa rocha rememora gestos primordiais da escultura, e *Arte=Vida. Grabado en la piedra*, de 1979 (EP1), onde uma incisão do mesmo tipo, ao contrário da anterior que desapareceu na paisagem e só existe através das fotografias que registam a acção efectuada, é assumida na sua materialidade inequivocamente escultórica e, deste modo, fixada enquanto obra de arte integrada no território natural e musealizado de Los Barruecos. No lento processo de reelaboração das motivações gerais de Carneiro em torno da escultura, que atravessa o seu trabalho ao longo de toda a década de 1970, vale por isso a pena valorizar o papel, até agora mantido discreto, desempenhado pelas obras de Malpartida de Cáceres e de Kostanjevica (EP3), ambas realizadas para o espaço natural e público e tendentes a criar todo o tipo de relações com o lugar a partir da sua vocação para a longa permanência.

Sem esgotar o mapeamento das ligações entre as obras públicas e a restante produção do artista, outras pontes são possíveis de estabelecer. Por exemplo, os paralelismos formais e temáticos, assentes na milenar tradição dos jardins secos japoneses, que existem entre a escultura realizada no Derwenthaugh Park, em Gateshead, em 1995–1996 (EP7), e as pequenas esculturas da série *Nos jardins de Quioto*, de 1995, ambas correspondendo ao período em que Carneiro pôde realizar uma há muito planeada visita de média duração ao Japão, onde esses aspectos da cultura budista e zen foram por si estudados de perto. Outro caso digno de nota é a utilização tautológica da árvore, ou seja, o recurso à árvore representando-se a si mesma enquanto obra de arte, algo que tem um momento de particular visibilidade com a escultura *Árvore da vida*, de 1998–2000, feita a partir de uma tangerineira esculpida como que para salientar os seus veios interiores. Neste caso, o seu assentamento no solo em posição

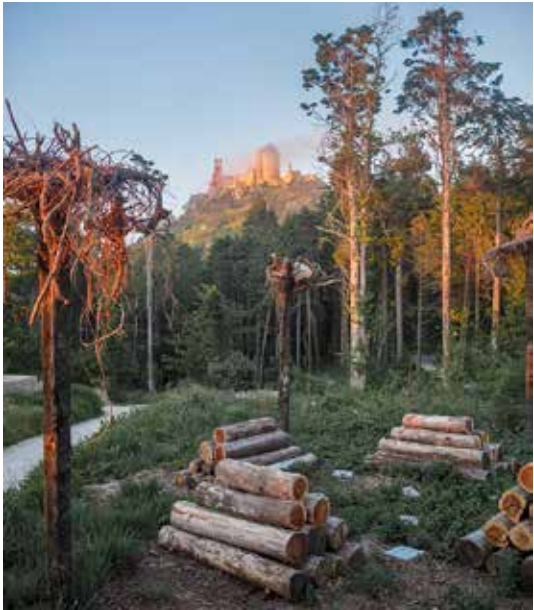


O laranjal – Natureza envolvente
1969
Terra, laranjeira, laranjas, chapa de alumínio recortada e gravada, tela de algodão, foco de luz e som
Dimensões variáveis
Colecção Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Espanha
N.º inv.: Col2002–0003
Foto: Mark Ritchie, Colección CGAC, Santiago de Compostela

invertida, dirigindo as suas raízes para cima, já havia sido ensaiado por Carneiro nas duas esculturas públicas realizadas pouco antes em Quito, em 1997–1998 (EP9), e na República da Irlanda, em 1999–2000 (EP13). Em situação inversa, o interesse pelas árvores vivas, que haviam integrado em 1969–1970 as obras *O laranjal – Natureza envolvente* e *Os quatro elementos – Segunda homenagem a Gaston Bachelard*, volta a ser reactivado, várias décadas decorridas, nas obras realizadas para o Parque de Serralves, em 2000–2002 (EP15), e para o município de Paredes, em 2011–12 (EP27), dois casos de intervenções no espaço público em que Carneiro assume os elementos arbóreos como os grandes protagonistas das obras, geradores das suas relações formais e das relações com o espectador.

Vale a pena ainda referir as reflexões conduzidas por Carneiro em torno da paisagem e das condições fenomenológicas dos lugares, nas suas múltiplas valências territoriais, culturais e vivenciais, algo que está presente nas séries fotográficas dos anos 1970 e no geral das suas instalações efémeras com elementos naturais, bem como na sua quase permanente produção de desenhos. No caso das esculturas, são as concebidas para o exterior, em especial as localizadas em jardins, bosques ou áreas naturais classificadas, aquelas que trabalham de forma mais sugestiva estas questões. Os exemplos específicos das obras realizadas para Carrazeda de Ansiães, em 2000–2002 (EP16), para o Vale de Ordino, em Andorra, em 2002–2004 (EP22), para a Chopera de Belsué, em Huesca, 2005–2006 (EP23), ou para o Parque Marechal Carmona, em Cascais, em 2008–2009 (EP25.1–5) são paradigmáticos das várias mediações simbólicas exploradas, onde a analogia e a metáfora se combinam com os materiais e as topografias dos lugares para trabalhar a noção de paisagem enquanto lugar habitado e habitável e a transformação da natureza em espaço percorrível ou espaço de recriação, em parque ou em jardim.

O entendimento que o artista tinha sobre a arte pública, tal como o procurei esclarecer, afigura-se útil mas não é em si mesmo suficiente para delimitar as fronteiras tipológicas e conceptuais dos vários casos existentes na sua obra que, ao nível das intenções, da execução e da própria instalação no sítio, não são inequívocos quanto ao seu estatuto e à sua vocação para o espaço público, seja ele urbano ou paisagístico. Por sua vez, não obstante o âmbito conceptual da noção de arte pública ser tema de um debate em curso no campo da história e da teoria da arte, sai fora do intuito deste livro contribuir para essa discussão. Expressões como “obras para o espaço público”, “escultura pública”, “arte pública” e outras afins são usadas neste livro por simples comodidade enunciativa. Todas elas têm implicadas uma importante noção de acessibilidade pública em que a fruição da obra está potencialmente liberta dos condicionalismos perceptivos, interpretativos e comportamentais que uma abordagem em contexto museológico quase sempre traz consigo. E referem-se, na sua essência, às obras de Carneiro que foram produzidas para serem instaladas em exteriores urbanos ou paisagísticos de forma duradoura e de livre acesso, mesmo que parcialmente condicionado, como acontece nas obras localizadas em parques privados, mas abertos ao público, ou em interiores de edifícios, mas nas suas zonas de circulação pública. Dito de forma mais simples: este livro apresenta as obras que registam, nas intenções prévias à sua realização, o facto de terem como destino final o espaço público e o



Mandala para o Parque da Pena
2016
Árvores, troncos de madeira e granito preto e vermelho
aprox. 500 × Ø 20.000 cm
Obra destruída
N.º inv.: Esc0335
Foto: © PSML | EMIGUS

²⁶ Como o próprio artista afirmou, “Viajar para mim é conhecer, [...] é indagar, procurar, encontrar, reconhecer, é ser subvertido [...] por essa magia do encontro com as coisas novas. De facto, a minha primeira viagem ao estrangeiro foi a Londres. Ela foi fundamental exatamente porque dimensionou a minha consciência sobre o mundo, e particularmente sobre a cultura e sobre o sentido que o fazer da cultura tem no nosso quotidiano, de uma maneira completamente diferente daquela que eu tinha tido até aí.” *Alberto Carneiro, Difícilmente o que habita perto da origem abandona o lugar*, filme documentário de Catarina Rosendo e Olga Ramos, produção de Laranja Azul, 2008, 13’20”–14’10”.

²⁷ Ver, a este respeito, Catarina Rosendo, “Field work as the work field. Alberto Carneiro and interventions in the landscape in the 1970s”, *Oei Magazine*, #80–81, Estocolmo, 2018, pp. 331–387.

objectivo de aí permanecerem. Estes dois critérios esclarecem a coerência programática do conjunto seleccionado e permitem a sua caracterização tipológica, dado que ocorrem em todas as obras sem excepção.

Três outros critérios confluem na grande maioria das obras de Carneiro instaladas no espaço público: os que as fazem resultar de encomendas ou convites, de serem realizadas no âmbito de simpósios internacionais ou fazerem parte de mais vastos programas de renovação urbana ou paisagística. Os factores encomenda e convite são relevantes, pois as obras realizadas sob a sua égide respondem a programas prévios que costumam incluir orçamentos, localizações e/ou materiais predeterminados. Os graus de exigência destes condicionalismos são variáveis, e podem implicar responder a uma localização exacta, como a obra elaborada para o Largo de São Domingos, no Porto (EP28), que deveria ocupar os dois canteiros preexistentes, ou pelo contrário empreender diversos passeios pela paisagem pirenaica do Alto Aragão para a livre escolha do lugar para a escultura encomendada pela Diputación de Huesca (EP23). Este tipo de contingências, mesmo que não se estenda aos fundamentos propriamente artísticos das obras a serem criadas, sugere o uso da moderação no entendimento da autonomia criativa que é uma das assunções distintivas da modernidade, e faz diferir estas obras daquelas realizadas no recolhimento do ateliê, onde uma produção de carácter continuado e individual convém melhor à relação mais íntima com as disposições criativas que aí ocorrem, resultando em trabalhos cuja finalidade reside primeiramente no próprio fazer e só depois na sua apresentação pública na galeria comercial ou no museu.

Apesar de corresponder apenas a cerca de uma quarta parte do seu trabalho para o espaço público, a participação de Carneiro em simpósios internacionais de escultura ao ar livre é caracterizadora do seu empenho neste âmbito, em boa parte por ter permitido um fluxo de contactos culturais e internacionais. E, apesar de as obras criadas para Santo Tirso (EP4 e EP5) e Carrazeda de Ansiães (EP16) não terem sido feitas no âmbito de eventos desta natureza, as de Santo Tirso antecederam a criação dos simpósios de escultura contemporânea e a de Carrazeda de Ansiães é anterior à concepção de um programa público de instalação, nessa cidade, de esculturas produzidas com a pedra granítica típica da região, ambas as iniciativas pensadas e conduzidas, como já referi, pelo artista.

Nos casos até aqui enunciados, e mesmo que não seja uma intenção prévia ou principal, a criação ou o melhoramento de parques e jardins surge sempre como resultado, mas noutros casos a reconversão e requalificação urbana ou paisagística é um desígnio estratégico anterior às obras a instalar. É o que sucede nos grandes projectos de Gateshead (EP7), do Parque das Nações/Expo'98 (EP10), do Vale de Ordino (EP22) ou de Vila Nova da Barquinha (EP26), todos conduzidos por entidades estatais interessadas na valorização patrimonial do espaço público através da introdução de linguagens artísticas contemporâneas.

Entre as poucas excepções que escapam ao factor encomenda está a obra criada para São Mamede do Coronado (EP11), que resulta de uma autoproposta de Carneiro para conceber uma obra no lugar onde cresceu e ao qual esteve sempre ligado. Mas o exemplo que mais se destaca é o da obra realizada em Malpartida de Cáceres (EP1) durante a Semana de Arte Contemporânea de 1979, no decurso da qual um conjunto de artistas portugueses e Wolf Vostell, no museu que leva o nome deste, desenvolveram actividades dentro das lógicas conviviais caras ao movimento Fluxus. A incisão realizada por Carneiro numa das rochas de Los Barruecos é afim do trabalho do

artista do mesmo período, mas tem a marca distintiva e única de não ter desaparecido na paisagem nem subsistir apenas em fotografias. Tendo em consideração que esta obra não resulta de uma encomenda nem se integra num qualquer programa prévio de obras a instalar no espaço público, à sua permanência na paisagem há que acrescentar a sua escala e a sua acessibilidade pública, bem como a resposta às condições do lugar.

Um outro critério, indissociável em grande parte dos até aqui enunciados, é aquele que se prende com o facto de quase todas as obras incluídas neste volume terem sido especificamente criadas para os lugares onde ainda hoje se encontram. As excepções são as duas obras feitas para o Parque das Nações/Expo'98 (EP10) e para Chaves (EP17), ambas sujeitas a vicissitudes externas que dotaram a primeira de um carácter nómada e destinaram a segunda a uma localização que não a prevista. As relações de diversas ordens com os entornos, com frequência incluindo o recurso a materiais locais, as questões da monumentalidade e da escala, bem como a instalação em permanência são também factores que resultam da circunstância de a localização ser em si mesma determinante nas configurações finais da obra a realizar, de que são casos paradigmáticos as obras de Wicklow (EP13), do Parque de Serralves (EP15), Carrazeda de Ansiães (EP16), Porto (EP28) e Huesca (EP23). Incluem-se aqui as obras que integraram acessibilidades ou equipamentos novos, como as da estação de metropolitana no Alameda, em Lisboa (EP8.1–4), ou as da Biblioteca Almeida Garrett (EP14) e do Estádio do Dragão (EP20), todos no Porto, e ainda a da Secção Regional Norte da Ordem dos Arquitectos (EP6). Neste último caso, aliás, o processo da passagem de propriedade da instalação escultórica para a Câmara Municipal do Porto ilustra bem a importância do reconhecimento por parte das entidades responsáveis da indissociabilidade conceptual e plástica que com frequência existe entre as obras e os seus lugares de instalação.

Os critérios anteriormente descritos – a acessibilidade pública, a permanência no tempo, o factor encomenda/convite/simpósio e a resposta às condições do lugar –, para além de terem assistido à escolha das obras a incluir neste livro, tiveram o grande mérito de esclarecer os motivos de exclusão de outras. Na extensa produção escultórica de Carneiro, existe um conjunto de obras que estiveram ou estão, ainda, instalados em contextos urbanos e naturais de acesso público. Um olhar apressado poderia entender pertencerem a esta publicação. Mas a observação, através da lente dos critérios enunciados, dos pressupostos implicados na sua realização e mesmo dos aspectos plásticos, conceptuais e técnicos nelas presentes, tornou evidente que não têm lugar neste livro. Importa detalhar porquê.

O primeiro motivo reside no facto de que, apesar de a todas elas assistir pelo menos um dos critérios de resposta a encomendas e convites ou de integração nos lugares, nenhuma detém a dupla condição essencial de a sua localização no espaço público ser um desígnio prévio e ter um carácter permanente. É o que acontece com a instalação escultórica *Mandala para o Parque da Pena* realizada em Sintra, em 2016 após o convite endereçado pela empresa Parques de Sintra Monte da Lua para Carneiro participar na exposição colectiva *Sintra Point of View*. A obra realizada pelo artista partilha com a de Wicklow (EP13) a escolha do lugar e o reaproveitamento de elementos vegetais previamente removidos do sítio pelas equipas de manutenção do parque e a circunstância de ambos os convites terem sido endereçados pelas empresas estatais responsáveis pela gestão ambiental e financeira dos respectivos parques naturais. Mas, contrariamente à encomenda para Wicklow, as condições contratuais da obra a



A natureza da arte
2009
Árvores, vidros temperados e vidros com letras gravadas, bronze pintado de negro, troncos de pinho tratados, oliveiras, loureiros e pedras de granito com musgos cultivados
Dimensões variáveis
Colecção Cláudio Carneiro em depósito no Centro de Arte Alberto Carneiro, Santo Tirso
N.º Inv.: Esc0177
Foto: José Rocha, AAC–BA/FCG

instalar em Sintra previam que fosse destruída no final da exposição, que teve a duração de um ano, o que veio de facto a acontecer.

A instalação *A natureza da arte* foi também criada para uma exposição temporária realizada em 2009 no recinto verde do Centro Hospitalar de São João²⁸ e partilha com a obra de Sintra uma filiação mais evidente nas práticas *site-specific* do que na escultura pública. Distingue-se dela, no entanto, por não ter sido destruída após o término da exposição, apesar da sua reinstalação noutro lugar estar muito limitada pela inexistência de notas do artista sobre possíveis configurações futuras, ainda para mais dependentes de entornos vegetais preexistentes. Além disso, é feita com materiais perecíveis e frágeis, como folhas, madeira não tratada e vidros, um problema ampliado pela sua grande precariedade construtiva, intencionalmente provisória, o que compromete a sua integridade física no longo prazo mas também a do transeunte ou do espectador mais distraído. Pelo contrário, as esculturas instaladas no Parque Marechal Carmona, em Cascais (EP25.1–5), na mesma altura, recorrem a soluções formais e materiais semelhantes mas com robustez construtiva adequada à longa permanência num espaço público com níveis reduzidos de vigilância.

Outro caso afim é a árvore invertida, sem tratamento, com que Carneiro participou na “Zurra – Festa do Burro”, organizada em 2016 pela Associação para a Protecção do Vale do Coronado e pela Associação para o Estudo e Protecção do Gado Asinino, em São Mamede do Coronado. A obra foi instalada à entrada de um terreno particular, visível do caminho público que o ladeia, pelo que a sua continuidade no lugar poderia sugerir a inclusão neste livro. Mas não só tal não foi projectado pelo artista como a fragilidade material da obra e a ausência de estrutura de fixação ao solo, para além de indicarem a sua vocação temporária, implicam a rápida degenerescência causada pelas condições atmosféricas, um processo que, note-se, faz parte do *Jardim-Escultura* (EP11), também em São Mamede do Coronado, mas que nunca foi explicitado pelo artista como também integrando esta árvore invertida.

Situação parecida ocorre com *Nas margens de um rio*, obra que integrou o conjunto de exposições que assinalou a inauguração do Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém²⁹, em Junho de 1993. Ocupando o terraço norte deste grande equipamento de Lisboa, a obra era constituída por vimes, ramos de amieiro, ráfia e vidros, todos materiais perecíveis ou frágeis pousados no solo. Ao diálogo com o lugar e à sua natureza temporária há que acrescentar a similitude com os “envolvimentos” que Carneiro realizou nos anos 1960 e 1970 e aos quais regressou pontualmente ao longo dos anos. “Envolvimento” foi a expressão por si usada para se referir às suas obras de grande escala, atravessáveis, feitas com materiais naturais pouco ou nada transformados e ocupando todo o espaço disponível, como *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, de 1968. Distinguem-se por se instalarem em interiores construídos de um modo que sublinha o contraste poético com a sugestão de ar livre da situação natural que é recriada artisticamente. Estes atributos verificam-se todos em *Nas margens de um rio*. O terraço claustral, com as suas janelas quase postigos, permitia a ligação visual entre o dentro e o fora que está presente nos vários desenhos dos anos 1960 e 1970 em que Carneiro, a propósito dos seus “envolvimentos”, explorou a relação comunicativa entre espaços interiores e exteriores. Acrescente-se que, após o término da exposição, a obra foi destruída e um dos feixes de vimes que a constituíam foi



Chegou a revolta do presente 2016 Árvore invertida Dimensões desconhecidas Obra destruída N.º inv.: ESC0327 Foto: Catarina Rosendo

passado a bronze³⁰, numa espécie de segunda vida da obra que eterniza a sua primeira fase vegetal e efémera.

Acontece algo de semelhante com *Tempo de ver, tempo de ser árvore e arte*, de 1996, que ocupou a Alameda dos Liquidâmbares do Parque de Serralves durante a exposição “Mais tempo, menos história”³¹. A obra era constituída por uma sucessão de galhos em bronze afixados aos troncos das árvores que ladeiam a mais imponente alameda do parque, no centro da qual pousavam uma pedra rolada e um ramo de árvore passado a bronze. Também uma segunda versão da obra, destinada a espaços interiores, foi preparada pelo artista, nomeadamente através da decisão de se afixarem os galhos de bronze às paredes e da inclusão de uma fotografia a cores que, mostrando a perspectiva central da referida alameda com a obra aí instalada, retém a memória da sua primeira apresentação.

As instalações realizadas para o CCB e para Serralves são projectos para espaços exteriores que funcionam como obras a dois tempos. Reminiscentes dos trabalhos de Carneiro que partiam de acções realizadas na paisagem que depois deram origem a conjuntos fotográficos trabalhados em ateliê, como *Trajecto dum corpo*, de 1976–77, incluíram materiais naturais recolhidos durante as performances, como sucede com *Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem*, de 1974–75. Ambos os casos só com muita dificuldade poderiam ser enquadráveis nas premissas inerentes às obras do artista vocacionadas para o espaço público, mesmo que temporariamente tenham passado por lá.

É preciso ainda referir as particularidades dos casos de *Evocações d’água sobre a terra*, de 1993 e *Três árvores e a floresta*, de 2000–2005. Ambas tiveram um historial expositivo próprio antes de serem adquiridas pelas entidades que as instalaram em permanência, no primeiro caso, numa área de circulação pública do Serviço Intermunicipalizado de Gestão de Resíduos do Grande Porto – Lipor, sediado em Baguim do Monte, Ermesinde; no segundo, na superfície comercial Maia Jardim, em Vermoim, Maia. A estas duas esculturas junta-se a instalação *Floresta encantada*, de 1993, apresentada nos jardins do Círculo (hoje Clube) Universitário do Porto, e composta por ramos de buxo esculpidos agregados a sete árvores e assentes em bases de granito. Comum a estes três exemplos é o uso da madeira (respectivamente tola e ocomé, castanheiro e buxo), material desadequado ao exterior e mesmo a espaços interiores demasiado frequentados ou pouco vigiados. Sobretudo, une-as o não terem sido concebidas para o espaço público, mas sim pertencerem ao trabalho escultórico realizado em ateliê, sem destino prévio e vocacionado no imediato à exposição temporária em espaço interior.

Finalmente, registe-se duas esculturas em bronze distantes uma da outra no tempo. A primeira é *Espiral*, de 1965, cuja primeira versão em gesso integrou a já referida primeira exposição individual de Carneiro, em 1967. Algures entre essa data e o início dos anos 1970 terá sido adquirida pela Comissão de Turismo da Serra do Marão e oferecida ao Município de Celorico da Beira, que a instalou na Esplanada de São Pedro, onde ainda permanece, não obstante o restauro de danos ocorridos em data



Nas margens de um rio 1993 Vimes, salgueiros, amieiros, ráfia e vidros transparentes com letras gravadas 400 × 5300 × 1400 cm Obra destruída N.º inv.: Inst0017 Foto: Luís Ferreira Alves, AAC–BA/FCG

^[28] Hospitalidade. Alberto Carneiro, Carla Filipe, Mafalda Santos, Miguel Palma, Porto: Hospital de São João, 2009.

^[29] Alberto Carneiro, Nas margens de um rio, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993.

^[30] Este bronze, que durante muitos anos esteve instalado no acesso a uma das cafetaria do Centro Cultural de Belém, é apenas uma parte da intencionada segunda versão de Nas margens de um rio, a qual, segundo documentação existente no arquivo do artista, deveria incluir os sete vidros usados na instalação e sete (ou catorze) impressões fotográficas que chegaram a ser feitas e emolduradas para o efeito, mas cuja localização é hoje desconhecida. Instituições, 1976–2004, Arquivo Alberto Carneiro – Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

^[31] Mais tempo, menos história, Porto: Fundação de Serralves, 1996.

— 32 —

— 33 —

incerta ter alterado a sua configuração física. O seu material é favorável a localizações exteriores, mas a pequena escala e a condição autoportante tornam-na mais adequada a jardins particulares. Além disso, *Espiral*, de que existem mais duas edições, uma delas pertencente ao Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, em Amarante, não detém nenhuma das outras características que são típicas das obras de Carneiro instaladas no espaço público.

A segunda é *Árvore*, de 1999–2000, escultura em bronze que ocupou o jardim da casa do artista antes de ser exposta, em 2006, em Huesca. Foi depois adquirida para a Colecção Berardo, em cujo museu já teve mais de uma localização, para além de ter integrado a exposição “Paisagens oblíquas”, no Museu de Faro, que fez parte da edição de 2009 do programa governamental Allgarve. É da mesma família da *Árvore* de Chaves (EP17), mas os motivos pelos quais Carneiro decidiu passar a bronze uma árvore de tal porte permanecem desconhecidos, mesmo que o artista tenha feito alguns desenhos, em data desconhecida, onde uma grande árvore deitada ocupa o centro de uma grande estrutura autoportante ao ar livre, reminiscente da escultura realizada no Vale de Ordino, em Andorra (EP22). Por outro lado, se os custos implicados na passagem a bronze sugerem que poderá ter havido um interessado prévio, a ausência de meios de fixação ao solo indicam que a obra poderia destinar-se a um espaço privado de acesso restrito, mesmo que ao ar livre, o que abre a possibilidade de uma encomenda particular que poderá ter ficado gorada.

O catálogo *raisonné* distingue-se de todos os outros catálogos por ambicionar incluir todas as obras que respeitam ao seu assunto de trabalho. É pensado, em todas as suas fases de elaboração, como uma ferramenta que procura tratar a informação disponível com o máximo de objectividade e exaustividade com vista a constituir-se como material de trabalho por parte de quem queira dedicar-se ao estudo das obras de um determinado artista. É, acima de tudo, um objecto cuja singularidade assenta no manuseamento e tratamento de informações e documentos que raramente ou nunca têm a possibilidade de ser escrutinados ao detalhe noutros projectos editoriais, tais como catálogos de exposição ou monografias de artistas. Enquanto instrumento de consulta, é sempre a base de futuras análises da produção de um artista. Configura-se como um guia de referência em que a correcta identificação de todas e cada uma das obras inventariadas serve um propósito, não só mas também de autentificação que é de grande utilidade para coleccionadores institucionais e particulares, dado que o estudo técnico das obras é um apoio essencial à preservação de um legado artístico, com tudo o que isso implica de legitimação e valorização.

A realidade portuguesa de elaboração de catálogos *raisonnés* é pautada pela existência de escassos exemplos. Os mais antigos remontam apenas aos anos 1990, com a publicação em 1993–1994 dos volumes dedicados a Maria Helena Vieira da Silva, com coordenação de Guy Weelen e Jean-François Jaeger³², e em 1999 a Joaquim Rodrigo, sob a responsabilidade de Pedro Lapa e María de Jesús Ávila³³. Um pouco



Tempo de ver, tempo de ser árvore e arte
1996
Bronze, pedra e prova fotográfica a cor em gelatina
sal de prata
Dimensões variáveis
Colecção Catarina Rosendo em depósito no Centro de Arte Alberto Carneiro, Santo Tirso
N.º inv.: Inst0018
Foto: José Manuel Costa Alves, AAC–BA/FCG

mais tarde, entre 2001 e 2004, Alexandre Pomar coordena os dois primeiros volumes sobre a obra de Júlio Pomar, divididos nos períodos de 1942–1968 e 1968–1985³⁴. Em 2007, com a coordenação de Delfim Sardo e o trabalho técnico a cargo novamente de María de Jesús Ávila, é publicado o catálogo referente às edições numeradas de Julião Sarmento correspondentes aos anos 1972–2006³⁵, no âmbito de uma exposição realizada a propósito. Em 2008, é publicado o da pintura de Amadeo de Souza-Cardoso, sob a coordenação geral de Helena de Freitas, e que tem nova edição aumentada em 2016³⁶, enquanto em 2014 é disponibilizado o primeiro catálogo *raisonné* digital português, dedicado à obra do pintor António Dacosta e com coordenação científica de Fernando Rosa Dias³⁷. Um ano depois, em 2015 e novamente a pretexto de uma exposição, Paulo Pires do Vale e Ana Barata organizam o catálogo *raisonné* das edições de artista de Lourdes Castro³⁸.

Durante o processo de realização de um catálogo *raisonné*, a investigação e a organização das informações disponíveis dependem em boa medida do objecto de estudo propriamente dito. Para além do arquivo documental e de imagens de Carneiro, cujo estudo já tive ocasião de detalhar antes, outras fontes foram usadas, como catálogos de exposições individuais e colectivas e artigos de imprensa, o que várias vezes auxiliou a ampliação e/ou a correcção da informação disponível (por vezes nos próprios catálogos e imprensa). Foram também consultados arquivos institucionais, quase sempre quando os originais dos projectos para as obras integram as colecções documentais das entidades encomendadoras, bem como arquivos particulares de arquitectos, historiadores e outros técnicos que em algum momento tomaram parte do processo de concretização das obras.

Aos catálogos *raisonnés* corresponde mais do que um método de apresentação dos dados, visto que a criação de uma ficha técnica dedicada à extensiva caracterização das obras necessita de ter em atenção as especificidades que delas emergem. Nas fichas das obras criadas para este livro, por exemplo, não existe historial expositivo, dado que essa possibilidade não se verifica em obras destinadas a uma localização fixa, o que, com a excepção de um caso (EP10), ocorre em todas as obras inventariadas. Mas o facto de muitas destas obras possuírem bastante informação no arquivo do artista fez com que se optasse por um modelo híbrido que conjugou dados descritivos o mais objectivos possível com elementos analíticos mais favoráveis à interpretação crítica, fazendo com que a enunciação cronológica das obras se complemente, não raras vezes, com aspectos diacrónicos que as contextualizam no geral do trabalho de Carneiro. Apenas em três casos foi possível contar apenas com material de arquivo (EP12, EP19 e EP21); no resto dos casos, a descrição das obras teve por base a sua observação directa ou,



Evocações d'água sobre a terra
1993
Madeira de tola e ocoumé
260 × 600 × 700 cm
Colecção Lipor, São Mamede do Coronado
N.º inv. desc.
Foto: Autor não identificado, AAC–BA/FCG

^[32] Vieira da Silva, vol. 1: Monografia / Monographie; vol. 2: Catalogue raisonné, de Guy Weelen e Jean-François Jaeger, Paris: Skira, 1992–1994.

^[33] Joaquim Rodrigo, Catálogo raisonné, de Pedro Lapa e María de Jesús Ávila, Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, 1999.

^[34] Júlio Pomar, Catálogo raisonné, vol. 1: Pinturas ferros e assemblages, 1942–1968, vol. 2: Pinturas e assemblages, 1968–1985, edição estabelecida por Alexandre Pomar com a colaboração de Natália Vital e Rosa Pomar, Paris: La Différence, 2001–2004.

^[35] Julião Sarmento, Catálogoue raisonné, edições numeradas / Catálogo razonado, edições numeradas / Numbered editions, 1972–2006, vol. 1, coordenação de Delfim Sardo, coordenação técnica de María de Jesús Ávila, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2007.

^[36] Amadeo de Souza-Cardoso, Pintura, Catálogo raisonné, coordenação geral de Helena de Freitas, catalogação e inventariação de Catarina Alfaro, Leonor de Oliveira e Alice Costa Guerra, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008 (2ª edição aumentada: Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Documenta, 2016).

^[37] António Dacosta, catálogo raisonné, disponível em http://www.dacosta.gulbenkian.pt/, acedido em 18 de Abril de 2021.

^[38] Lourdes Castro, Todos os livros, catálogo comprovado / All the books, catalogue raisonné, organização de Paulo Pires do Vale e Ana Barata, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Sistema Solar, 2015.

quando tal foi inviável, a obtenção de esclarecimentos por parte dos seus proprietários ou de profissionais envolvidos no seu processo de criação ou manutenção.

Não faz parte dos objectivos deste livro a averiguação do estado de conservação actual das obras que o integram. A pesquisa tornou evidente a ausência de práticas essenciais de manutenção, por parte de algumas das entidades responsáveis, de esculturas que, por estarem em espaços públicos e por vezes incluírem elementos vegetais vivos, necessitam cuidados especiais mesmo quando o restante material que as constitui é robusto (EP11), ou às quais foram furtadas partes constituintes (EP17 e EP23). Não obstante, as alterações com carácter permanente, voluntárias ou não, verificadas em algumas delas, bem com as suas razões e consequências, estão enunciadas nos textos que as acompanham.

Os campos descritivos de cada ficha técnica são os seguintes:

- Número de entrada de catálogo
- Fotografia
- Título
- Data
- Co-autoria
- Materiais e técnicas
- Medidas
- Assinatura
- Inscrições
- Localização
- Colecção e proveniência
- N.º de Inventário
- Observações
- Bibliografia
- Notas do Artista
- Sobre a Obra

Sempre que há falta de dados optou-se pela omissão do respectivo campo descritivo. Cada um deles compreende as seguintes informações:

NÚMERO DE ENTRADA DE CATÁLOGO

O número de entrada de catálogo identifica cada obra com uma combinação alfanumérica em que “EP” significa “Escultura Pública” e o número que se segue respeita a ordem de entrada no catálogo, que coincide com a ordem cronológica de realização da obra. Quando as obras foram iniciadas e terminadas em anos diferentes, tomou-se como critério de ordenação cronológica o ano mais antigo. Sempre que as obras possuem mais do que uma escultura, com autonomia enquanto objecto do restante grupo de esculturas de que faz parte, partilham o mesmo número de catálogo, acrescentado de uma sub-numeração, separada por um ponto, em progressão aritmética.

FOTOGRAFIA

Todas as obras são representadas por uma imagem. Nalguns casos, inclui-se uma segunda fotografia que tem como intuito mostrar detalhes relevantes não apreensíveis numa fotografia só. Quando a mesma obra tem alguns dos seus elementos espalhados



Três árvores e a floresta
2000–2005
Madeira de castanheiro
205 × 95 × 103 cm | 203 × 89 × 89 cm |
170 × 137 × 110 cm
Colecção Grupo Sonae, Porto
N.º inv. desc.
Foto: Javier Campano

por espaços diferentes, incluem-se tantas fotografias quantos os espaços e, no caso das constituídas por duas ou mais esculturas que não são explícitas numa única tomada de vista, apresenta-se uma fotografia por escultura. Uma parte muito considerável das fotografias são actuais e/ou feitas de propósito para este livro, de modo a tornar a imagem da obra mais consentânea com a sua realidade actual (EP1, EP2, EP5, EP7, EP8.1–4, EP11, EP15, EP16, EP21, EP24, EP25.1–5, EP26, EP27 e EP28) e para suprir a inexistência de imagens no arquivo do artista (EP17, EP18 e EP19). Usaram-se fotografias captadas no momento de realização das obras nos casos em que estas e/ou os seus entornos pouco ou nada se alteraram no decurso do tempo e a geral qualidade da imagem era merecedora da sua inclusão (EP4, EP6, EP14, EP20 e EP22); ou, pelo contrário, quando o estado actual delas já não corresponde às premissas plásticas de concepção, seja por terem sido destruídas pela acção do tempo seja por roubo de partes constituintes (EP13 e EP23). A solução mista de utilização de uma fotografia de época e uma actual foi considerada a mais adequada para obras em que a erosão causada pelo clima e/ou a mudança de lugar introduziram alterações substanciais sem no entanto as desvirtuarem por completo (EP3 e EP10). Finalmente, nos casos em que não foi possível obter imagens actuais, mesmo que tal fosse desejável para aferir a condição presente das obras, usaram-se as existentes no arquivo do artista (EP9 e EP12).

TÍTULO

Os títulos correspondem aos títulos finais definidos pelo artista, tal como constam nos catálogos de exposição que contaram com o envolvimento directo do artista e onde tais obras são publicadas. As situações das obras que, em algum momento da sua elaboração, tiveram títulos de trabalho que vieram a revelar-se provisórios são identificadas e descritas no campo “Observações”. Enquanto a grande maioria das obras tem título original em português, nalguns casos o título original é em castelhano (EP1) e em inglês (EP7, EP12, EP13, EP19 e EP21), tendo-se respeitado essa intenção do artista.

DATA

A data assinala o ano ou os anos em que a obra foi realizada. No caso das obras que possuem mais do que um ano, o primeiro diz respeito à elaboração do projecto e/ou da primeira fase de construção e o segundo ao término da implantação *in situ*, sendo que o ano escolhido para a ordenação cronológica da obra é o mais antigo. Na maior parte dos casos, a informação existente permite uma aproximação ao mês, e por vezes até ao dia, de várias das fases de execução da obra, o que ficou registado nos textos que fazem parte das fichas. Apesar dos meses não estarem incluídos na datação das obras, serviram de base para ordenar cronologicamente obras que têm os mesmos anos de realização (EP4 e EP5, EP9 e EP10, EP12 e EP13, EP15 e EP16, EP20 e EP21, EP26 e EP27).

CO-AUTORIA

Identifica a partilha de autoria de uma obra com outro artista em todas as fases de concepção e concretização.

MATERIAIS E TÉCNICAS

A referência a materiais e técnicas foi uniformizada e articulada com vista a dar indicações o mais precisas possível acerca das escolhas e dos processos de trabalho do artista: é o caso do uso de “ferro pintado de preto”, que se preferiu a “ferro e tinta esmaltada”; ou de “palavras gravadas” em vez de “gravações”. As diferentes pedras



Árvore
1999–2000
Bronze
150 × 160 × 430 cm
Museu Coleção Berardo, Lisboa
N.º inv.: NA-0155
Foto: Museu Coleção Berardo

usadas são sempre especificadas, e o mesmo acontece com as madeiras. Os minerais são identificados como “rocha”, pedra” e “seixo” para caracterizar a sua expressão física e manteve-se o uso de “seixo rolado” e “pedra rolada” para frisar o propósito de Carneiro usar pedras marcadas pela passagem da água e do tempo. A identificação “árvore viva”, usada com frequência pelo artista, foi mantida, por se referir à intenção de criar obras em que a combinação de árvores vivas com outros elementos, fossem outras árvores que haviam terminado o seu ciclo de vida, a madeira, o ferro ou o vidro, é por si só significativa. Os únicos casos em que não se identificam as espécies de árvores ou os tipos de pedra usados advém de não ter sido possível sabê-lo (EP13 e EP19) ou de a sua diversidade tornar dispensável a sua inventariação (EP11). Em várias obras, a ocorrência de texto surge mencionada pela expressão “palavras gravadas” e identifica, sempre, uma gravação na pedra ou no vidro obtida por meios industriais, mediante a escolha prévia dos tipos e fontes por parte do artista. O único caso em que as palavras, combinadas com formas geométricas e uma rubrica, são feitas com escopro e martelo pelo artista (EP1) é identificado por “gravação na rocha”, numa alusão ao acto de cariz performativo realizado, enquanto que os movimentos gestuais que originaram sulcos expressivos em cimento fresco são identificados como “incisões” (EP24). A referência ao uso da relva, que é habitual nas fichas técnicas que o artista elaborava, acontece sempre que esta é acompanhada de outros elementos vegetais vivos ou ocupa zonas de circulação no interior da obra, entendendo-se como sua parte integrante. Pelo contrário, nos casos em que as esculturas, mesmo quando instaladas em áreas relvadas, são independentes do solo onde assentam, a relva não é considerada como elemento constituinte. Outros tipos de solos vegetais não foram identificados, por ocorrerem em zonas de floresta ou bosque onde a sua existência não depende do desígnio humano (EP22 e EP23). A terra é mencionada como parte integrante da obra sempre que foi movimentada para modelar o terreno com vista à obtenção de relevos, socalcos, calotas ou outras configurações do solo indispensáveis à criação da obra.

MEDIDAS

As medidas indicadas são as mais aproximadas possíveis tendo em conta que a grande escala das obras necessariamente introduz pequenas variações mesmo nas prumadas mais rigorosas, e que os elementos vegetais vivos, pela sua própria natureza orgânica, implicam alterações sensíveis nas dimensões totais. São dadas em centímetros e ordenadas, sucessivamente, por altura, largura e profundidade, com uma única excepção (EP11) em que a implantação da obra coincide com o terreno e é a área total deste, em metros quadrados, que é indicada. Nos elementos com formas circulares ou cilíndricas regulares, são apresentadas em altura e diâmetro, como forma de dispensar a duplicação de dimensões semelhantes na largura e na profundidade. Sempre que ocorre a repetição de elementos com formas iguais, como vidros e lajes, ou muito próximas, como esteios, as medidas são dadas de forma descritiva, quantificando-se primeiro estes elementos e seguidamente as medidas comuns a todos. As medidas apresentadas são sempre as totais no caso das obras apenas constituídas por um elemento ou que possuem vários elementos mas agregados uns aos outros em continuidade física. Quando as obras são compostas por várias partes disseminadas no espaço, mesmo que próximas entre si, são dadas as medidas totais e as medidas parciais de cada uma das partes, exceptuando-se o caso em que não foi possível obter estas últimas (EP9).

ASSINATURA

A assinatura, que acontece num grupo bastante restrito de obras, é descrita no tipo de letra usado, no recurso às iniciais ou ao nome artístico completo e na forma e localização da inscrição em todos os casos em que ocorre, com a excepção de um (EP9), onde não foi possível apurar a sua existência.

INSCRIÇÕES

Este campo identifica e descreve todos os elementos textuais que são uma parte da obra no momento da sua conclusão e que se apresentam, sempre, sob a forma de palavras isoladas ou frases completas. Excluem-se as assinaturas do artista, as marcas dos fabricantes que subsistam nos materiais (EP23) ou riscos, marcas e inscrições adicionadas posteriormente sem o conhecimento ou consentimento expresso do artista.

LOCALIZAÇÃO

A localização é descrita de modo a contextualizar geograficamente a obra ao máximo detalhe, num enunciado que começa por especificar os próprios sítios da instalação, identificando quer os de contexto urbano, como ruas, rotundas, largos e praças, a pertença a edifícios e equipamentos públicos ou de acesso público; quer os inseridos em ambientes vegetais, como jardins, parques, parques de escultura, prados, bosques e florestas. De seguida enuncia-se a vila ou a cidade onde estão e, sempre que necessário e em virtude das organizações administrativas regionais em consideração, o condado ou a província e, por fim, o país.

COLECÇÃO E PROVENIÊNCIA

A “Colecção” identifica o actual proprietário da obra, que é quase sempre a entidade que a encomendou e que financiou a sua execução. A identificação da Colecção é acompanhada da sua localização geográfica sumária, dado que coincide, quase sempre, com a própria localização da obra. Por sua vez, o campo “Proveniência” detalha a existência de anteriores proprietários, o que, não sendo uma situação usual no âmbito das esculturas contemporâneas instaladas nos espaços públicos, ocorre ainda assim em dois casos (EP6 e EP10). Quando tal acontece, a seguir à identificação do anterior proprietário, assinala-se entre parêntesis e separadas por um travessão as datas conhecidas durante as quais a obra integrou a sua Colecção.

NÚMERO DE INVENTÁRIO

Este campo regista o número de inventário atribuído pelo proprietário da obra, o que nem sempre se conseguiu determinar (EP9, EP12, EP13, EP19, EP21 e EP22). Os casos em que o número de inventário é omissso correspondem às situações em que o proprietário da obra, à data de publicação deste livro, não o atribuiu.

OBSERVAÇÕES

É o lugar onde se registam informações como títulos provisórios, ou de trabalho, verificados em documentos inéditos e publicados, localizações prévias de um obra, alterações a obras sem o conhecimento e/ou acompanhamento do artista, marcas dos fabricantes inscritas nos materiais, ou a circunstância de a obra se encontrar, presentemente, destruída.

BIBLIOGRAFIA

Aqui incluem-se as publicações que mencionam ou apresentam imagens das obras catalogadas. A lista bibliográfica elencada em cada obra corresponde às principais fontes a partir das quais o leitor interessado poderá consultar e confrontar informações relevantes sobre especificidades técnicas, datações, contextos de realização, entre outros elementos. Os materiais bibliográficos utilizados compreendem catálogos de simpósios e eventos similares, actas de encontros científicos, catálogos de exposições individuais do artista e de outros artistas, monografias, folhetos, artigos de imprensa e documentos electrónicos. Foram organizados em dois campos, um respeitante a volumes, outro respeitante a imprensa, ambos integrando documentos electrónicos consoante se trate de versões digitais de monografias impressas ou de artigos e notícias da imprensa escrita *on-line*. Os volumes encontram-se organizados por ordem alfabética dos seus autores ou, na ausência destes, do título. Os artigos de imprensa estão organizados por ordem cronológica e, dentro desta e em caso de coincidência de datas, por ordem alfabética dos seus autores. A dificuldade no acesso a fontes documentais provenientes da Coreia do Sul e de Taiwan circunscreveu a bibliografia usada ao contexto ocidental. As informações respeitantes a cada registo bibliográfico seguem a seguinte ordem: autor, título do artigo, título da publicação, número da edição, local da edição, nome do editor, data, número(s) de página e indicação da existência de reprodução da obra. Os autores são identificados com o apelido em maiúsculas a anteceder o resto do nome. Todos os campos são separados uns dos outros por vírgulas, com excepção dos campos “local” e “editora”, separados pelo sinal de dois pontos (:), bem como da referência à existência de imagens, que surge entre parêntesis, a seguir ao número de páginas. Sempre que algum dos campos se encontra omissos, é porque não existe.

NOTAS DO ARTISTA

Neste campo registam-se as notas escritas pelo artista acerca das obras catalogadas. Uma parte dessas notas foram escritas para acompanharem a reprodução das obras do catálogo da exposição individual do artista no Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela, em 2001. Trata-se, neste caso, de um tipo de texto de teor mais especulativo, próximo dos escritos que o artista intitulou “Notas para um diário” e onde algumas das intenções poéticas do acto criativo são explicitadas. Outros textos incluídos neste campo são memórias descritivas que enunciam os princípios gerais das obras, ocasionalmente publicadas na imprensa e constantes dos projectos enviados às entidades promotoras, ou ainda esclarecimentos adicionais sobre a obra solicitados por estas, e discursos proferidos em actos inaugurais. Privilegiou-se a opção de transcrever na íntegra estes textos, mas nalguns casos omitiram-se dados repetidos noutros lugares, como técnicas e medidas das obras ou comentários circunstanciais irrelevantes para a compreensão da obra ou do seu contexto de elaboração.

SOBRE A OBRA

Trata-se de um texto simultaneamente descritivo e interpretativo que cruza dois tipos de informação. Por um lado, apresenta com mais detalhe dados técnicos, materiais e contextuais, com frequência obtidos na documentação constante do arquivo do artista, que permitem pormenorizar várias questões relativas às circunstâncias da existência da obra, ao processo de elaboração dos projectos e da sua concretização, bem como os

profissionais relevantes envolvidos nos trabalhos e os objectivos das entidades encomendadoras. Por outro lado, o facto de estes dados serem conciliados, com frequência, com elementos analíticos, de cariz crítico, interpretativo e diacrónico resulta da intenção em elaborar uma narrativa sobre a obra do artista que até aqui ainda não havia sido ensaiada e que se desdobra em duas instâncias (não só neste campo descritivo em particular mas também em vários momentos deste texto introdutório). Em primeiro lugar, criar uma compreensão abrangente das transformações, antes de mais conceptuais e consequentemente plásticas, que ao longo do tempo o artista foi introduzindo nas suas esculturas públicas. Em segundo lugar, detectar e assinalar as contaminações e trânsitos existentes entre as obras realizadas para espaços públicos e as obras produzidas de forma continuada no ateliê, procurando detectar como e quando umas e outras se influenciaram mutuamente.

Em adenda ao catálogo *raisonné* propriamente dito, e como já tive oportunidade de desenvolver anteriormente, são elencados os projectos não concretizados. Aqueles que o artista teve intenção de realizar, mas circunstâncias de variada natureza o impediram, possuem informação suficiente para que se tenha optado por elaborar uma ficha técnica, apresentada por ordem cronológica, em tudo semelhante às entradas do catálogo *raisonné*, em virtude de acrescentarem informação técnica e conceptual relevante para a compreensão das obras concretizadas. Nos casos dos convites recusados pelo artista ou sem projecto tangível, são enunciados os dados conhecidos, quase sempre de índole genérica, organizando-se também pelas datas em que foram apresentados ao artista.

Abreviaturas e símbolos:
AAC–BA/FCG – Arquivo Alberto Carneiro – Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
aprox. – aproximadamente
cat. – catálogo
cf. – conferir
cit. – citado
cm – centímetros
coord. – coordenação
dat. / n. dat. – datado / não datado
desc. – desconhecido/a
ex. – exemplo
exp. – exposição
inv. – inventário
m² – metros quadrados
n.º / n.ºs – número / números
org. – organização
p. / pp. – página / páginas
p/b – preto e branco
rep. – reproduzido
s/ – sem
s.d. – sem data
s.l. – sine loco
supl. – suplemento
vol. – volume
ø – diâmetro



EP1

Arte=Vida. Grabado en la piedra
1979

Gravação na rocha (granito)
aprox. 85 × 100 cm (gravação); rocha:
aprox. 350 × 2300 × 1200 cm
Localização: Monumento Natural Los
Barruecos, Malpartida de Cáceres, Espanha
Assinatura: Iniciais “AC” gravadas a escopo
e martelo
Colecção Museo Vostell Malpartida
N.º inv.: MVM_CAC_023
Observações: A obra tem gravadas as
palavras Arte e Vida

BIBLIOGRAFIA

Volumes
BLÁZQUEZ ABASCAL, Jimena, *Sulpture
parks in Europe, A guide to art and nature*,
Basileia, Boston, Berlim: Birkhäuser,
Publishers for Architecture, 2006, p. 72.

BUARQUE, Irene e AGÚNDEZ GARCIA, José
Antonio (org.), *Portugueses en el MVM. Y qué
hace usted ahora?*, Cárceres: Editora Regional
de Extremadura, 2001.

BARTOLOZZI, Maria del Mar Lozano,
“Artistas portugueses en el Museo Vostell
Malpartida (MVM) (Extremadura-España).
Documentación del Archivo Happening
Vostell (AHV)”, Natália Marinho Ferreira-
Alvez (coord.), *A encomenda. O artista. A obra*,
Porto: CEPES – Centro de Estudos
da População, Economia e Sociedade, 2010,
pp. 405–407 (rep. p/b).

SOBRE A OBRA

Arte=Vida. Grabado en la piedra é a primeira obra com carácter perene realizada no espaço público por Alberto Carneiro e destaca-se por resultar de uma acção performativa realizada directamente na paisagem. Em sintonia com outras obras, desenvolvidas em ambientes naturais e baseadas em percursos estudados e na selecção de matérias aí preexistentes, este trabalho faz parte da pesquisa sobre os conceitos e os gestos inerentes à escultura que surgem também em várias instalações e séries fotográficas do artista do mesmo período.

A incisão executada sobre uma das formações rochosas graníticas arredondadas típicas do Monumento Natural Los Barruecos ressoa processos caros à tradição escultórica, como o uso do escopro e do martelo, e mais latamente artística, pelo recurso a uma espiral, inspirada na sequência de Fibonacci, que se desenvolve a partir de um quadrado e integra uma seta vertical que aponta para uma marca ancestral de contornos circulares gravada previamente na pedra, relacionando tempos distintos e intencionalidades diversas no acto de deixar uma marca no território.

A inscrição das palavras “arte” e “vida”, usadas com frequência por Carneiro e consentâneas com a intenção de esbater as fronteiras entre a cultura erudita e o quotidiano típica do ideário conceptual e performativo da época, adquire nesta obra novas acepções, nomeadamente aquela introduzida pela alusão à sequência de Fibonacci e ao modo como a geometria replica lógicas de crescimento existentes em inúmeras

configurações biológicas. A referência ecoa também as propostas de fusão da arte com a vida caras ao movimento Fluxus, de que Wolf Vostell, anfitrião da Semana de Arte Contemporânea (SACOM), no contexto da qual esta obra foi realizada, foi um dos mais destacados protagonistas. Em ambos os casos, o desvendar das afinidades entre cultura e natura, obscurecidas pela tradição clássica, surge reforçado pela intenção em realizar obras de arte em contextos naturais.

A SACOM, realizada em segunda edição entre 7 e 11 de Abril de 1979, decorreu no Museo Vostell Malpartida e foi dedicada integralmente a Portugal. Incluiu um conjunto de actividades variadas, como exposições, seminários, conferências, projecções de filmes e performances, apresentando o trabalho de diversos artistas portugueses reunidos em torno do crítico de arte Ernesto de Sousa e da lisboeta Cooperativa Diferença. Para além de Arte=Vida. Grabado en la piedra, de cuja documentação fotográfica resultou ainda uma obra autónoma com o mesmo título, a participação de Carneiro no evento complementou-se com uma performance sobre o silêncio, da qual não subsistem registos conhecidos.



EP2
Monumento ao espírito feirense
1981

Co-autor: José Aurélio
Granito, palavras gravadas, relva e terra
500 × Ø 4800 cm (total); 300 × 52 × 104 cm (elementos verticais); 85 × Ø 583 cm (mesa com bancos); 100 × 100 cm (lajes)
Localização: Rotunda do Monumento ao Espírito Feirense, Santa Maria da Feira, Portugal
Colecção Câmara Municipal de Santa Maria da Feira
S/ n.º inv.
Observações: A obra tem gravados os nomes de cada uma das 31 freguesias que então compunham o concelho de Santa Maria da Feira: Nogueira da Regedoura, São Paio de Oleiros, Paços de Brandão, Rio Meão, Espargo, Travanca, Souto, Mosteiró, Fornos, Feira, São João de Ver, Santa Maria de Lamas, Mozelos, Argoncilhe, Sanguedo, Lourosa, Fiães, Caldas de São Jorge, Sanfins, Escapães, Arrifana, Milheirós de Poiares, Pigeiros, Romariz, Guisande, Lobão, Gião, Vila Maior, Canedo, Vale e Louredo

BIBLIOGRAFIA
Imprensa
BARROSO, Eduardo Paz, “Vai ser inaugurado um monumento dedicado ao «Espírito Feirense». Exemplo de descentralização e modernidade”, *Jornal de Notícias*, Porto, 23 Abril 1981 (rep. cor).

Volumes
José Aurélio: Gestos e Sinais, cat. exp., Lisboa: Casa Museu João Soares, Fundação Mário Soares, Magno Edições, 2001, p. 115 (rep. cor).

MATOS, Lúcia Almeida, “Em Terras de Santa Maria”, José Aurélio. *Em Para. Escultura 1972–2005*, Santa Maria da Feira: Câmara Municipal, 2015, pp. 12–13 (rep. p/b).

NOTAS DOS ARTISTAS
“A ideia básica do monumento assenta na representação de cada uma das 31 freguesias que constituem o concelho da Feira. Assim procurou-se encontrar formas que simbolizassem o sentido gregário, expresso numa situação monumental, pela qual todo o concelho fosse identificado, na nominação individual, como a globalidade que é. Desse modo e por referência a uma cultura que tem a idade da nossa ancestralidade, como a terra, encontrou-se na essência megalítica a resposta para a identidade do único e para a unidade do todo: as freguesias do concelho.

Escolhendo-se uma pedra granítica como representante de cada freguesia e a mesma forma e a mesma situação para todas, inscrevendo-se o nome de cada uma como identificação da própria, referenciando-se tudo ao todo e criando-se o lugar do convívio, a mesa de todos, encontrou-se a solução para o monumento, uma forma arquitectónica-escultórica, que agrega em si a envolvente.”

Alberto Carneiro e José Aurélio, in BARROSO, Eduardo Paz, “Vai ser inaugurado um monumento dedicado ao «Espírito Feirense». Exemplo de descentralização e modernidade”, *Jornal de Notícias*, Porto, 23 Abril 1981.

SOBRE A OBRA
Monumento ao espírito feirense está localizado num dos principais eixos viários da cidade nortenha de Santa Maria da Feira, numa rotunda elevada propositadamente para o acolher. É composto por trinta e um elementos verticais organizados num círculo de 25 metros de diâmetro, no interior do qual se encontra uma mesa circular rodeada por trinta e um assentos. A obra foi construída em granito “olho de perdiz”, proveniente de Porto de Mós, na região de Alcobça, e cada elemento vertical possui inscrito na face interior o nome de cada uma das freguesias do concelho, simbolizando a “Homenagem à unidade das 31 freguesias que constituem o concelho da Feira” descrita na laje situada no acesso ao monumento.

Trata-se da primeira escultura no espaço público em que Alberto Carneiro trabalhou em Portugal e é a única produzida em colaboração com outro artista, assumindo por isso contornos específicos. Foi o escultor José Aurélio que recebeu esta encomenda por parte do Município de Santa Maria da Feira e a busca das formas e dos conceitos para a obra decorreu através do diálogo dinâmico com Carneiro, ao qual Aurélio estava unido por uma longa amizade sedimentada, entre outras coisas, pelas actividades da Galeria Ogiva, em Óbidos, de que foi proprietário e director entre 1970 e 1974 e onde Carneiro expôs diversas vezes. A vocação teorizante de Carneiro aliou-se ao espírito pragmático de Aurélio, tendo o primeiro contribuído com proposições e reflexões para a configuração do monumento, patentes no uso da forma circular de inspiração mandálica, representativa da relação do eu com o todo, enquanto Aurélio desenvolvia trabalho de campo e realizava caminhadas por diferentes zonas do concelho, recolhendo informações de vária índole junto dos habitantes locais.

O objecto final é um monumento de formas concêntricas, simultaneamente escultóricas e arquitectónicas, inspirado em ancestrais lugares de reunião e convívio e evocando o debate construtivo travado entre os dois artistas e o espírito da união democrática baseada em processo participativos caros ao ideário resultante da revolução do 25 de Abril de 1974 que pôs fim a 48 anos de ditadura militar conservadora em Portugal. Como notou Lúcia Almeida Matos, a noção de democracia assente no poder local, aliada às características formais e materiais desta

obra e ao seu particular processo de concepção, distingue-a da escultura pública realizada em Portugal na mesma época, quase toda de cariz figurativo e centrada em individualidades ou acontecimentos concretos. A reforçar esta ideia está a circunstância de ser uma obra na qual, à semelhança das instalações escultóricas realizadas desde finais dos anos 1960 por Carneiro, o espectador pode entrar, percorrendo-a ou nela permanecendo consoante a sua vontade, transformando-se em agente activo que participa dos novos significados que, a cada momento e por coexistir no mesmo espaço da obra, esta pode adquirir.



EP3
Árvore, flor e fruto
1986

Madeira de carvalho e relva
500 × Ø 1200 cm (total);
3 elementos: 170 × 80 × 140 cm;
200 × 140 × 180 cm; 500 × Ø 90 cm
Localização: Terme Čatež, Eslovénia
Colecção Museu Forma Viva, Galerija Božidar Jakac
S/ n.º inv.
Assinatura: na base do elemento mais alto, gravada mecanicamente em maiúsculas
“Alberto Carneiro / Portugal / 1986”

BIBLIOGRAFIA
Imprensa
“Dleta, žaga, ustvarjalnost”, *Dnevnik*, Liubliana, 31 Julho 1986, capa (rep. p/b).

MODRINJAK, Dragiša, “Težaki z nežnimi rokami”, *Večer*, supl. “Večer v Boboto”, Maribor, 9 Agosto 1986, pp. 24–25 (rep. p/b).

FORSTNERIČ-HAJNŠEK, Melita, “Forma Viva v deželi kozolcev. Svojska umetniška tovarišija”, *Večer*, Maribor, 14 Agosto 1986, p. 4.

ANDERLE, Manja, “Plastike posredujejo nova spoznanja”, *Dnevnik*, Liubliana, 16 Agosto 1986, p. 7 (rep. p/b).

TOMLJANOVIČ, Ivo, “Oda entuzijasmu”, *Nedjeljna Borba*, Zagreb, 23–24 Agosto 1986, p. 10.

“Prva plastika Forme vive tudi v čateških Termah”, *Delo*, Liubliana, 5 Setembro 1986, p. 6 (rep. p/b).

Volumes
Forma Viva. International Symposium of Sculptors 1984–1986, s.l.: International Symposium of Sculptors “Forma Viva”, [1986], pp. 48–49 (rep. p/b).

Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, pp. 192–195 (rep. cor).

ALMEIDA, Bernardo Pinto, *Alberto Carneiro. Lição de coisas*, Porto: Editora Campo das Letras, 2007, p. 125 (rep. cor).

Alberto Carneiro. Das notas para um diário e outros textos. Antologia, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 117.

Forma Viva – Kostanjeviško Okno V Svet. Ob 50-Letnici, Mednarodnega Simpozija Kiparjev. Forma Viva, Kostanjevica na Krki: Galerija Božidar Jakac – Lamutov Likovni Salon, 2011, pp. 46–47.



NOTAS DO ARTISTA

O espírito da floresta de carvalhos permanece no coração da terra. Penetrar na essência da árvore e entendê-la como floresta. A árvore como objecto e símbolo. Corpo de ser árvore. A raiz que penetra na terra e a copa que se abre para o infinito. A seiva que corre para cima e para baixo. O húmus elaborado pela terra como seiva. O oxigénio libertado na fotossíntese. Energias vitais. A árvore é terra, é água, é ar e é fogo: em si mesma é a súpula da natureza. Cresce do seu centro para todos os lados da terra e dela se torna símbolo e elemento protector do ser humano. A flor que se abre e fertiliza para que o fruto nasça, amadureça e liberte a semente da vida da floresta.

Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p. 192.

Senhoras e Senhoras: amigos, Direi apenas algumas palavras para testemunhar o meu contentamento por estar aqui e poder participar neste acontecimento cultural exemplar que é “Forma Viva”.

Falo em Português porque na minha língua posso expressar com mais rigor os meus sentimentos e as minhas ideias e ainda porque, sendo este um Simpósio internacional, a melhor homenagem que vos posso prestar é usar o instrumento falante da minha primeira estrutura pensante e comunicante.

Pelo que conheço, no âmbito internacional da escultura contemporânea, “Foma Viva” é uma realidade única e exemplar. Refiro particularmente a

oportunidade de artistas de diferentes países trabalharem em conjunto, em plena liberdade de expressão, trocando experiências e ideias, realizando e divulgando escultura contemporânea. Tudo isto consubstanciado nos museus “Forma Viva” que confirmam que a cultura (este Simpósio) é um meio ideal para estimular as relações cordiais entre artistas de todo o mundo.

Falar da minha experiência aqui, durante estes quarenta dias de trabalho e divertimento, é um prazer. Neste ambiente propiciatório, com esta bela paisagem e este simpático povo, foi-me possível trabalhar, em plena concentração, as minhas ideias, as suas formas, e criar uma escultura que as consubstancia.

O que recolhi é muito valioso para a minha actividade de escultor e de professor, matéria básica para o desenvolvimeto da minha cultura profunda, do meu conhecimento.

O ter trabalhado numa escala maior (em madeira é raro ter a oportunidade de trabalhar com estas dimensões), a liberdade de realizar o projecto próprio, a convivência com os outros artistas, no cotejar dos trabalhos, experiências e ideias, a relação com a cultura e a vida destas gentes, foram fontes de conhecimento que levarei comigo e utilizarei na minha actividade futura.

[...]

Lembrarei “Forma Viva” e Kostanjevica como um momento alto da minha actividade de escultor e homem de cultura cujos trabalhos, eu creio, pertencem ao mundo.

Pelo passado, pelo presente e pelo futuro de “Forma Viva”,

Bem hajam,
Obrigado!

Discurso de Alberto Carneiro feito por ocasião da cerimónia de encerramento do Simpósio Forma Viva, *Árvore, flor e fruto*, *Processo de Obra, Escultura Pública*, AAC–BA/FCG.

SOBRE A OBRA

Em 1986, entre a última semana de Julho e o final de Agosto, e na sequência do convite que lhe havia sido endereçado em Janeiro desse ano pelo Conselho Artístico dos Simpósios Internacionais de Escultura “Forma Viva”, Alberto Carneiro permaneceu na pequena localidade de Kostanjevica na Krki, no norte da então Jugoslávia, dando forma a *Árvore, flor e fruto* a partir dos troncos da típica madeira de carvalho da região, proveniente da floresta de Krakovski. A opção por este material, pouco óbvio tendo em conta a prevista instalação permanente da escultura ao ar livre, correspondeu à única condição imposta pela organização, mas teve o efeito de oferecer uma excelente oportunidade para o artista trabalhar a sua matéria de eleição a partir dos desafios introduzidos pelo manuseamento da grande escala. Esta possibilidade, que tinha ficado gorada com o cancelamento de uma escultura prevista para o Banco de Portugal (v. p. 99), dois anos antes, foi então concretizada, o mesmo acontecendo com a técnica de escavar os volumes e entalhar as superfícies não através do recurso a ferramentas manuais (como o cinzel e o escopro), mas à serra eléctrica. A opção por este instrumento, recorrente até ao fim da vida, deveu-se, como Carneiro referiu amiúde, à intenção de controlar o virtuosismo manual que sabia possuir, por ter trabalhado, ao longo da sua adolescência, nas tradicionais oficinas de santeiros da região onde nasceu e viveu, e também para se distanciar emocionalmente das matérias trabalhadas. Teve, além do mais, o efeito de dotar as suas esculturas em madeira de uma marca distintiva única.

Apesar de executada em Kostanjevica, a obra foi instalada a cerca de 23 km, em Brežice, junto ao complexo termal de Čatež, entidade que patrocinou a realização da escultura. Os três elementos de grandes dimensões e formas diferentes que a compõem assentam directamente no solo (sob o qual se ocultam as sapatas que garantem estabilidade ao conjunto) e posicionam-se

afastados uns dos outros de modo a formar um triângulo imaginário inscrito na preexistente clareira de árvores. O conjunto remete para a ideia de árvore como súpula das energias vitais da natureza e encontra-se trabalhado com veios de maior ou menor profundidade que lembram o correr da seiva ou da água, elementos constantes na obra do escultor pela sua simbologia de ligação à terra e à vida. A integração da escultura na paisagem circundante é reforçada pela passagem do tempo sobre a matéria: inicialmente clara e vibrante, a madeira, em analogia com as flores e os frutos no seu curso natural de vida, foi amadurecendo e escurecendo, dotando a escultura de uma organicidade indissociável de muitas outras obras do artista expostas na paisagem.

Árvore, flor e fruto assume especial relevância no conjunto das intervenções de Carneiro no espaço público, desde logo por resultar da sua primeira participação num simpósio de escultura, neste caso a 26.ª edição do “Forma Viva”, que se realiza desde 1961 em quatro localidades da actual Eslovénia e que se constitui hoje como uma das mais importantes colecções de arte desse país, com gestão e preservação a cargo da Galerija Božidar Jakac. O modo como “Forma Viva” fomentava a divulgação da escultura contemporânea e reunia uma diversidade de artistas de diferentes nacionalidades, incentivando-os a trabalhar sem condicionanismos temáticos ou formais, foram factores essenciais que cativaram Carneiro para simpósios similares, nos quais participará com frequência no futuro, e também para se lançar na implementação, através da concepção e curadoria geral, de projectos congéneres em Portugal, primeiramente em Santo Tirso, entre 1990 e 2015, e depois em Carrazeda de Ansiães, entre 2000 e 2009.



EP4

Água sobre a terra
1989–1990

Água e granito
700 × 500 × 500 cm
Localização: Praça Camilo Castelo Branco, Santo Tirso, Portugal
Colecção Museu Internacional de Escultura Contemporânea da Câmara Municipal de Santo Tirso
N.º inv.: 1
Observações: Outro título da obra *Água sobre pedra*

BIBLIOGRAFIA

Imprensa
“Escultura de Alberto Carneiro exposta. Alberto Carneiro na praça de Camilo”, *Cívico – Semanário do Concelho de Santo Tirso*, Santo Tirso, 13 Setembro 1990, pp. 1 e 3. (rep. p/b).

BARROSO, Eduardo Paz, “Escultura: O exemplo de uma autarquia. Alberto Carneiro em Santo Tirso – apelo da terra e da água...”, *Jornal de Notícias*, Porto, 20 Outubro 1990 (rep. p/b).

“Inauguradas as esculturas da polémica”, *Notícias de Santo Tirso*, Santo Tirso, 27 Outubro 1990, p. 5 (rep. p/b).

SANTOS, Arnaldo T., “A água e a terra simbolizadas numa escultura”, *Vila Nova*, Vila Nova de Famalicão, 31 Outubro 1990, p. 12 (rep. p/b).

COSTA, Alexandre [Alves]; ALMEIDA, Bernardo Pinto de, “Escultura de Alberto Carneiro, dois qualificados «olhares»”, *Cívico – Semanário do Concelho de Santo Tirso*, Santo Tirso, 1 Novembro 1990, p. 16.

SÁ, Joaquim, “Na Praça Camilo Castelo Branco”, *Jornal de Santo Thyrso*, Santo Tirso, 4 Agosto 1995, última página (rep. p/b da maquete da escultura).

«V Simpósio de Escultura», *Santo Tirso*, n.º 15, 2000, p. 31 (rep. cor).

“Esculturas de Alberto Carneiro na Galeria Fernando Santos”, *Diário do Minho*, Braga, 13 Janeiro 2003 (rep. p/b).

CRUZ, Valdemar, “Escultura na cidade”, *Expresso*, supl. “Cartaz”, Lisboa, 28 Fevereiro 2004, p. 10 (rep. cor).

“Mapa de arte pública hoje lançado propõe 5 rotas pelo museu a céu aberto”, notícia de 10 Julho 2017, disponível em https://www.porto.pt/pt/noticia/mapa-de-arte-publica-hoje-lancado-propoe-5-rotas-pelo-museu-a-ceu-aberto, acedido em 16 Dezembro 2021.

Volumes

Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, pp. 196–199 (rep. cor).

BLÁZQUEZ ABASCAL, Jimena, *Sculpture Parks in Europe: A Guide to Art and Nature*, Basileia, Boston, Berlim: Birkhäuser, Publishers for Architecture, 2006, p. 166.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Alberto Carneiro. Lição de coisas*, Porto: Editora Campo das Letras, 2007, p. 129 (rep. cor).

Alberto Carneiro. Das notas para um diário e outros textos. Antologia, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 118.

Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990–2015, Santo Tirso: Câmara Municipal, 2015, pp. 46–47 (rep. cor).

NOTAS DO ARTISTA

[...] Referentes fundamentais: a terra e o rio.

Descrição: o vale com as três colinas/fontes, donde correm os ribeiros para o rio (componentes horizontais), e a montanha/nascente do rio que corre para o vale (componente vertical).

Orientação: a face do rio da componente vertical voltada a sul. (Com esta orientação utiliza-se a relação lua/sombra como geradora de transformações significativas nas percepções sucessivas das formas do monumento, segundo os diferentes momentos da luz solar durante o dia e ao longo do ano.)

Componentes de percepção: as diferentes qualidades texturais e de cor dos granitos, as diferenças de superfície rugosas e polidas, as diferenças de cor e de brilho originadas pela água e pelas incidências de luz, as variações de luz e de sombra, os diferentes murmúrios da água. (A fruição do monumento estrutura-se na incidência de valores visuais, tácteis e auditivos – utilizam-se os materiais nas qualidades mais profundas da matéria: aquelas que consubstanciam a realização primordial do ser.)

Significações poéticas e simbólicas: estruturam-se nas dinâmicas pedra/água, vertical/horizontal. (A matéria, nos múltiplos apelos que exerce sobre o homem nas suas acções poéticas de ser e estar, na estruturação simbólica das suas imagens e da sua eternidade, desempenha papel essencial nas significações da obra de arte. Aí se corporiza o mais

profundo e permanente suporte das fruições estéticas. Daí que os materiais escolhidos para esta escultura sejam os da paisagem natural da região – aqueles que podem configurar a vida pelas transformações do trabalho. Poderíamos tecer ainda outras palavras nas configurações poético-simbólicas da matéria e dizer que a pedra agrega pela memória a terra e o fogo e que na água também se consubstancia o ar, para desenharmos com os elementos essenciais uma síntese da vida.

Quanto à posição relativa das formas constituintes da escultura, elas dinamizam-se pela conjugação das forças verticais e horizontais e pelos movimentos da água sobre a pedra – a pedra ascendente e a água descendente. A acção e o repouso. O vertical/acção e o horizontal/repouso: sempre foram a síntese da vida nas actividades, acontecimentos e transformações do corpo e das matérias da sua realização.

Memória Descritiva, *Água sobre a terra, Processo de Obra, Escultura Pública*, AAC–BA/FCG.

A água corre sobre a superfície da terra e modela os seus movimentos no reconhecimento da matéria. Água e pedra: o rio e a montanha. A pedra que se desvenda nas vibrações da água. Sulcos da vida sobre a terra para as anamneses do corpo. Os elementos deixaram as suas marcas sobre a superfície das pedras. A água corre da montanha e busca a horizontalidade da terra. Cintilações líquidas que tornam a pedra fluida e apelam às mobilidades do corpo. Espaço mandálico onde a água busca o centro. Cosmos da unidade do corpo e do universo.

Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p. 196.

SOBRE A OBRA

Água sobre a terra assinala o início da longa colaboração entre Alberto Carneiro e o Município de Santo Tirso para a implementação do Museu Internacional de Escultura Contemporânea, constituído a partir da realização dos simpósios de escultura que, formalizados em 1988, decorreram entre 1990 e 2015. Após prévios contactos pessoais, a edilidade endereçou a 30 de Dezembro de 1988 o convite para o artista criar uma obra de arte a instalar na futura praça ajardinada

que fazia parte do projecto mais amplo de reordenamento e caracterização daquela que era então já uma das principais entradas na cidade. Talvez por isso, *Água sobre a terra* é a primeira escultura pública em que Carneiro procura articular as condicionantes paisagísticas na própria configuração da obra, como se deduz das notas escritas que, logo a 2 de Janeiro, fez chegar ao Município e que complementam o esboceto que previamente entregara. Nomeadamente, ao definir a sua localização no topo norte da praça, rematando a área ajardinada pensada para o lugar, e ao criar um jogo dinâmico de opostos entre horizontal e vertical, acção e repouso, luz e sombra, enfatizado pela orientação a sul do elemento mais destacado da escultura, o que possibilita, em conjunto com o correr da água que a integra, diversas percepções da obra de acordo com as diferentes horas do dia.

Os elementos constituintes de *Água sobre a terra* aludem às características topográficas da cidade, instalada num vale e rodeada pela acidentada e irrigada geografia minhota. As formas arredondadas e sulcadas das pedras, o elemento vertical esculpido com os canais por onde flui a água em constante movimento e a base horizontal com a sua orografia heterogénea atravessada por trilhos e regueiros, compõem uma paisagem em miniatura e parecem materializar uma das muitas “paisagens imaginadas” que haviam preenchido grande parte da produção em desenho de Carneiro na década de 1970. Trata-se da primeira e única vez que o artista integra a água em movimento numa escultura, enfatizando o modo como a ductilidade suave mas persistente deste elemento essencial modela o território enquanto lhe confere vida, aspecto ampliado pelo som crepitante que a água faz ao cair e que convoca para a sua percepção outros sentidos que não apenas o da visão.

Os granitos usados, entre eles o granito caverneira, provieram da portuense Cooperativa dos Pedreiros, que irá colaborar mais vezes com Carneiro na execução das suas esculturas públicas (EP6, EP28). A grande dimensão das pedras exigida pelo projecto causou dificuldades na sua obtenção que originaram a morosidade na conclusão da obra, apenas em Julho de 1990.



EP5

O barco, a lua e a montanha 1988–1990

Granito e relva
230 × 700 × 700 cm (total); 3 elementos: 170 × 270 × 150 cm; 230 × 250 × 200 cm; 170 × 180 × 100 cm
Localização: Praça Camilo Castelo Branco, Santo Tirso, Portugal
Colecção Museu Internacional de Escultura Contemporânea da Câmara Municipal de Santo Tirso
N.º inv.: 2
Observações: Outro título da obra *O barco, a montanha e a lua*

BIBLIOGRAFIA

Imprensa
“Inauguradas as esculturas da polémica”, *Notícias de Santo Tirso*, Santo Tirso, 27 Outubro 1990, p. 5.

COSTA, Alexandre [Alves]; ALMEIDA, Bernardo Pinto de, “Escultura de Alberto Carneiro, dois qualificados «olhares»”, *Cívico – Semanário do Concelho de Santo Tirso*, Santo Tirso, 1 Novembro 1990, p. 16.

«V Simpósio de Escultura», *Santo Tirso*, n.º 15, 2000, p. 34 (rep. cor).

Volumes
Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, pp. 200–203 (rep. cor).

International Public Arts. The Chiaopanshan International Sculpture Park, Taiwan, Cultural Affairs Bureau of Taoyuan County Government, 2005, p. 95 (rep. cor).

SOBRE A OBRA

A escassa documentação existente sobre *O barco, a lua e a montanha* consiste em três esboços com medidas apontados por Alberto Carneiro num caderno de notas e nos testemunhos orais daqueles que, com maior ou menor proximidade, acompanharam a realização desta escultura. Sabe-se, por exemplo, que ela foi concebida durante a concretização de *Água sobre a terra* com o objectivo de complementar esta com um segundo conjunto escultórico que rematasse o topo sul da Praça Camilo Castelo Branco. Para tal, o artista percorreu, porventura acompanhado de técnicos da Câmara, as zonas não urbanizadas do município em busca de três grandes pedras irregulares, encontrando-as perto do Santuário de Nossa Senhora da Assunção, em Monte Córdova, uma freguesia rural assente no maciço rochoso onde nasce o Rio Leça. As pedras foram instaladas na praça sem outra intervenção por parte do artista que a sua deslocação da paisagem para o centro da cidade e a sua disposição em triângulo com as faces mais expressivas viradas para o espaço vazio interior. Cumprindo o objectivo primeiro de organizar o espaço circundante em relação com a anterior *Água sobre a terra*, a nova escultura não colide em nada com aquela e possui a sua própria identidade formal e estética. A plasticidade das pedras não resulta do esculpir directo sobre a matéria, mas sim da acção do tempo e dos elementos sobre elas, facto evidenciado pelo processo de selecção, recolha e nomeação como arte dos três elementos, o que ecoa o léxico conceptual que Carneiro usou nas suas intervenções na paisagem nos anos 1970. Sem outras marcas humanas para além da furação contínua, feita à mão, que algures no passado remoto havia sido feita para preparar uma das pedras para o escassilho, as sugestivas referências ao “barco” e à “lua” presentes no título, distantes dos temas habituais do artista, resultam da analogia destas formas arquetípicas com a configuração de duas das pedras, realçando a espontânea plasticidade inerente aos fenómenos naturais.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Alberto Carneiro. Lição de coisas*, Porto: Editora Campo das Letras, 2007, pp. 130–131 (rep. cor).

Alberto Carneiro. Das notas para um diário e outros textos. Antologia, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 119.

Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990–2015, Santo Tirso: Câmara Municipal, 2015, pp. 48–49 (rep. cor).

NOTAS DO ARTISTA

O tempo e os elementos aperfeiçoaram estas pedras. Elas são montanhas. São formadas pelo rolar dos tempos no reconhecimento dum corpo sobre a terra. Escolhidas como identificações da montanha que as interioriza, da lua que revela a noite e do barco que busca o mistério, estas pedras propiciam a natureza. Entre as mãos, elas são o grão de areia e o infinito. Revelam o corpo nessa intimidade com as coisas simples que nos suscitam o gozo estético. Consciência arquetípica que nos leva ao dealbar dos tempos como caminho futuro de não ser. Agregam-se em triângulo sobre a espiral que a terra desenha. São o chamamento para o sagrado que o corpo transporta no seu cosmos.

Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001 p. 200.



EP6
Sobre a água
1993

Granito rosa, granito amarelo, árvore de cerejeira e relva
350 × 450 × 850 cm (total); 7 elementos em granito rosa: Ø 40 × 60 cm; Ø 40 × 95 cm; Ø 40 × 100 cm; Ø 40 × 165 cm; Ø 40 × 210 cm; Ø 40 × 245 cm; Ø 40 × 350 cm
Localização: Casa da Rua de D. Hugo, Rua D. Hugo, n.º 5/7, Porto, Portugal
Colecção Câmara Municipal do Porto, desde 2016
N.º inv. 123
Proveniência: Ordem dos Arquitectos (1993–2016)

BIBLIOGRAFIA
Imprensa

“Arquitectos têm novo espaço que vão abrir à cidade”, *Jornal de Notícias*, 2 de Julho de 1993, p. 10 (rep. p/b).

ROSENDO, Catarina, “*Sobre a água*” (1993) de Alberto Carneiro. *Instalação-escultura realizada para as antigas instalações da Ordem dos Arquitectos – Secção Regional Norte, Rua D. Hugo, 5, Porto. Elementos para a sua conservação*, Arquivo da Divisão Municipal de Património Cultural, Câmara Municipal do Porto, 2016 (exemplar policopiado), capa e pp. 5–8 (rep. cor e p/b; rep. cor da maquete).

NOTAS DO ARTISTA

A árvore é o centro gerador da organização espacial. A árvore que floresce da rosa como as pedras sobre o verde da erva. O caminho de pedras é o braço da espiral sobre a qual se erguem as sete pedras verticais. São colunas e árvores onde a água sulca o seu caminho. A água apenas anunciada pelos seus sinais. Movimento ascensional das pedras que os sulcos da água descem na busca da horizontalidade. A verticalidade e a horizontalidade. Acção e repouso nos movimentos dos corpos que atravessam o espaço. Variáveis de luz na sucessão das estações. Diferentes vibrações sobre as superfícies que o olhar reconhece, as mãos tacteiam e o corpo percorre.

Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p. 204.

SOBRE A OBRA

Sobre a água é uma das obras de Alberto Carneiro em que a criação de um percurso e a articulação com o espaço preexistente estão mais bem resolvidas. O artista foi convidado pelos arquitectos responsáveis pela reabilitação de um edifício do século XIX, que viria a acolher a Secção Regional Norte da então Associação dos Arquitectos Portugueses (hoje Ordem dos Arquitectos), para realizar uma obra no pátio de acesso às instalações. Maria Helena Rente e José Carlos Portugal, que haviam sido alunos de Carneiro na cadeira de Desenho da Architectura na actual Faculdade de Architectura da Universidade do Porto, procuraram, na reconversão funcional deste edifício implantado na malha histórica da Sé do Porto, manter os seus princípios gerais de organização, nomeadamente a sua fluidez espacial. Em sintonia com o projecto de arquitectura, o artista concebeu uma obra que precisa ser percorrida para quem quiser aceder ao interior do edifício, pois ocupa todo o espaço do pátio. Mais do que isso, a configuração e os acessos

do pátio determinam o arranjo geral dos elementos que a constituem: a cerejeira, plantada para o efeito junto ao muro, é o elemento central de todo o conjunto, alinhando-se com a espiral formada pelas sete colunas de granito rosa através de um eixo imaginário que atravessa e integra o caminho de pedra, entendido como braço da espiral. Para além das sete colunas, de alturas variáveis, se encontram seccionadas a intervalos regulares e esculpidas com veios espiralados remi-niscentes do desgaste causado pela passagem da água, é digno de nota o facto de esta ser a primeira escultura pública de Carneiro a integrar uma árvore viva, situação a que recorrerá novamente em obras futuras (EP9, EP11, EP13, EP15, EP16, EP18, EP19, EP22, EP25.1–5, EP27, EP28).

Todos estes elementos, aos quais se deve acrescentar o relvado que confere ao pátio uma qualidade recreativa associada à ideia de jardim, contribuem para fundir o acto quotidiano de atravessamento deste espaço numa experiência estética, resultante da intenção de ligar a vida e a arte num mesmo acontecimento perceptivo. É também desta noção que deriva a característica “penetrável” desta instalação escultórica, usando uma expressão cara ao artista para referir-se a uma das condições essenciais para a fruição das suas obras.

Executada com o apoio da Cooperativa dos Pedreiros, que ofereceu o material e o trabalho necessário à sua execução, *Sobre a água* foi inaugurada a 1 de Julho de 1993, em simultâneo com o edifício recuperado. Em 2016, quando a Secção Regional Norte da Ordem dos Arquitectos mudou de instalações, a propriedade da obra passou, por doação, para a Câmara Municipal do Porto, proprietária original do imóvel, em resultado da compreensão da necessidade de se preservar uma das características mais marcantes desta escultura: a sua perfeita integração no espaço que, mais do que simplesmente acolher a obra, definiu toda a sua configuração formal.



EP7
Stones Garden
1995–1996

Calcário e arenito
200 × 500 × 300 cm
Localização: Derwenthaugh Park, Derwent Walk Country Park, Gateshead, Reino Unido
Colecção Public Art Collection, Gateshead Council
S/ n.º inv.
Observações: Outros títulos da obra *Stones’ Garden*, *The Stone Garden*, *The Stones’ Garden: An Evocation of Portuguese Landscape*

BIBLIOGRAFIA

Imprensa
“Portuguese sculptor is making an artistic mark on the landscape. Rock on, Prof!”, *Evening Chronicle*, Newcastle, 13 Setembro 1996, p. 8 (rep. p/b da escultura em produção).

“Will his next job be the Stone Roses?”, *The Gateshead Post*, Gateshead, 19 Setembro 1996, p. 11 (rep. p/b da escultura em produção).

“Alberto’s stones complete art’s rolling programme”, *The Northern Echo*, Darlington, 30 Setembro 1996, p. 5 (rep. p/b da escultura em produção).

“Alberto’s stones complete art’s rolling programme”, *The Northern Eco*, Darlington, 30 Setembro 1996, p. 5 (rep. p/b).

ANDERSON, Gail-Nina, “Sculptors trace seasonal changes beyond the south bank”, *The Northern Review*, s.l., Novembro 1997, p. 17.

WHITE, Mike, “Creating the Stones Garden”, *Cultura*, issue 15, 1997, p. 17 (rep. p/b).

Volumes
The Four Seasons. An exhibition documenting the sculpture project, cat. exp., local e editora desconhecidos, 1996.

Four Seasons: A Gateshead Sculpture Project, Gateshead: Portcullis Press & Gateshead MBC Libraries and Arts Service, 1997, pp. 16–19 (rep. cor).

USHERWOOD, Paul, BEACH, Jeremy e MORRIS, Catherine, *Public Sculpture of North-East England*, Liverpool: Liverpool University Press, 2000, p. 59 e p. 319 (rep. p/b).

Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, pp. 208–211 (rep.cor).

International Public Arts. The Chiaopanshan International Sculpture Park, Taiwan: Cultural Affairs Bureau of Taoyuan County Government, 2005, p. 94 (rep. cor).

Alberto Carneiro. *Das notas para um diário e outros textos. Antologia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 121 (rep.cor).

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Alberto Carneiro. Lição de coisas*, Porto: Editora Campo das Letras, 2007, pp. 150–151 (rep.cor).

NOTAS DO ARTISTA

A forma deste jardim de pedra se edifica sobre os movimentos da paisagem circundante. As pedras retiradas do sítio são reminiscências da passagem do



tempo, são memórias do lugar. A terra recupera formas originárias nos relevos e sulcos que os elementos nela talharam na sequência dos tempos. As cinco pedras sobre o mar de pedrinhas vogam simultaneamente para o ser da paisagem. A pedra mãe que se dispõe como centro e mostra a pedra queda d’água, a pedra caverna, a pedra lua e a pedra barco. Um jardim de pedra nave sobre o tempo da terra que se move sobre esta paisagem como corpo e ser. Metáfora do devir. Acontecer do que renasce como natureza recuperada sobre as escórias. Lugar de meditação sobre os sentidos dados à arte.

Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p. 208.

SOBRE A OBRA

A escultura *Stones Garden*, com a qual Alberto Carneiro respondeu ao convite para participar no projecto “Four Seasons”, levado a cabo pelo Município de Gateshead nos terrenos da antiga fábrica de coque Derwenthaugh, integra-se no amplo parque público que resultou da reconversão daquela zona industrial e rural num grande espaço natural desenhado dentro da tradição paisagística inglesa de criação de lugares aparentemente pouco ou nada tocados pela acção humana. *Stones Garden* está instalada no cruzamento de dois caminhos junto ao rio Derwent e adapta-se na perfeição ao lugar, apesar da sua localização definitiva ser uma alteração à proposta inicial do artista, que preferira uma clareira junto ao viaduto ferroviário de Lockhaugh,

desejo inviável pela impossibilidade de para aí deslocar a maquinaria necessária à construção da obra. O projecto “Four Seasons”, com que Gateshead decidiu assinalar o “1996 UK Visual Arts Year” lançado pelo Arts Council para estimular a vida cultural do dealbar do novo milénio, consistiu na escolha de quatro escultores internacionais para criarem obras em resposta à paisagem local e a uma estação do ano, tendo calhado o Outono a Carneiro. O convite partiu de Mike White, o vice-director artístico do município, que acompanhou todo o projecto e havia conhecido o artista em Portugal, em 1994, numa viagem realizada com o apoio da Portuguese Arts Trust, sediada em Londres, e que tinha como objectivo incentivar as relações culturais entre os dois países. Ao contrário de outros projectos fora de Portugal, no âmbito de simpósios que implicavam permanências de média duração nos lugares onde decorriam, o artista realizou duas curtas deslocações preparatórias, em Janeiro de 1995 e em Abril do ano seguinte, à pequena cidade do norte de Inglaterra, com vista ao reconhecimento do local e das condições de trabalho existentes, antes de uma última estada, nos meses de Agosto e Setembro de 1996, para finalizar a escultura, que teve execução parcial a cargo de técnicos e escultores da zona.

A definição do projecto coincide com a licença sabática da actividade docente para Carneiro realizar, em 1995, duas viagens há muito planeadas: à Índia e ao Nepal, em Fevereiro e Março, e à China e ao Japão, em Junho e Julho. À imagem do que sucedeu no restante da

sua obra neste período, *Stones Garden* retém as marcas do imaginário oriental, em particular dos jardins zen, com os quais esta escultura partilha a opção pelas matérias minerais, a organização espacial cuidadosamente agenciada e a referência a cenários paisagísticos naturais. Neste caso, os desenhos preparatórios sugerem tratar-se de um vale que acolhe cinco montanhas, cada uma delas com atributos próprios, como a “mãe”, a “queda d’água”, a “caverna”, a “lua” e o “barco”, simbolizando ideias de fecundidade e origem da vida, iniciação, renovação e travessia presentes em formas de pensamento integradoras do eu e do universo, como o tantrismo e o zenismo. Ao mesmo tempo, a forma elevada deste “jardim de pedras”, contido numa estrutura de cimento preenchida com terra compacta até à camada final de brita de arenito, bem como o seu revestimento exterior, ecoam as formas e as técnicas de assentamento da pedra dos tanques dos jardins de recreio dos solares minhotos.

O parque teve abertura oficial ao público em Outubro de 1997 e, com o decorrer dos anos, as marcas da passagem do tempo sobre *Stones Garden*, como a acumulação de musgo na superfície das pedras, têm dotado a obra de uma qualidade intemporal, parecendo que ela pertence, desde tempos ancestrais, à bucólica paisagem do parque de Derwenthaugh, também ele de aparência imemorial.



EP8.1 Sobre as árvores 1995–1998

Bronze
470 × aprox. Ø 80 cm
Localização: Estação Alameda, Metropolitano de Lisboa, Lisboa, Portugal
Colecção Metropolitano de Lisboa
N.º inv.: MLAM0004
Observações: Outro título da obra
4 Esculturas

BIBLIOGRAFIA

Volumes
Metro: A arte que Lisboa ainda não viu, Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1996, pp. 34–35 (rep. cor).

Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, pp. 212–215 (rep. cor).

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Alberto Carneiro. Lição de coisas*, Porto: Editora Campo das Letras, 2007, pp. 158–159 (rep. cor).

Alberto Carneiro. Das notas para um diário e outros textos. Antologia, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 122.

NOTAS DO ARTISTA

[...] A minha intervenção na Estação Alameda do Metropolitano de Lisboa é constituída por quatro esculturas, quatro momentos que marcam locais de passagem e se relacionam numa mesma alegoria à natureza. Na enunciação de sentidos arquetípicos e antropológicos procuro estruturar sentires estéticos sobre o que possa ser primordial na relação homem/natureza, na descoberta e elaboração de conceitos que refiram e determinem a apropriação do que seja artístico – o artificial como o natural do



EP8.2 Sobre as árvores 1995–1998

Bronze
390 × 575 × 45 cm
Localização: Estação Alameda, Metropolitano de Lisboa, Lisboa, Portugal
Colecção Metropolitano de Lisboa
N.º inv.: MLAM0003
Observações: Outro título da obra
4 Esculturas

homem, os sentidos do simbólico como metáforas e referentes para a criatividade de quem frua e pense a arte.

Não se trata aqui, nem em toda a minha obra, de literalidade, mas de relações e articulações de formas para suscitar imagens visuais conceptualizáveis que possam evocar e propiciar analogias sobre a essencialidade da natureza na vida humana, enquanto vivência estética. É a procura de uma identificação que radica na cultura do corpo natural e que pode descondicionar pressões de uma vida urbana que dilui ou apaga a memória ancestral da nossa identidade com as coisas da terra, com os elementos essenciais que nos são comuns.

O princípio mandálico institui o fundamento estrutural da organização espacial das formas. A composição é determinada pelos movimentos e articulações dos elementos naturais (os troncos e os ramos) em correspondências que suscitem variações de ritmo na percepção. [...]

Memória Descritiva, Sobre as árvores, Processo de Obra, Escultura Pública, AAC–BA/FCG.

A árvore que cresce do lado de fora e se suspende como ser da floresta. As raízes que penetram na terra e se desvendam



EP8.3 Sobre as árvores 1995–1998

Bronze
300 × 900 × 45 cm
Localização: Estação Alameda, Metropolitano de Lisboa, Lisboa, Portugal
Colecção Metropolitano de Lisboa
N.º inv.: MLAM0001
Observações: Outro título da obra
4 Esculturas

como copa do lado de dentro. O dentro e o fora das árvores. Árvores que se movimentam e se reconhecem nas reminiscências que cada qual tem da floresta. Encantamentos do labirinto que nos trespassa e nos perde para a descoberta essencial do ser. Frutos que acontecem no dealbar da arte como manifestação da vida. A arte que se mostra como verdade imanente e natureza abstracta que os humanos elaboram como outra necessidade, mas que se autentica na natureza que em nós é natural. O que sabemos nós como arte? É arte apenas o que nomeamos arte. A arte está em trânsito como quem aqui passa e se reflecte neste ser árvore e arte.

Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p. 212.

SOBRE A OBRA

Sobre as árvores integra-se no processo de renovação e expansão da rede do Metropolitano de Lisboa que foi levado a cabo nos anos 1990 e incluiu a encomenda de obras de arte para todas as novas estações a realizar. É uma obra composta por quatro esculturas em bronze instaladas em lugares de passagem da estação Alameda II, construída em 1997–1998



EP10
Sobre o mar
1997–1998

Granito amarelo caverneira, madeira de buxo e aço inox

380 × 440 × 240 cm

Localização: Átrio da Direcção-Geral do Património Cultural do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, Portugal

Colecção Museu Nacional de Arte

Contemporânea

N.º inv.: 5679

Proveniência: Parque Expo SA (1998-2019)

Observações: Obra originalmente instalada no topo nascente do Pavilhão de Portugal, Exposição Internacional de Lisboa – Expo’98, Parque das Nações, Lisboa, Portugal

BIBLIOGRAFIA

Imprensa

MIGUEL, Telma, “Arte pública na Expo-98”, *Expresso*, 1.º Caderno, 7 Fevereiro 1998, p. 16 (rep. cor da maquete da escultura).

PINHARANDA, João, “Arte urbana”, *Público*, supl. “Guia Expo’98”, Lisboa, 21 Maio 1998, p. 74 (rep. cor).

REGATÃO, José Pedro, *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*, s.l., Bond, 2010, 141–142 (rep. cor).

NOTAS DO ARTISTA

[...] O projecto apresentado considera as especificidades do Pavilhão de Portugal e da envolvente próxima, bem como as condições intrínsecas à materialidade e simbólica da escultura *Sobre o mar*.

As opções de localização foram discutidas pelo escultor, pelo arquitecto Siza Vieira e pela Drª Simoneta Luz Afonso no local, em Setembro p.p., apontando-se então três situações possíveis e deixando para mais tarde a escolha definitiva, em função dos programas de utilização dos espaços. [...]

A escultura organiza-se sobre uma matriz ortogonal.

As variáveis da sua organicidade conferem-lhe identidade autoral nos sucessivos momentos de revelação dos valores plásticos.

Anexa-se a esta memória descritiva fotografias de esculturas da série “Evoações d’água” para que se perceba a expressão das superfícies de *Sobre o mar*, equivalente à daquelas, dado que nem a maqueta, pela redução de escala, nem os desenhos, pelo esquematismo gráfico, a dimensionam.

As variáveis da superfície são fundamentais para as variações formais que dinamizarão a fruição da escultura numa simbiose do óptico e do háptico, na visualização e percepção do todo e dos pormenores.

A água é o elemento gerador dos movimentos da forma.

Nas analogias que esses movimentos podem suscitar poderemos encontrar metáforas do mar, do barco, da viagem, do labirinto e da floresta.

A árvore [] está presente como matéria, arquétipo e símbolo.

O granito, na transparência da sua face polida, sustenta a leveza da árvore invertida nos movimentos do seu crescimento como virtual anulação da gravidade. [...]

Memória Descritiva, *Sobre o mar*, *Processo de Obra*, *Escultura Pública*, AAC–BA/FCG.

Alberto Carneiro. *Das notas para um diário e outros textos. Antologia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 123.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Alberto Carneiro. Lição de coisas*, Porto: Editora Campo das Letras, 2007, pp. 160–161 (rep. cor).



O ser água e barco. Corpo que se distende e se torna líquido. Horizontalidade que distinde a matéria como transmutação do ser. Sentir a matéria água que se espraia sobre a terra nos sulcos, forma dos seus movimentos em busca da quietude. A água elemento gerador das formas da árvore, ela água também como forma viva. Metáforas do mar, do barco, da viagem, do labirinto, da floresta. As metamorfoses da matéria. O que os olhos vêem, as mãos tocam, o corpo percorre e transforma em vida e arte. Unidade ética e estética. A pedra: essência da montanha e peso dum corpo. A consciência do que se vive. Transformações das superfícies, fundamentos das variáveis das formas. Dinamismo do percebido na simbiose do háptico e do óptico. O líquido que percorre o corpo e a paisagem. O barco/ jangada que se move em busca do desconhecido. A descoberta.

Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p. 216.

SOBRE A OBRA

Sobre o mar possui características que a destacam do resto da escultura pública de Alberto Carneiro, motivadas pelo contexto da sua realização, o Programa de Arte Urbana desenvolvido para a Expo’98 com vista a dotar o recinto expositivo de intervenções artísticas integradas na reconversão da zona oriental de Lisboa que acolheu a grande exposição internacional. Respondendo

ao tema geral do evento, “Os oceanos, um património para o futuro”, o artista criou *Sobre o mar* a partir de uma base em granito, assente directamente no chão, sobre a qual se elevam hastes de buxo trabalhadas manualmente pelo escultor no seu ateliê, encaixadas umas nas outras formando uma sólida trama ortogonal. Trata-se da primeira das únicas duas esculturas públicas (EP2o) em que Carneiro recorre à madeira desta planta comum na topiária de jardins e cujos ramos são especialmente preciosos quando alcançam os comprimentos que o artista necessitava para as suas obras.

A cronologia que deu origem à escultura, entre o convite endereçado pela Administração da Parque Expo SA, em 23 de Dezembro de 1997, e o transporte da obra para a sua montagem em Lisboa em 4 de Maio de 1998, revela os prazos apertados em que a encomenda decorreu. As hipóteses de localização da escultura permaneceram em aberto até muito perto da sua instalação. O artista sabia apenas que ela integraria a envolvente do Pavilhão de Portugal, concebido pelo arquitecto Álvaro Siza Vieira, então seu colega na Faculdade de Arquitectura do Porto, e manifestou interesse em que ela se abrigasse debaixo da grande palacrimonial, o que não chegou a acontecer, ficando instalada no topo nascente do pavilhão, confinante com o Rossio dos Olivais. Mesmo sabendo-se que contactos informais dispuseram o artista a iniciar a preparação da obra mais cedo, a sua configuração final foi influenciada pela salvaguarda dos potenciais imprevistos

que a finalização da enorme empreitada do evento poderia fazer recair sobre a sua localização e instalação, desde logo pela criação da possibilidade de ela se poder montar e desmontar com relativa facilidade com vista à sua deslocação, contingência que induziu à dispensa de fundações. O desejo de autonomizar ao máximo o processo de realização e instalação da obra pode também ter motivado a escolha dos materiais e técnicas, trabalhados e aplicados em ateliê com o apoio do assistente de Carneiro, o escultor seu conterrâneo José Amorim, evitando assim a dependência de prazos de fornecedores e executantes externos.

Todas estas características ditaram para *Sobre o mar* uma curiosa condição autoportante e nómada, inédita no resto das intervenções públicas do artista e desafiadora dos protocolos inerentes a obras desta natureza, explicando em boa medida o destino incerto que, durante anos, recaiu sobre ela. Após o término da exposição internacional, *Sobre o Mar* permaneceu, contra a vontade expressa de Carneiro, demasiados anos no exterior. A cor dourada do buxo transformou-se nas tonalidades cinza-prateadas actuais, o que não implicou substancial desvirtuamento artístico, como o artista verificou quando a viu finalmente transferida para o átrio principal do edifício administrativo da Parque Expo SA, localizado no Parque das Nações. No seguimento do processo de dissolução e liquidação desta empresa de capitais públicos, iniciado em 2014, a Direcção-Geral do Património Cultural exerceu, em 2019, o direito de preferência do Estado com vista à incorporação desta obra na Colecção do Museu Nacional de Arte Contemporânea.



EP11
Jardim-Escultura
1997–2014

Granito, árvores vivas, terra, relva, seixos rolados, madeira de castanheiro, ferro, aço inoxidável e palavras gravadas 2000 m² (terreno); 435 esteios com medidas entre aprox. 50 × 15 × 15 cm e 350 × 15 × 15 cm
Localização: Rua Dr. David Assoreira, São Mamede do Coronado, Trofa, Portugal
Colecção Câmara Municipal da Trofa
N.º inv.: CMTrf.2020.02
Observações: A parede autoportante que faz parte da obra tem gravadas as palavras *Arte e Vida*

BIBLIOGRAFIA

Imprensa
MAIA, Marco; COSTA, Tomás, “Entrevista a Alberto Carneiro”, *Vila do Coronado*, São Mamede do Coronado, Março 2004, p. 6 (rep. p/b da obra em construção).

COSTA, Ana Correia, “Alberto Carneiro oferece escultura à sua terra natal”, *Jornal de Notícias*, Porto, 3 Setembro 2013, p. 19 (rep. cor).

“Alberto Carneiro vai expor em Lisboa”, *Jornal de Notícias*, Porto, 12 Março 2014, p. 50 (rep. cor).

COSTA, Ana Correia, “Escultor dá jardim à sua terra natal”, *Jornal de Notícias*, Porto, 18 Março 2015, p. 22 (rep. cor).

“A maior obra do escultor Alberto Carneiro”, *Jornal de Notícias*, Porto, 22 Março 2015, p. 18 (rep. cor).

VELOSO, Cátia; RIBEIRO, Mónica, “Jardim-Escultura eterniza Alberto Carneiro em S. Mamede”, *O Notícias da Trofa*, Trofa, 27 Março 2015, p. 3 (rep. cor).

PEREIRA, Patrícia, “As 7 maravilhas da Trofa em fotografia”, *O Notícias da Trofa*, Trofa, 19 Fevereiro 2016, p. 7 (rep. p/b).

CAETANO, Maria João, “Morreu Alberto Carneiro, o escultor da natureza”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 16 Abril 2017, p. 47 (rep. cor).

Volumes
Jardim-Escultura 1997–2015, *Alberto Carneiro*, São Mamede do Coronado, São Mamede do Coronado: Junta de Freguesia de São Mamede do Coronado, 2015 (desdobrável) (rep. cor).

AZEVEDO, Teresa, “Jardim-Escultura (1997–2014) de Alberto Carneiro. O lugar privado de uma arte pública”, ABREU, José Guilherme; CASTRO, Laura (eds.), *Arte pública na era da criatividade digital. Atas do Colóquio Internacional 2017. Public Art in the Digital Creativity Era. International Conference Proceedings 2017*. Porto: CITAR – Universidade Católica Portuguesa, 2017, pp. 92–110 (rep. cor e p/b), disponível em https://www.uceditora.ucp.pt/pt/digital/3035-arte-publica-na-era-da-criatividade-digital.html, acedido em 16 Dezembro 2021.



NOTAS DO ARTISTA

Este *Jardim-Escultura* é o testemunho do meu reconhecimento à terra que me viu crescer e propiciou a formação da minha identidade e convívio com a natureza que tão importante tem sido na minha obra.

É formado a partir da utilização e articulação dinâmica dos esteios de granito que constituíam as ramadas que bordejavam os campos do Vale do Coronado e caracterizavam e identificavam a paisagem na protecção das videiras do vinho verde.

Plasticamente, mantenho esses vínculos criando uma espécie de labirinto onde as pessoas possam recriar a sua imaginação em busca da realização do gozo estético.

Utilizo ainda um tronco de castanheiro trabalhado segundo a sua estrutura de crescimento e colocado sobre seixos rolados e algumas traves de madeira para sublinhar a grandeza das sombras dos carvalhos que formam a cúpula e o círculo que as protege e circunda.

Jardim-Escultura 1997–2015, *Alberto Carneiro*, São Mamede do Coronado, São Mamede do Coronado, Junta de Freguesia de São Mamede do Coronado, 2015 (desdobrável), s/ n.º p.

SOBRE A OBRA

Jardim-Escultura é a instalação escultórica de maiores dimensões produzida por Alberto Carneiro e localiza-se no terreno contíguo à sua propriedade privada em São Mamede do Coronado, a vila onde, nas últimas décadas da sua vida, teve a sua habitação e o seu ateliê e que, na

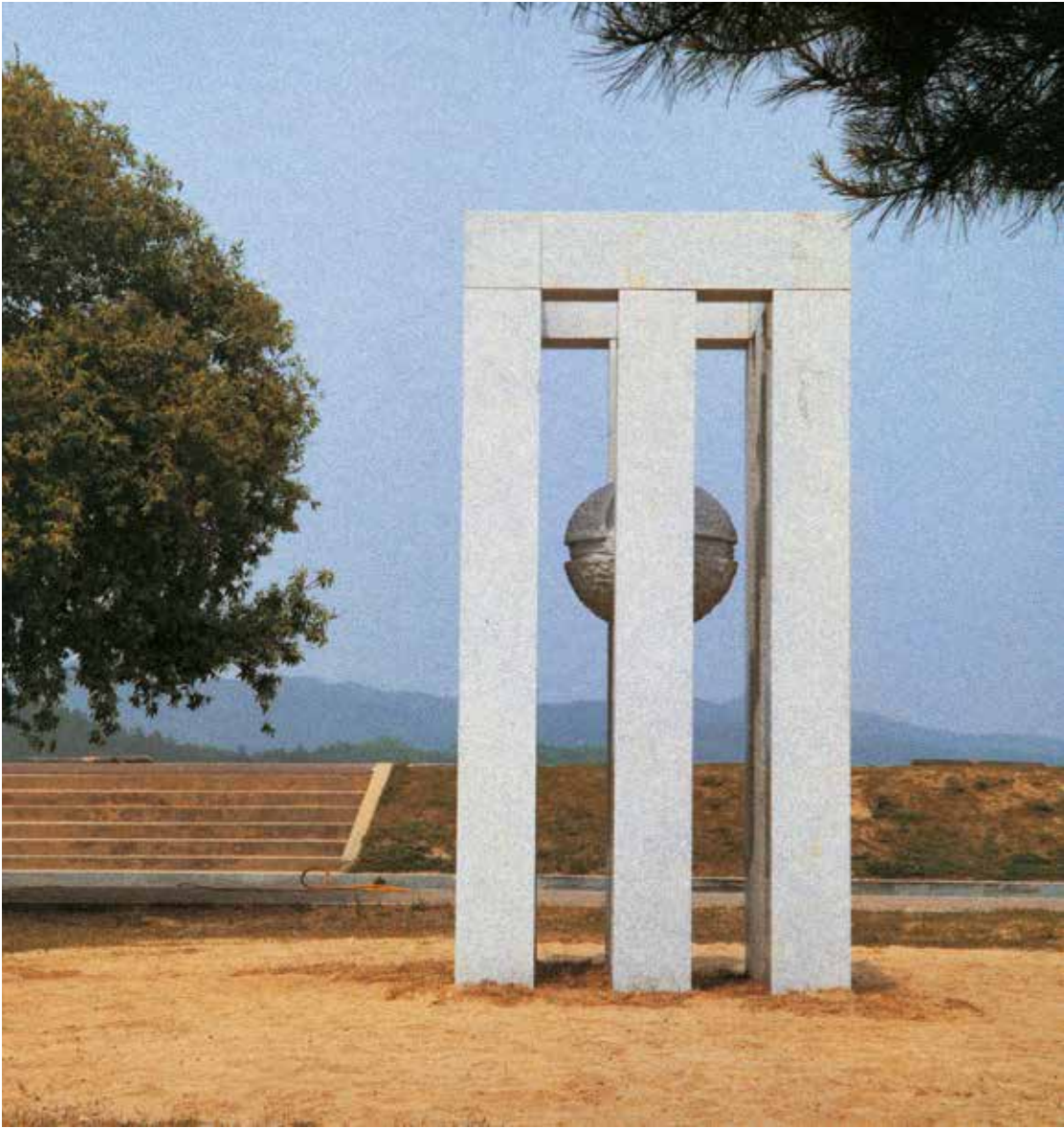
origem, foi a casa de seus pais, onde cresceu e viveu até 1959, ano em que, regressado do serviço militar obrigatório, prestado em Lisboa, se instalou no Porto. A génese desta escultura enraíza-se nas memórias de infância do artista, em particular as brincadeiras nos campos e o contacto com a vida rural. Não são por isso casuais as analogias, formais e simbólicas, que esta obra tardia estabelece com uma outra, de início de carreira, *O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* (1968), desde logo no labirinto de esteios de granito e árvores por onde se pode passear e permanecer. Como o seu nome indica, esta escultura é também um jardim, um dos arquétipos que, como os de natureza e paisagem, atravessam a obra de Carneiro.

A história atribulada da execução deste jardim-escultura começa em meados dos anos 1990, com a intenção da Câmara Municipal de Santo Tirso em criar uma fundação dedicada à obra do artista que agregaria o ateliê e parte do seu jardim particular, incluindo também esta parcela de terreno que havia sido doada por privados à edilidade no processo de loteamento da bouça que antes aí existia. Datam de 1997 os primeiros arranjos efectuados pelo artista, nomeadamente a concepção dos muros de granito e dos portões em aço inoxidável, a instalação de duas paredes autoportantes no canto nordeste com as palavras “arte” e “vida” gravadas e a modelação do terreno em três largos socalcos, vagamente espiralados e bordejados por um caminho lajeado, que vencem o desnível topográfico existente. Em 1998, a agregação de São Mamede do Coronado ao recém-criado concelho da Trofa impediu a prossecução do projecto, e a obra ficou interrompida até 2012, ano em que a Junta de Freguesia, interessada em dotar a vila de uma obra de Carneiro, ofereceu os meios humanos e técnicos necessários à conclusão do jardim, então já desvinculado do plano gorado da fundação. No decurso dos Verões que mediamam 2012 e 2014, o artista terminou a obra, coordenando a instalação de 435 esteios por entre o arvoredado preexistente e plantando novas árvores junto ao caminho de pedra e os muros vizinhos. No canto mais afastado do jardim, Carneiro instalou uma árvore de castanheiro, entalhada com o escultor Domingos Fonseca, que assistiu à realização das suas últimas esculturas de maior porte, suspensa sobre um chão de seixos brancos rolados e rodeada pelos quatro frondosos carva-

lhos franceses que, desde sempre, o artista quisera integrar no projecto artístico a executar.

O longo tempo que mediou a realização da obra dotou-a de formas e conceitos oriundos de fases distintas da obra de Carneiro. A solução do terreno trabalhado em desníveis é afim da encontrada para a escultura que, na mesma altura, o artista estava a fazer para Quito (EPg), se bem que, neste caso, a sua conjugação com os esteios sugere uma associação a tradições rurais durienses e minhotas ligadas ao plantio da vinha, reactualizando nestes anos a investigação, realizada pelo artista nos anos 1970, sobre o que então denominou por “as formas estéticas do amanhã da terra”, resultantes da intenção de beleza e harmonia visual que detectou nos gestos e procedimentos utilitários realizados pelos camponeses nos seus trabalhos agrícolas. O recurso às técnicas de uso do granito da região reforçam a ligação desta obra ao quotidiano rural que moldou as vivências infantis de Carneiro, bem como a sua localização por entre os quintais e moradias vizinhos, que a dotam, não obstante o seu carácter monumental, de uma atmosfera recolhida e singela, pouco comum em esculturas de carácter público. Novos significados na relação entre arte e vida, sempre perseguida por Carneiro, são explorados neste *Jardim-Escultura* cuja aparência muda com as estações do ano. Um momento particularmente revelador das energias transformadoras da natureza é o conjunto que tem no seu centro o castanheiro que, por acção do tempo, deteriorar-se-á até à desapareição. Instalado no espaço mais recolhido do jardim e em ligação directa com o jardim particular do artista, o conjunto activa símbolos e metáforas universais ligados à morte. O modo como esta árvore parece deposta sobre um leito branco e abrigada debaixo de uma cúpula de ramos e folhas, edificando-se como que uma arquitectura tumular feita de matérias naturais, oferece uma reflexão especialmente tocante sobre a finitude de todas as coisas numa fase em que o próprio artista estava em fim de vida.

Contrariando o tom elegíaco do conjunto e exaltando a natureza cíclica de tudo quanto existe, o *Jardim-Escultura* foi aberto ao público no dia 21 de Março de 2015, no Equinócio da Primavera.



EP12
Unity, Love, Eternity Mandala
1999

Granito
300 × 150 × 150 cm
Localização: Gudurae Sculpture Park, Buyeo, Coreia do Sul
Colecção Buyeo County
N.º inv. desc.
Observações: Outro título da obra *Unity, Love, and Eternity Mandala*

BIBLIOGRAFIA
Volumes
The 1st Puyo International Modern Sculpture Symposium, Puyo: Coreia do Sul, Puyo International Modern Sculpture Symposium, 1999, capa e p. 115 (rep. cor).

Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, pp. 224–227 (rep. cor).

Alberto Carneiro. Das notas para um diário e outros textos. Antologia, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 125.

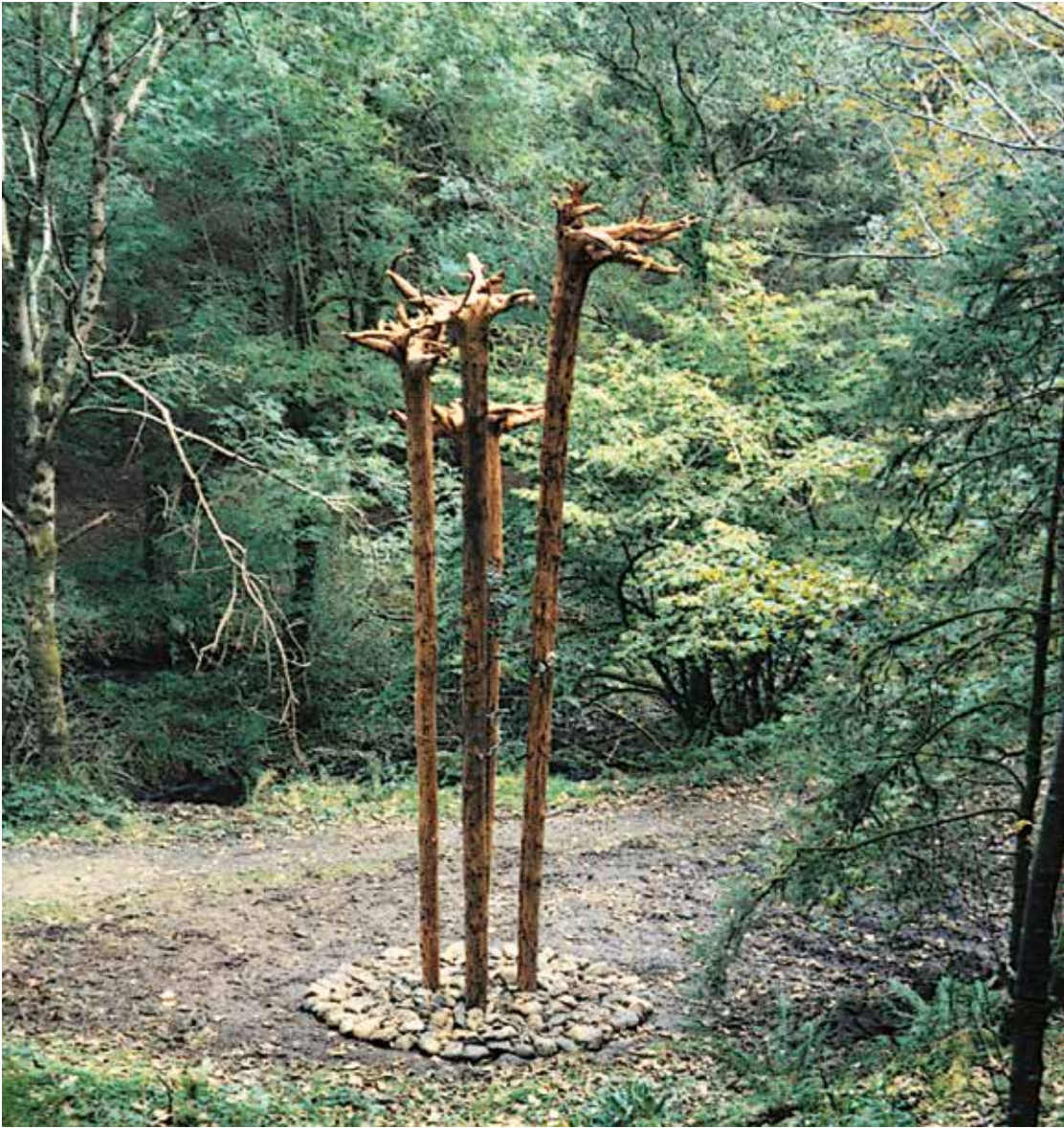
ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Alberto Carneiro. Lição de coisas*, Porto: Editora Campo das Letras, 2007, pp. 174–175 (rep. cor).

NOTAS DO ARTISTA
O espírito do lugar no centro do universo. Desenha-se uma casa para que o espírito nela more e seja unidade de si na diversidade das suas acções, seja amor nas suas identificações como natureza e eternidade na busca do conhecimento e da sua negação. O ser pelo não ser. Uma casa de granito que ainda é montanha e guarda o mundo em forma de esfera por onde o sol se dá e marca os sentidos dos movimentos do corpo. E o corpo que se move é esférico e mora na casa do duplo cubo ascensional. Corpo matéria que se revela nos tempos de fruição e percepção da coisa como arte. Mandala da transcendência do ser.

Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p. 224.

SOBRE A OBRA
Unity, Love, Eternity Mandala foi criada no âmbito do 1.º Simpósio Internacional de Escultura Moderna de Buyeo, uma iniciativa levada a cabo pelo Condado de Puyo (actual Buyeo). Convidado pelo comissário artístico do evento, Gérard Xuriguera, Alberto Carneiro realizou, com a assistência de escultores locais, uma estrutura rectangular elevada, em granito polido, que abriga um elemento vertical encimado por uma esfera, ambos esculpidos com veios rectilíneos. O arquétipo da casa, à qual regressará em obras futuras (EP19, EP22, EP23, EP25), é pela primeira vez usado pelo artista em esculturas públicas. Neste caso, a ideia de casa é explorada através de valores como os de acolhimento e desenvolvimento do eu, enriquecendo a simbologia ancestral da mandala, cuja formalização através da inscrição do motivo circular dentro de um quadrado contentor surge claramente definida nesta escultura. A estrutura exterior é constituída por pilares que permitem ver os elementos escultóricos no seu interior e deixam entrar a luz solar, possibilitando a criação de diferentes jogos de luz e sombra consoante as horas do dia. A evocação da relação primordial entre o homem e o universo, aqui implícita, é uma constante na obra de Carneiro, reforçada pelos elementos interiores cujo referente antropomórfico se funde com a ideia de mundo, como é sugerido pelo artista no pequeno texto que escreveu sobre esta obra.

Realizado entre 17 de Abril e 15 de Maio de 1999, o 1.º Simpósio Internacional de Escultura Moderna visou dotar o Parque de Esculturas de Gudurae de um conjunto de obras de artistas internacionais que reflectissem uma grande variedade de estilos, culturas e histórias e que vieram complementar as esculturas já existentes nesta região classificada pelo governo coreano como zona de interesse turístico desde 1985 devido às suas belezas naturais.



EP13
Woodland Mandala
1999

Troncos e raízes de abetos-de-douglas, sorveira viva e pedras roladas aprox. 800 × Ø 300 cm
Localização: Devil’s Glen Wood, Ashford, Wicklow County, República da Irlanda
Colecção Coillte
N.º inv. desc.
Observações: Obra destruída; outro título da obra *Mandala da Floresta*

BIBLIOGRAFIA
Imprensa
CANNING, Jim, “If you go down to the woods”, *Sunday Independent*, Dublin, 11 Novembro 1999.

“New artworks for Sculpture in Woodland”, *Wicklow Times*, Wicklow, 30 Novembro 1999.

“New sculpture in Woodland Gallery”, *Wicklow People*, Wicklow, 2 Dezembro 1999.

Volumes
Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, pp. 228–231 (rep. cor).

MAGNER, Donal (ed.), *Devil’s Glen, Sculpture in Woodland*, Wicklow, Irlanda: Sculpture in Woodland, 2004, p. 34 (rep. cor) e p. 35 (rep. p/b).

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Alberto Carneiro. Lição de coisas*, Porto: Editora Campo das Letras, 2007, pp. 172–173 (rep. cor).

Alberto Carneiro. Das notas para um diário e outros textos. Antologia, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 126.

José Guilherme Abreu, “Arte-vida e natureza-cultura. A Mandala da Paz de Alberto Carneiro e a estrutura absoluta de Raymond Abellio”, *Ecosofia e ecologias no mundo contemporâneo, Um debate entre as ciências e a Arte*, II Simpósio Internacional, Centro de Investigação em Ciências Sociais, Universidade do Minho, 2013, p. 7 (rep.

cor), disponível em https://www.academia.edu/22524909/Arte_Vida_e_Natura_Cultura_A_Mandala_da_Paz_de_Alberto_Carneiro_e_a_Estrutura_Absoluta_de_Raymond_Abellio, acedido em 1 Dezembro 2020.

NOTAS DO ARTISTA
Metáfora da floresta. Mandala que contém nela mesma o centro profundo do eu e o universo. As pedras e as árvores da escultura pertencem à floresta. O círculo das pedras roladas pelos movimentos da água inscreve os elementos da mandala. As energias das árvores invertidas alimentam a árvore viva que cresce para dentro da terra e para o céu e que floresce todas as primaveras. A árvore viva é o centro da mandala. Símbolo das energias da natureza. Substância das transformações artísticas e dos movimentos de percepção estética. Ela é a eternidade da floresta e as suas raízes são a desta escultura como arte.

Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p. 228.

SOBRE A OBRA
Woodland Mandala foi criada por Alberto Carneiro no âmbito do projecto “Sculpture in Woodland”, iniciado em 1995 pelos consultores florestais Donal Magner e Martin Sheridan com o objectivo de dotar a floresta pública de Devil’s Glen, no condado de Wicklow, de um conjunto de esculturas em madeira de artistas irlandeses e internacionais. A utilização de troncos e raízes de abetos-de-douglas, uma sorveira viva e pedras roladas recolhidas na floresta, ao mesmo tempo que respeita o recurso a materiais autóctones por parte do artista nas suas esculturas públicas, está também de acordo com o pressuposto do projecto em reutilizar materiais da floresta, neste caso algumas das árvores derrubadas por uma tempestade no ano anterior à criação da obra.

Magner conhecia o trabalho de Carneiro através do artista irlandês Michael Warren, que havia participado no 3.º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso em 1996. Entre o convite endereçado por Magner, em Junho de 1999 e a realização da escultura, em Setembro e Outubro seguintes, o tempo de concepção e

realização foi curto, tendo em conta as condicionantes associadas a este tipo de projectos. Os desenhos finais da obra, datados de Julho, detalham com precisão o círculo de pedras desenhado no solo de onde se erguem quatro árvores sumariamente desbastadas e invertidas, com as raízes apontando ao céu, posicionadas em quadratura e contendo no seu centro uma árvore viva com época de floração na Primavera. Reinterpretando motivos e procedimentos já antes usados pelo artista (EP9), nesta “mandala da floresta” convergem múltiplas simbologias associadas à identificação ancestral dos humanos com a natureza através da árvore, à ligação cosmogónica entre a terra e o céu, e à transmissão energética entre todas as matérias e seres viventes. Expressão eloquente desta última são os cursos de água que rodeiam a escultura, instalada, por sugestão dos organizadores, numa clareira com boa exposição solar junto ao caminho da cascata, muito frequentado pelos visitantes de Devil’s Glen.

O projecto “Sculpture in Woodland” decorreu até 2004 e associou a Coillte, empresa pública dedicada à preservação e exploração da floresta irlandesa, a outras entidades estatais como a The Forest Service, o Wicklow County Council e o Arts Council. Teve como objectivo a valorização da madeira enquanto meio artístico e a colaboração entre artistas, técnicos florestais e a comunidade, bem como a promoção da gestão sustentável das florestas. A cerimónia de inauguração de *Woodland Mandala* decorreu em Dezembro de 1999, mas a escultura, à imagem de outras realizadas com matérias naturais em Devil’s Glen, acabaria por não durar no tempo. Por um lado, as fundações em cimento que sustentavam os troncos invertidos não deixaram muito espaço para o desenvolvimento das raízes da árvore viva, que acabou por morrer; por outro lado, o clima húmido da Irlanda provocou a rápida deterioração dos troncos de abetos-de-douglas, pelo que, por volta de 2013, a obra foi definitivamente removida.



EP14

Uma coluna sem fim 1999–2001

Madeira de tola e ocoumé
1200 × Ø 50 cm
Localização: Átrio da Biblioteca Municipal Almeida Garrett, Jardins do Palácio de Cristal, Porto, Portugal
Colecção Câmara Municipal do Porto S/ n.º inv.

BIBLIOGRAFIA

Imprensa
FARIA, Óscar, “Uma biblioteca para 2001”, *Público*, supl. “Local – Porto”, Lisboa, 26 Fevereiro 1999, p. 62.

Volumes
Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, pp. 232–235 (rep. cor).

Alberto Carneiro. Das notas para um diário e outros textos. Antologia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 127.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Alberto Carneiro. Lição de coisas*, Porto: Editora Campo das Letras, 2007, pp. 176–177 (rep. cor).

TAVEIRA, Rogério, *As árvores esculpidas de Alberto Carneiro: matéria e paisagem na confluência entre Gaston Bachelard e a inspiração taoísta* (tese para a obtenção do grau de doutor), Universidade Politécnica de Valência: Departamento de Desenho, 2010, pp. 225–230 (rep. cor).

NOTAS DO ARTISTA

No espaço de uma casa de leituras e saberes a coluna sem fim estende o espaço para o centro da terra e para o infinito. Prolongamento imaginário do espírito que se abre para todos os lados do finito para nos revelar o não finito. Uma árvore que se desdobra em si mesma como conceito e metáfora. Homenagem aos Egípcios: os pais de Brancusi. Revelação da flor de lótus que floresce em sucessivas metamorfoses. Natureza em si mesma como arte que se alcança como consubstanciação dum corpo movente.

Alberto Carneiro, cat. exp., Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p. 232.



SOBRE A OBRA

Uma coluna sem fim, instalada no átrio de acesso público da Biblioteca Municipal Almeida Garrett, resulta de um convite por parte da Vereadora do Pelouro de Animação da Cidade da Câmara Municipal do Porto, Manuela Melo, para criar uma obra para o equipamento cultural construído nos Jardins do Palácio de Cristal aquando da extensa requalificação urbana ocorrida no contexto da Capital Europeia da Cultura – Porto 2001. A escultura é visível do exterior, mas apenas a partir do interior se torna evidente que ela percorre o enorme vão aberto entre todos os pisos do edifício, ligando o chão ao tecto através de sete elementos modulares esculpidos em madeira de tola e de ocoumé sobrepostos uns nos outros numa combinação variada de posições verticais. No decurso de 1999, a escultura a concretizar foi discutida com o arquitecto José Manuel Soares, autor do edifício que acolhe também a Galeria do Palácio, vocacionada para exposições temporárias e, em Novembro, a sua localização no átrio de entrada estava já estabelecida. De acordo com o arquitecto, a proposta que inicialmente fez ao artista, de intervir plasticamente na cortina-fachada construída com meios-toros de madeira de pinho, foi descartada por ser demasiado onerosa. Também não avan-

çou a subsequente ideia, por parte de Carneiro, de instalar na Avenida das Tílias, perto da entrada do edifício, uma árvore invertida em bronze, solução que será aproveitada num dos seus projetos seguintes para o espaço público (EP17).

O despojamento formal, o assentamento da obra directamente no chão, o uso de elementos modulares e a preferência pelas matérias aparentes são soluções recorrentes na obra de Carneiro que aqui se verificam também. Entroncam na herança escultórica moderna e ocidental deixada por Brancusi, autor a que esta *Coluna sem fim* se refere directamente, não apenas no título, evocativo da *Coluna sem fim* que aquele artista realizou em Târgu Jiu, na Roménia, mas também na forma. A ideia de uma escultura que não acaba, ligando num movimento imaginário o centro da terra ao infinito celeste, como o próprio artista refere no texto que escreveu sobre ela, funciona como uma metáfora visual da vocação da biblioteca enquanto “depósito infindável do conhecimento humano”, com referiu Rogério Taveira.

A quantidade de elementos que formam a obra, em número de sete, sugere significados de conclusão cíclica e perfeição dinâmica oriundos da numerologia, instrumento místico de estudo que pontualmente orientou o artista em diversas decisões técnicas e formais

tomadas em relação às suas obras. Esses significados surgem reforçados pelas ideias de transformação e elevação espirituais que as culturas orientais e do Antigo Egipto associam às flores de lótus que, como explicitado pelo artista, inspiraram a realização desta escultura. A evocação poética da renovação positiva transmitida por estas simbologias arcaicas completa-se com a estilização das flores de lótus numa sucessão de bolbos e caules que dão continuidade ao gosto do artista pela representação dos processos de crescimento e floração, ou de metamorfose, das plantas.

A escultura, juntamente com o edifício, foi inaugurada a 4 de Fevereiro de 2001, tornando-se acessível ao público com o início do funcionamento da biblioteca a 2 de Abril do mesmo ano.



EP15
Ser árvore e arte
2000–2002

Cedro-do-atlas, terra, relva, pedras de granito, madeira de buxo e vidros com letras gravadas
aprox. Ø 1600 cm (total); 7 vidros: 100 × 100 cm
Localização: Arboreto, Parque da Fundação de Serralves, Porto, Portugal
Colecção Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea
N.º inv. FS1238
Observações: Os vidros têm, em cada um deles, gravada a frase: *Aqui a tua imagem é árvore e arte*.

BIBLIOGRAFIA
Imprensa
F., A., “Artes no Parque”, *Público*, Lisboa, 12 Fevereiro 2000, p. 8.

FARIA, Óscar, “As artes do Porto”, *Público*, supl. “Mil Folhas”, Lisboa, 22 Dezembro 2001, p. 15.

FARIA, Óscar, “Novas ficções artísticas nas salas e jardins de Serralves”, *Público*, Lisboa, 28 Junho 2002, p. 41 (rep. p/b).

MARTINS, Celso, “Encontros no Parque”, *Expresso*, supl. “Cartaz”, Lisboa, 13 Julho 2002, pp. 26–27 (rep. cor).

PINTO, Luísa, “Há luz no Parque e os visitantes saíram surpreendidos”, *Público*, Lisboa, 27 Julho 2015, p. 16 (rep. cor).

Volumes
Serralves. A Fundação, a Casa e o Parque, o Museu, o Arquitecto, a Colecção, a Paisagem / Serralves. The Foundation, the Villa and the Park, the Museum, the Architect, the Collection, the Landscape, Porto: Fundação de Serralves, Edições ASA, 2002.

International Public Arts. The Chiaopanshan International Sculpture Park, Taiwan: Cultural Affairs Bureau of Taoyuan County Government, 2005, p. 94 (rep. cor).

BLÁZQUEZ ABASCAL, Jimena, *Sculpture parks in Europe, A guide to art and nature*, Basileia, Boston, Berlim: Birkhäuser, Publishers for Architecture, 2006, p. 162.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Alberto Carneiro. Lição de coisas*, Porto: Editora Campo das Letras, 2007, pp. 188–189 (rep. cor).



A., T., “Ser árvore e arte, 2000–02”, *Serralves 2009: A Colecção. Imagens. Uma exposição em três partes e obras permanentes no Parque / Serralves 2009: The Collection. Images. An Exhibition in Three Parts and Permanent Works in the Park*, Porto: Fundação de Serralves, 2009.

Hospitalidade. Alberto Carneiro, Carla Filipe, Mafalda Santos, Miguel Palma, cat. exp., Porto: Hospital de São João, 2009, p. 18.

SOBRE A OBRA
A escultura concebida por Alberto Carneiro para o Parque de Serralves partiu da escolha pessoal de uma das árvores mais imponentes aí existentes, um provavelmente centenário e frondoso cedro-do-atlas localizado no Arboreto e que dialoga com a bela arquitectura *art déco* da Casa de Serralves, em cujas proximidades se situa. Realizada no âmbito da programação da Capital Europeia da Cultura – Porto 2001 e inaugurada a 28 de Junho de 2002, *Ser árvore e arte* resulta de um convite do então director do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, João Fernandes. A obra integra-se no projecto, desenvolvido pelo anterior director, Vicente Todolí, de enriquecer com um parque de esculturas contemporâneas os espaços verdes, concebidos em 1932 pelo arquitecto paisagista francês Jacques

Gréber para a propriedade onde em 1989 se instalou a Fundação de Serralves – compostos por jardins geométricos de inspiração francesa, zonas de lazer arborizadas segundo os modelos paisagísticos inglês e romântico e amplas áreas de quinta.

A escultura concebida por Carneiro parece desenvolver ideias inicialmente previstas para o projecto de Chaves (EP17) que não chegaram a ser realizadas, nomeadamente as meias-esferas formadas no terreno. O cedro-do-atlas é o ponto central da instalação escultórica na qual foram abertas, num anel exterior, sete calotas côncavas, revestidas com cubos de granito e cobertas com placas de vidro. Num segundo anel interior, sete calotas convexas, arrelvadas como todo o solo em torno da árvore, correspondem à terra retirada das calotas exteriores. Em cada vidro foi gravada a frase “aqui a tua imagem é árvore e arte”, em segmentos que, se unidos, formam uma espiral.

Encontram-se aqui vários referentes comuns ao léxico plástico e visual de Carneiro, desde logo o modo como o observador pode passear pelo interior da obra e ver, nos vidros, não só o reflexo dos ramos da árvore, mas também o seu próprio reflexo, integrando-se como elemento da obra de arte e fazendo convergir o corpo, a natureza e a arte

num mesmo espaço representativo. Pelo facto de fomentar a deambulação e pelo carácter lúdico dos reflexos criados nos vidros, *Ser árvore e arte* é uma das obras mais populares junto do público, sobretudo o infantil, que visita os jardins da Fundação de Serralves. Outro aspecto relevante nesta obra é a disposição de todo o conjunto em círculo, numa clara alusão às estruturas mandálicas, também repetidas nas quadraturas formadas pelos revestimentos de pedra e de vidro das calotas exteriores, bem como o facto de o centro da mandala ser ocupado pela árvore, ecoando procedimentos antigos do artista assentes na pesquisa, “selecção, nomeação e posse como arte” (EP1) de elementos naturais encontrados na paisagem.



EP16 Os sete livros da arte e da vida 2000–2002

Granito, palavras gravadas, acácias, relva e terra
aprox. 500 × Ø 1700 cm (total); 7 elementos em granito: aprox. 300 × 100 × 100 cm
Localização: Jardim da Biblioteca Municipal, Carrazeda de Ansiães, Portugal
Colecção Câmara Municipal de Carrazeda de Ansiães
S/ n.º inv.
Observações: A obra tem gravadas as palavras *Arte* e *Vida*; outro título da obra *Os livros da arte e da vida*

BIBLIOGRAFIA
Imprensa
PINTO, Eduardo, “Alberto Carneiro inaugura «Sete livros»”, *Jornal de Notícias*, Porto, 3 Agosto 2002, p. 39.

“Carrazeda recebe escultura de artista internacional”, *Jornal Nordeste*, Bragança, 6 Agosto 2002, p. 12 (rep. p/b).

PINTO, Eduardo, “Carrazeda quer ser museu de escultura”, *Jornal de Notícias*, Porto, 21 Maio 2004, p. 45.

“Carrazeda de Ansiães: Esculturas embelezam zona urbana”, *Jornal de Notícias*, Porto, 25 Maio 2004, p. 47 (rep. p/b).

“Carrazeda de Ansiães: Escultura ao ar livre”, *Jornal de Notícias*, Porto, 15 Junho 2004, p. 47 (rep. p/b).

“Carrazeda de Ansiães: Esculturas embelezam a vila”, *Jornal de Notícias*, Porto, 3 Agosto 2004, p. 45 (rep. p/b).

PINTO, Eduardo, “Museu de escultura ao ar livre ganha forma em Carrazeda”, *Jornal de Notícias*, Porto, 10 Janeiro 2005, p. 35.

PINTO, Eduardo, “«Uma nova visão» para Carrazeda”, *Jornal de Notícias*, Porto, 26 Março 2006.

PINTO, Eduardo, “Um arco para Carrazeda”, *Jornal de Notícias*, Porto, 25 Abril 2008, p. 66.

PINTO, Eduardo, “Esculturas em granito em Carrazeda”, *Jornal de Notícias*, Porto, 21 Julho 2008, p. 43.

Volumes
Os sete livros da arte e da vida, Alberto Carneiro, Carrazeda de Ansiães: Câmara Municipal, 2002 (desdobrável) (rep. cor).

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Alberto Carneiro. Lição de coisas*, Porto: Editora Campo das Letras, 2007, pp. 186–187 (rep. cor).

ROSENDO, Catarina (ed.), *Parque Internacional de Escultura de Carrazeda de Ansiães*, Carrazeda de Ansiães: Câmara Municipal, 2015, pp. 32–34 e 138–149 (rep. cor e p/b).

NOTAS DO ARTISTA
Os sete livros da arte e da vida que se abrem sobre este horizonte de oiro, sobre esta paisagem que se prolonga para fora segundo os sentidos do mundo, que se dá a ver e se observa na revelação do inefável. Granítica matéria que se forma no

número sete e na magia de ser e estar aqui para sempre, representando a vontade do homem que lhe busca e dá a sua significação com as acácias floridas.

in ROSENDO, Catarina (ed.), *Parque Internacional de Escultura de Carrazeda de Ansiães*, Carrazeda de Ansiães, Câmara Municipal, p. 140.

SOBRE A OBRA
A escultura *Os sete livros da arte e da vida* integra-se no arranjo da área ajardinada que confina com uma das zonas nobres da cidade de Carrazeda de Ansiães, onde está localizado o conjunto patrimonial formado pelo pelourinho, o chafariz com fonte e o edifício setecentista que acolheu os paços do concelho e onde funciona actualmente a Biblioteca Municipal. A proximidade com a biblioteca pública poderá ter determinado os temas da leitura e do conhecimento sugeridos pela obra, mas também é verdade que a associação da ideia de livro aos blocos graníticos em ângulo recto que Alberto Carneiro encontrou casualmente na visita a uma fábrica de transformação da pedra nas imediações, cada um deles retendo os sulcos regulares da maquinaria usada no seccionamento da pedra em bruto, foi aproveitada para mais um desdobramento das relações entre cultura e natura que pontuam toda a obra do artista. As acácias, que já existiam no local e se combinam com os sete elementos em pedra, espelham esta situação, com as suas copas protectoras sombreando as superfícies rugosas e lisas onde, respectivamente, o artista inscreveu as palavras “arte” e “vida”. Nos aspectos ligados à organização dos vários elementos no espaço, a obra explora conceitos e configurações que, para além de potenciarem a deambulação, como já sucedia no gorado projecto para o *Monumento a Azeredo Perdigão*, de 1996 (v. p. 100), convocam noções genéricas de acolhimento e de abrigo que serão características de parte substancial da produção vindoura de obras instaladas em espaços públicos naturais. A própria localização, defronte de um vale pouco ou nada urbanizado e de um horizonte longínquo, convida ao devaneio e à meditação, facto coadjuvado pela instalação dispersa de uma série de bancos em pedra de formas regulares. Não fazendo parte da obra mas tendo sido bem recebidos pelo artista, os bancos incitam a permanecer neste lugar que, de um modo



particular, parece querer recuperar as funções de recreação e recolhimento dos jardins tradicionais portugueses. Inaugurada a 20 de Julho de 2002, esta obra foi o mote para o convite feito pelo Município de Carrazeda de Ansiães a Carneiro para definir e orientar a criação de um Parque Internacional de Escultura, tendo em conta a experiência prévia do escultor enquanto comissário dos Simpósios Internacionais de Escultura de Santo Tirso. Implantado entre 2000 e 2009 com obras de dez artistas nacionais e estrangeiros, tornou-se o primeiro parque de esculturas em Portugal projectado de raiz e executado na sua totalidade, contribuindo para a criação de um núcleo artístico de carácter internacional numa região afastada dos grandes centros urbanos e culturais do país.

**EP17
Árvore
2000–2003**

Bronze
aprox. 550 × Ø 850 cm
Localização: Exterior do Centro Cultural de Chaves, Portugal
Colecção Câmara Municipal de Chaves
N.º inv. 15048
Observações: Obra destruída; outro título da obra *Uma árvore obra de arte entre as árvores*

BIBLIOGRAFIA
Imprensa
PINTO, Paula, “Árvore (2002), uma obra com a autoria em suspenso”, *ArteCapital, Arquitetura e Design*, 2017 (rep. cor), disponível em https://www.artecapital.net/arq_des-140-arvore-2002-uma-obra-com-a-autoria-em-suspenso, acedido em 16 Dezembro 2021.

SOBRE A OBRA
A árvore invertida, com a sua simbologia associada às energias vitais de ligação da terra ao céu e cuja temática é comum a vários trabalhos, públicos e não só, realizados nestes anos, está mais uma vez presente em *Árvore*, concebida por Alberto Carneiro para a cidade de Chaves. A encomenda, com o objectivo de “valorizar a componente patrimonial da cidade”, como é enunciado na carta-convite de 21 de Abril de 2001 endereçada pela Fundação Rei Afonso Henriques, a entidade organizadora, decorreu no âmbito do gorado projecto da “Rede de Escultura Urbana Contemporânea ao Ar Livre” planeado para várias cidades da Bacia Hidrográfica do Douro Internacional, em colaboração com a Comunidade Autónoma de Castela e Leão e contando com fundos comunitários alocados ao Programa Operacional do Norte e com o comissariado artístico do crítico e historiador da arte Bernardo Pinto de Almeida. Trata-se da segunda escultura que o artista realiza em bronze para o espaço público e sucede-se à experiência realizada em 1995–98 para a estação de metropolitano Alameda II (EP8.1–4), seguindo o mesmo processo de criação do modelo para fundição a partir de uma árvore. Neste caso, o desbaste do córtex resultou em formas menos estilizadas, com os veios abertos pela serra eléctrica a percorrerem o tronco e os ramos de



forma mais orgânica e conferindo maior naturalidade aos sulcos criados artificialmente na madeira. As diversas alterações que decorreram entre o início do projecto e a implantação da escultura no exterior do Centro Cultural de Chaves, localizado na antiga estação de comboios da extinta Linha Ferroviária do Corgo, ditaram para esta obra, a única árvore invertida e em bronze no extenso conjunto dos trabalhos públicos de Carneiro, um percurso acidentado que fez o artista, no final da vida, pronunciar-se acerca do seu estatuto autoral. Apesar de os desenhos originais, de 2000, a identificarem como *Árvore da vida* e, em correspondência trocada com a Fundação Rei Afonso Henriques em Julho de 2002, Carneiro lhe chamar *Uma árvore obra de arte entre as árvores*, não restam dúvidas de que a objectiva e mais concreta denominação de *Árvore* foi, desde o primeiro instante, a preferida e a mais comumente usada, nomeadamente nas informações transmitidas entre o artista, a entidade organizadora e a Fundação Araújo e Guedes, de Vila Nova de Gaia, escolhida por Carneiro pela confiança na obtenção de bons resultados técnicos e artísticos no trabalho efectuado. Num dos desenhos, a árvore invertida assenta no chão rodeada de três pedras roladas de proporções generosas, pedras e ramos delimitando uma ligeira calota convexa criada no solo, no centro do qual uma segunda calota, côncava,

parece representar no chão o perímetro do tronco ou da raiz. Não se sabe se esta solução ainda estava na mente do artista aquando da decisão de implantar a escultura num dos jardins próximos das margens do rio Tâmega que atravessa a cidade, em situação ideal de convivência e relação com árvores vivas aí preexistentes. Também não se sabe se o abandono dessa solução se deveu a questões artísticas e plásticas ou técnicas e logísticas, relacionadas com a morosidade de todo o processo, que não se concluiu na Primavera de 2002 como previsto. A execução da fundição não decorreu antes desta data, e é possível que a instalação da escultura tenha acontecido apenas em 2007 ou mesmo depois, já após a conclusão das obras de reconversão da antiga estação de comboios, da autoria do arquitecto Manuel Graça Dias (1953–2019). O local determinado pela autarquia para a colocação da obra, numa fase em que a Fundação Rei Afonso Henriques estaria já desvinculada do processo, dotou *Árvore*, como notou Paula Pinto, de um “carácter isolado e monumental” não desejado pelo artista, mesmo que o próprio tenha acedido a assistir os técnicos camarários na sua instalação. O próprio facto de, pelo menos desde 2012, a obra vir a ser vandalizada e delapidada, mediante o corte e furto de secções dos ramos de bronze, levou o artista em 2016 a pronunciar-se relativamente à impossibilidade de se refazerem os ramos roubados devido ao desaparecimento da maquete original. Na altura, Carneiro entendeu que continuar a considerar *Árvore* como sendo uma obra de sua autoria exigiria que se repusessem os elementos em falta “a partir dos moldes de outros ramos de árvore que não a original” sob a sua estrita orientação, o que nunca chegou a acontecer.



EP18
Aqui a tua imagem é árvore e arte 2001–2011

Oliveira, granito, palavras gravadas e relva aprox. 700 × 510 × 570 cm (total); aprox. 30 × 30 × 30 cm (pedra); 20 × 40 × 2 cm (placa)
Localização: Ginásio Clube de Santo Tirso, Santo Tirso, Portugal
Colecção Ginásio Clube de Santo Tirso S/ n.º inv.
Assinatura: na placa, gravada mecanicamente, “Alberto Carneiro”
Observações: O elemento em granito tem gravada a frase: *Aqui a tua imagem é árvore e arte*

SOBRE A OBRA
Aqui a tua imagem é árvore e arte localiza-se na entrada do campo de ténis do Ginásio Clube de Santo Tirso e alia uma oliveira viva a uma pedra, gravada à maneira das placas evocativas, com a inscrição que lhe dá o título e que é originária da obra que, em 2000–2002, Alberto Carneiro realizou para o Parque da Fundação de Serralves (EP15). À singeleza desta obra não é alheia o facto de ter implicado uma intervenção manual mínima por parte do escultor que pressupôs, no entanto, a acção de apropriação e deslocamento da pedra do seu lugar original para um contexto onde, associada à árvore que lhe é contígua, adquiriu a condição de arte.

Esta obra tem origem num convite endereçado pelo sócio fundador e então vice-presidente do Ginásio Clube, Manuel Assoreira, amigo do artista, e a sua inauguração decorreu no dia 24 de Setembro de 2011, aquando da realização do jantar comemorativo do cinquentenário do Clube.



EP19
Tree and Sculpture Mandala 2002

Granito, árvore viva e relva aprox. 600 × Ø 400 cm (total); elemento central: aprox. 600 × Ø 200 cm
Localização: Korean Folk Village, Yongin-si, Gyeonggi-do, Coreia do Sul
Colecção Korean Folk Village N.º inv. desc.
Observações: Outros títulos da obra *A mandala da arte e da árvore*, *Tree and Sculpture*, *Tree’s Mandala as Sculpture*

NOTAS DO ARTISTA
A minha escultura é a mandala de uma árvore: a essência da natureza como arte. Simboliza a relação interior do ser humano com o cosmos. Na sua forma é a energia da criação.

Memória Descritiva, *Tree and Sculpture Mandala*, *Processo de Obra*, *Escultura Pública*, AAC–BA/FCG.

SOBRE A OBRA
Tree and Sculpture Mandala foi feita para a Aldeia Folclórica de Gyeonggi-do, na Coreia do Sul, e corresponde à segunda experiência de Alberto Carneiro em simpósios de escultura no Oriente, após uma primeira em 1999 (EP12). Esta participação terá ocorrido por indicação de Gérard Xuriguera, crítico de arte seu amigo e residente em Paris, cidade onde estava instalado o escritório europeu do Simpósio de Escultura Internacional da Coreia do Sul, conduzido por Ahn Eun-Hee e supervisionado, a partir de Seul, pelo presidente da Associação de Escultores Internacionais, Park Chan-Kab.

O aspecto arquitectónico e a dimensão construtiva desta obra, que nas suas formas gerais parece pensada um pouco à maneira dos *tempietti* evocativos da tradição renascentista italiana, deve-se, com grande probabilidade, ao facto de o artista ter equilibrado as condições do regulamento, que previam o uso do granito como material preferencial, com o relativo pouco controlo que teria sobre a execução da obra, que decorreria com o auxílio de um assistente local, no prazo de um mês, entre 15 de Março e 15 de Abril de 2002, pontuando a abertura do Simpósio no dia 9 de Abril e a cerimónia de encerramento no dia 20 seguinte.

Após algumas alterações com vista a reforçar a robustez e a estabilidade do conjunto, através do aumento de três para quatro colunas e do alargamento do perímetro por elas criado, esta obra, com as suas superfícies lisas e despojadas de detalhes, é formada por uma circunferência de colunas encimada por uma cúpula invertida, acolhendo um conjunto de pedras de talhe irregular, e tem no seu interior uma árvore viva. Um perímetro duplo de pedras também irregulares rodeia todo o conjunto e enfatiza a dimensão mandálica, geradora das forças centrífugas que fazem sobrepor e confluir o ser individual, aqui representado pela árvore plantada no centro, na totalidade cósmica, representado pela construção em pedra.

O Simpósio, implementado num grande parque público dedicado ao passado histórico do povo coreano, foi organizado no contexto do Mundial de Futebol 2002 Coreia/Japão e pensado para dotar de um conjunto de esculturas internacionais as áreas circundantes do centro de arte contemporânea dedicado ao artista sul-coreano Nam June Paik, que viria a abrir apenas em 2008.



EP20
Sobre o fogo 2002–2003

Madeira de buxo e de mogno aprox. 250 × 250 × 65 cm (elemento de solo) aprox. 660 × 1000 cm (cada elemento de parede)
Localização: Porta 1, Estádio do Dragão, Porto, Portugal
Colecção Futebol Clube do Porto N.º inv: MFCP001911
Observações: Outros títulos da obra *Sobre a chama do dragão*, *Sobre as chamas*

BIBLIOGRAFIA
Imprensa
FIGUEIRA, Jorge, “Um coliseu para a VCI”, *Público*, supl. “Mil Folhas”, Lisboa, 3 Julho 2004, p. 23.

Volumes
ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Alberto Carneiro. Lição de coisas*, Porto: Editora Campo das Letras, 2007, pp. 192–193 (rep. cor).

Dragão Estádio. O palco dos seus eventos, [Porto]: [Futebol Clube do Porto], s.d., p. ii (rep. cor) e p. 1 (rep. cor).

O Estádio do Dragão, Lisboa: Ideias e Rumos, 2005, pp. [144 e 147] (rep. cor).

SOBRE A OBRA
Sobre o fogo é a escultura com que Alberto Carneiro responde ao convite endereçado pelo arquitecto Manuel Salgado para contribuir para a decoração do Estádio do Dragão, de sua autoria, equipamento construído no âmbito do Campeonato Europeu de Futebol de 2004, que decorreu em Portugal. O facto de se tratar de uma obra pensada e realizada para o espaço interior possibilitou que o artista trabalhasse com os seus materiais e técnicas de eleição, a madeira esculpida e, em particular, com os estreitos ramos de buxo com que, a partir do início da década de 1990, explorou a relação essencial da matéria com os elementos naturais, como acontece com a homónima *Sobre o fogo*, a escultura de 1990–91 que é o antepassado directo desta obra.



Formada por grande quantidade de esguios ramos de buxo seccionados ao meio e esculpidos com o quase exclusivo recurso à serra eléctrica, esta obra não esconde o virtuosismo técnico de que o artista era capaz mas do qual sempre preferiu distanciar-se. Como em outras obras afins desta, pensadas para serem encostadas ou penduradas na parede, as noções de movimento e trajecto, horizontalidade e verticalidade, e ascensão e leveza são trabalhadas nos ritmos e na disposição dos vários elementos que compõem esta escultura. A evocação ao ar e ao fogo é partilhada também com o título *Sobre a chama do Dragão* com que provisoriamente o artista identificou esta obra na sumária descrição preparada para formalizar a encomenda junto do Futebol Clube do Porto, proprietária do estádio em questão. Por esta altura, Maio de 2003, a escultura já estaria, decerto, numa fase adiantada de execução, dada a morosidade do trabalho de entalhe e a circunstância de a inauguração do estádio ter acontecido em Novembro do mesmo ano, altura em que a escultura já estava instalada na sua

localização prevista, o átrio nobre de acesso à tribuna presidencial.

No caso do elemento central desta escultura que se desenvolve em três momentos distintos e por dois pisos, os sulcos modelados no mogno que forma a cercadura exterior, reminiscências da passagem da água sobre a terra, são explorados pela primeira vez aqui, sendo apenas retomados por Carneiro a partir de 2004–2008, em particular na escultura *Árvores e rios*.

EP21

Art as Tree / Tree as Art

2002–2003

Betão projectado (Gunita) e gravação de palavras sobre granito
700 × 100 × 100 cm (coluna);
laje: 50 × 100 × 100 cm
Localização: Jianbanshan (Chiaopanshan) International Sculpture Park, Fuxing (Fu Hsing), Taoyuan, Taiwan
Colecção Cultural Affairs Bureau, Taoyuan City Government
N.º inv. desc.
Observações: O conjunto inclui sete aforismos, alguns deles gravados sobre o granito dos diversos elementos: *Art as art*, *Art as tree*, *Tree as art*, *Art as stone*, *Stone as art*, *Tree as tree* e *Stone as stone*. Por volta de 2005, uma cópia da obra foi instalada no espaço exterior defronte do Departamento dos Assuntos Culturais da Área Metropolitana de Taoyuan. Para além da réplica da coluna original, foram ainda instalados, nas localizações previstas, duas lajes de 50 × 100 × 100 cm cada, e um pedregulho com as dimensões aproximadas de 150 × 150 × 150 cm. Os restantes elementos do projecto, como a plantação de uma árvore com uma altura aproximada de 700 cm e a criação de relevos circulares de terra relvada, com as dimensões aproximadas de 50 × Ø11000 cm, não foram executados; outro título da obra *Árvore como arte / Arte como árvore*

BIBLIOGRAFIA

Volumes
International Public Arts. The Chiaopanshan International Sculpture Park, Taiwan: Cultural Affairs Bureau of Taoyuan County Government, 2005 (rep. cor).

Alberto Carneiro. Das notas para um diário e outros textos. Antologia, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 128.

NOTAS DO ARTISTA

A vida e a arte.
A vida consubstanciada na árvore.
A árvore abre os seus ramos e estende as suas raízes, cresce para todos os lados, de dentro para fora.

Também assim nasce esta escultura quando toma a árvore viva como matéria e símbolo, se torna metáfora através da pedra e se alcança na metamorfose de ser arte e ainda árvore.



Esta escultura organiza-se como uma mandala e é conjunto de polaridades que agregam matéria e ideia.

A arte como árvore. A árvore como arte. A arte como pedra. A pedra como arte. A árvore como árvore. A pedra como pedra. A arte como arte.

São estas as sete relações de polaridade que constituem esta escultura e estão inscritas no círculo de terra, na figuração da árvore viva conceptualizada em coluna de pedra, na pedra rolada pelos movimentos do tempo e nos dois quadrados de pedra.

Sete mais ou menos dois. Sete para nove e sete para cinco. Energias da matéria e da ideia.

A arte e a vida.

Memória Descritiva, *Art as Tree / Tree as Art, Processo de Obra, Escultura Pública*, AAC–BA/FCG.

SOBRE A OBRA

Alberto Carneiro teve oportunidade de realizar *Art as Tree / Tree as Art* para o Simpósio Internacional de Escultura do distrito de Taoyuan, em Taiwan, através, mais uma vez, do crítico de arte Gérard Xuriguera, o comissário deste projecto que visou criar um Parque Internacional de Esculturas no antigo Retiro Presidencial de Chiaopanshan (actual Jianbanshan), localizado em Fu Hsing (actual Fuxing), dotando-o de um conjunto de obras de escultores internacionais. No decurso de 2003, entre receber o convite formal para a participação neste



evento, organizado pelo Departamento dos Assuntos Culturais do distrito, e participar no simpósio que decorreu entre 24 de Outubro e 24 de Novembro, Carneiro enviou ao artista taiwanês A-Sun Wu, encarregue da coordenação dos trabalhos, a maquete, o desenho técnico e uma descrição sumária do projecto com vista à sua preparação.

De acordo com estes elementos e como sucede em muitas obras do artista para o espaço público, a obra desenharia um círculo no solo remanescente da forma da mandala. Um anel de terra em relevo, com cerca de onze metros de diâmetro, teria no seu interior, organizados em quadrado, uma coluna composta por sete blocos de sete metros de altura apresentando o contorno de uma árvore gravada nas suas superfícies, um pedregulho de médias dimensões e duas lajes também elas quadrangulares e com um metro de aresta. Fora deste esquema organizativo, mas ainda dentro do círculo de terra e contígua ao pedregulho, uma árvore viva de altura semelhante à coluna estabeleceria as habituais relações, em Carneiro, entre os elementos vivos e inertes desta obra, ou entre a natureza e a arte.

Em Outubro desse ano, e no decurso do Simpósio, o artista procedeu à escolha do lugar para a implantação da obra, na zona de prado à esquerda da lagoa do parque, e acompanhou de perto a colocação da coluna e de uma das lajes, naquela que veio a ser a forma final deste conjunto escultórico. Apesar de não existir no arquivo do artista documentação que registe o processo, é seguro afirmar que as

alterações que existem entre o projecto e a obra final se ficaram a dever a complicações decorrentes da execução. Com efeito, dificilmente a opção final pela gravação da pedra com gunita, uma mistura de cimento, areia e água projectada por spray sobre as superfícies de granito decorreu da vontade de experimentar com novos materiais ou técnicas, pressuposto raramente verificável no geral da obra de Carneiro. É mais razoável assumir que, no próprio local, o artista constatou a impossibilidade técnica ou logística da gravação tradicional da pedra e adaptou o seu projecto às condições existentes, seguindo o seu modo habitual de gerir problemas desta natureza. Quando, em 2005 e em troca de correspondência com Summer Yang, do Departamento dos Assuntos Culturais de Taoyuan, o artista se inteirou de que uma cópia da obra havia sido executada e instalada defronte ao edifício do Departamento, a sua aceitação do facto ter-se-á verificado não apenas porque a distância dificultava outra tomada de posição, mas também porque, na sua segunda versão, *Art as Tree / Tree as Art*, mesmo que ainda truncada da relação entre árvore e coluna e do relevo circular de terra, está mais perto da configuração por si inicialmente intencionada.



EP22
A casa da terra e do fogo
2002–2004

Bétulas, pedras, aço corten e minério de ferro
aprox. 500 × Ø1500 cm (total);
construção em pedra: 300 × 900 × 900 cm;
elemento em aço corten: 300 × 100 × 100 cm
Localização: Prada de Vilaró, Ruta del Fogo,
Valle de Ordino, Andorra
Colecção Ministeri de Cultura i Esports,
Govern d’Andorra
N.º inv. desc.

BIBLIOGRAFIA
Imprensa
V., M., “Deu mans per a una mateixa idea. Els cinc participants en el simposi d’escultura fan una primera valoració del projecte”, *Diari d’Andorra*, Andorra La Vella, 25 Setembre 2002, p. 33.

S., E., “Els artistes del Ferro es reconeixen en l’entorn”, *El Periòdic d’Andorra*, Escaldes-Engordany, 25 Setembre 2002, capa e p. 5.

“Els artistes internacionals del Simposi d’Escultura concreten els projectes per a Ordino”, *El Periòdic d’Andorra*, Escaldes-Engordany, 2 Outubro 2002, p. 14.

“Els escultors del Simposi Homes de ferro presenten els projectes”, *Diaria d’Andorra*, Andorra La Vella, 2 Outubro 2002, p. 33.

PORTA, R., “Cultura vol ampliar el simposi d’escultura amb vista a l’any que ve”, *El Periòdic d’Andorra*, Escaldes-Engordany, 1 Outubro 2004, p. 21 (rep. cor).

VIGO, Miquel, “Una festa popular inaugura avui el grup escultòric de l’itinerari del ferro”, *Diari d’Andorra*, Andorra La Vella, 2 Outubro 2004, p. 34.

GRAU, Abel, “El camí dels carros de ferro”, *El Periòdic d’Andorra*, Escaldes-Engordany, 3 Outubro 2004, p. 12.

VIGO, Miquel, “El jurat del segon Simposi internacional d’escultura tria una obra de Casamajor”, *Diari d’Andorra*, Andorra La Vella, 3 Outubro 2004, p. 18.

Volumes
1r Simposi d’escultura. Itinerari cultural Homes de ferro. Vall d’Ordino 2002, Ordino, Andorra: Ministeri d’Educació, Cultura, Juventud i Esportes, 2004, pp. 10–11 (rep. p/b).

International Public Arts. The Chiaopanshan International Sculpture Park, Taiwan, Cultural Affairs Bureau of Taoyuan County Government, 2005, p. 94 (rep. cor).

1r i 2n Simposi d’escultura. Itinerari cultural Homes de ferro. Vall d’Ordino 2002–2006,

Ordino, Andorra: Ministeri d’Afers Exteriors, Cultura i Cooperació, 2006, p. 7 (rep. p/b) e pp. 10–11 (rep. p/b).

Alberto Carneiro. *Das notas para um diário e outros textos. Antologia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 133.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Alberto Carneiro. Lição de coisas*, Porto: Editora Campo das Letras, 2007, pp. 196–197 (rep. cor).

NOTAS DO ARTISTA
A casa da terra e do fogo
Na casa da terra e do fogo guarda-se a memória futura do homem do vale de Ordino em busca do ferro.

Um círculo de árvores, as bétulas, circundam a casa quadrada de muros com pedras da terra e construção ancestral que encerra e revela no seu centro o minério de ferro transformado em material de triplo cubo.

É uma mandala para os construtores deste caminho que nos leva ao coração da terra em busca dos segredos da realização humana.

O desenho da mandala é sobre os sentidos desta paisagem profunda. Assim, a paisagem reflecte-se no círculo das árvores abraçando a casa quadrada sem telhado que se abre em quatro passagens para o centro, onde se levanta o triplo cubo, símbolo da energia criativa do homem agindo sobre as metamorfoses da matéria; os tempos em que ele toma a sua natureza e a transforma pela consciência de ser arte e vida.

1r Simposi d’escultura. Itinerari cultural Homes de ferro. Vall d’Ordino 2002, Ordino, Andorra: Ministeri d’Educació, Cultura, Juventud i Esportes, 2004.

SOBRE A OBRA
A utilização do aço corten e do minério de ferro por parte de Alberto Carneiro acontece pela primeira e única vez na obra *A casa da terra e do fogo* e decorre do programa do 1.º Simpósio de Escultura “Homes de Ferro”, concebido pelo Ministério da Cultura de Andorra para valorizar a actividade extractiva e siderúrgica, uma das mais importantes da região dos Pirenéus entre os séculos XVII e XIX. Instalada junto do antigo caminho de transumância que liga a Mina de Llort a Ordino, esta escultura inspira-se no rico património cultural e

natural da região e faz parte, com outras, do itinerário sócio-etnográfico criado em ligação ao Centro de Interpretação da Natureza do Valle de Ordino.

Os vários desenhos à mão livre que antecedem os desenhos de projecto existentes revelam que a forma final da escultura se desenvolveu logo aquando da primeira visita de reconhecimento que o artista fez ao local na Primavera de 2002. Em Julho de 2003 a obra estava praticamente terminada, faltando apenas o acrescento do minério de ferro que aguardava ainda cabimentação orçamental para ser comprado, como indica a troca de correspondência entre Carneiro e o Patrimoni Cultural d’Andorra que, na pessoa de Xavier Llovera, estava encarregado da comunicação com os artistas participantes deste Simpósio, com comissariado geral de Gérard Xuriguera, o crítico de arte que já antes envolvera Carneiro noutros projectos de arte pública (EP9, EP12, EP19, EP21, p. 108).

A estrutura da mandala ocorre, mais uma vez, nesta escultura. Um movimento circular concêntrico, imaginário, relaciona um anel exterior de vinte bétulas, a que se acrescenta uma vigésima primeira orientada a Norte, com uma construção quadrangular sem telhados realizada pela técnica da pedra seca típica da arquitectura tradicional catalã e andorrenha, no interior da qual se dispõe, ao centro, um paralelepípedo em aço corten, rodeado de um chão de minério evocativo do ambiente de trabalho das antigas minas da região. A ideia da casa já havia estado presente em obras anteriores de Carneiro (EP12, EP19, EP23, EP25), mas é a primeira vez que ela surge tão claramente enunciada a partir dos pressupostos conceptuais reminiscentes do existencialismo fenomenológico alemão, nomeadamente na sua capacidade de evocar a relação indissociável entre habitar e viver como significado essencial da existência humana. Interligando a marcação do território e a criação de um abrigo a partir da pertença a um lugar simultaneamente afectivo e geográfico, as várias aberturas presentes nesta escultura permitem que ela seja livremente percorrida, contribuindo para a sensação, resultante da escolha dos materiais e das formas, de que ela sempre esteve lá, pertencendo como que por direito à paisagem ancestral, tão característica do ocidente europeu, onde está instalada.



A cerimónia de inauguração de *A casa da terra e do fogo* e das restantes esculturas que integram o 1.º Simpósio “Homes de Ferro” decorreu nos dias 1 e 2 de Outubro de 2004, datas escolhidas pela organização de modo a garantir que o coberto vegetal das obras já estivesse recuperado após as prévias movimentações de terras necessárias à sua instalação.



EP23
As árvores florescem em Huesca
2005–2006

Bronze, pedra negra de Calatorao, pedra de Ayerbe, seixos rolados e palavras gravadas 500 × 900 × 900 cm (total); elemento central: 500 × 145 × 145 cm
Localização: Chopera de Belsué, Huesca, Espanha
Colecção CDAN – Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas
N.º inv. 00512
Observações: A obra tem gravadas, nas pedras negras de Calatorao, as palavras *Inverno, Primavera, Verão, Outono*, a que correspondem os aforismos, também gravados: *Eu, a terra mãe, alimento esta árvore no húmus do meu ventre; Esta árvore cresce para dentro e para fora de mim e floresce; E os frutos desta árvore amadurecem e me desvendam a vida; Transformada em sabor sou a essência do ser desta árvore*

BIBLIOGRAFIA
Imprensa
ROSAS, Teresa, “La naturaleza modela la escultura de Nash”, *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 19 Março 2005, p. 23.

“Carneiro diseña una escultura para la chopera de Belsué”, *El Periódico*, Huesca, 2 Janeiro 2006 (rep. p/b do local de instalação da obra).

“Carneiro instalará la obra de Arte y Naturaleza en la chopera de Belsué”, *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 3 Janeiro 2006, capa e p. 23 (rep. p/b do local de instalação da obra).

“Alberto Carneiro instalará una escultura de piedra en la Chopera de Belsué”, *Heraldo de Huesca*, Huesca, 3 Janeiro 2006.

“El CDAN abre en Belsué”, *La Hoya, Bimestral de Cultura, Juventud y Desporte*, n.º 5, Huesca, Maio 2006, pp. 14–15

PÉREZ, Mercedes, “Alberto Carneiro: «En Belsué senti que todas las energías del universo descargaban en mí”, *Heraldo de Huesca*, Huesca, [Junho 2006].

A., D., “Alberto Carneiro supervisa la instalación de la sexta obra de Arte y Naturaleza”, *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 4 Junho 2006, p. 31 (rep. p/b do local de instalação da obra).

P., M. [Pérez, Mercedes], “Carneiro instala su obra en Belsué”, *Heraldo de Huesca*, Huesca, 4 Junho 2006, p. 4 (rep. p/b do local de instalação da obra).

ROSAS, Teresa, “Los árboles florecen en Huesca”, *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 7 Junho 2006, capa e p. 34.

“Carneiro instala en Belsué una escultura «energética»”, *El Periódico*, Zaragoza, 9 Junho 2006, p. 55.

PÉREZ, Mercedes, “Carneiro y el arte de tallar «Árboles»”, *Heraldo de Huesca*, Huesca, 9 Junho 2006, capa e p. 5.

ISARRE, Óscar, “Los árboles de Alberto Carneiro «florecen» desde ayer en el CDAN”, *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 10 Junho 2006, p. 24.

ROSAS, Teresa, “Hacer paisaje e intervenir en él no es cuestión de gusto sino de conocimiento»,”, *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 27 Junho 2006, p. 23.

RATIA, A., “Alberto Carneiro, un jardineiro poético en Huesca”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 29 Junho 2006, p. 7.

ROSAS, Teresa, “La sociedade consumista «destruye el capital colectivo que es la naturaleza»”, *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 30 Junho 2006.

“Arte y Naturaleza”, *El Periódico*, supl. “Escenários”, Zaragoza, [Julho 2006] (rep. p/b).

ROSAS, Teresa, “La creación artística de Carneiro ya es parte indisoluble del valle de Belsué”, *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 1 Julho 2006, capa e p. 23 (rep. p/b).

A., H., “Alberto Carneiro planta un árbol simbólico en Hesca”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 Julho 2006, p. 44 (rep. p/b).

PÉREZ, Mercedes, “Alberto Carneiro sitúa el centro del mundo en una chopera en Belsué”, *Heraldo de Huesca*, Huesca, 1 Julho 2006, p. 7 (rep. p/b).

RODRÍGUEZ, Delfín, “La naturaleza como artificio”, *ABC*, supl. “ABCD – Las Artes y Las Letras”, Madrid, 8 Julho 2006, p. 36.

“La construcción del paisaje contemporáneo”, *Diario del Alto Aragón*, especial “CDAN – La construcción del paisaje contemporáneo”, Huesca, 23 Maio 2008, p. 2 e 4 (rep. cor).

CASTRO FLÓREZ, “En el sitio oportuno”, *ABC*, supl. “ABCD – Las Artes y Las Letras”, Madrid, 2 Agosto 2008, p. 13.

BUXÁN BRAN, X. M., “Imaxinar a paisaxe”, *A Nosa Terra*, Vigo, 5 Setembro 2008, pp. 34–35.

“«Arte y Naturaleza» cumple 20 años en Huesca”, *El Periódico*, Zaragoza, 16 Maio 2014.

MALLADA, Patricia, “«Arte y Naturaleza» celebra sus 20 años con una exposición de Carneiro y Casás”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 16 Maio 2014.

MARTÍNEZ, Myriam, “«Arte y Naturaleza», un referente cultural que cumple veinte años”, *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 16 Maio 2014, pp. 54–55 (rep. cor).

A., D., “Elogios a la labor de Huesca, en la inauguración de Casás y Carneiro”, *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 17 Maio 2014, p. 70.

“Alberto Carneiro y Fernando Casás”, *Arte y Parte*, n.º 111, Santander, Junho-Julho 2014, p. 120.

“Celebración con Carneiro y Casás”, *4Esquinas*, Huesca, Junho-Julho 2014, p. 30.

“20 años de Arte y Naturaleza”, *Diario del Alto Aragón*, supl. “Ocio y Cultura”, Huesca, 11 Julho 2014, p. 3.

“Los talleres de «Arte y Naturaleza» viajan por toda la provincia”, *Heraldo de Huesca*, Huesca, 22 Julho 2014, p. 5 (rep. cor).

A., D., “Más de 1.700 personas visitan la exposición «Arte y Naturaleza»”, *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 28 Julho 2014, p. 33.

Volumes
BLÁZQUEZ ABASCAL, Jimena, *Sulpture parks in Europe, A guide to art and nature*, Basileia, Boston, Berlim: Birkhäuser, Publishers for Architecture, 2006, p. 68.

Alberto Carneiro. Árboles. As árvores florescem em Huesca, Huesca: Fundación Beulas, Centro Arte y Naturaleza, 2006, pp. 87–113 (rep. cor).

GARRAUD, Colette, *L’artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*. Paris: Éditions Hazan, 2007, pp. 226–227 (rep. cor).

Alberto Carneiro. Das notas para um diário e outros textos. Antologia, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 134 (rep. p/b).

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Alberto Carneiro, Lição de coisas*, Porto: Campo das Letras, 2007, pp. 211–213 (rep. cor).



Alberto Carneiro, Fernando Casás, Arte y Naturaleza, 1994/2014, Huesca: Diputación de Huesca, 2014, pp. 11, 105, 112, 117–119 (rep. cor).

NOTAS DO ARTISTA
Esta mandala para Huesca, em cujo centro, qual flor de lótus, vive a tripla árvore do jardim de Coronado, uma nas suas metamorfoses simbólicas, agrega as energias da natureza envolvente do vale de Belsué, únicas e sagradas. Abre-se plenamente no equinócio da Primavera para que o sol floresça e frutifique a árvore e esta, cuja seiva ascende e desce, levanta-se para o infinito e penetra até ao centro da terra, expande-se para todos os lados.

São múltiplas as energias deste jardim de Belsué que agregam as do jardim de Coronado e interagem e se multiplicam para que cada visitante seja integrado no seu centro e construa assim a sua mandala, a relação entre o seu ser profundo e o universo: o seu cosmos único, afinal.

Os aforismos inscritos nesta mandala [...] buscam a unidade perceptiva do corpo ao procurar suscitar no fruidor da obra os sentidos que a terra descreve sobre a existência da árvore. [...]

Memória Descritiva, *As árvores florescem em Huesca, Processo de Obra, Escultura Pública*, AAC–BA/FCG.

SOBRE A OBRA
As árvores florescem em Huesca é uma das obras de Alberto Carneiro que mais desafios técnicos colocou à sua execução, desde logo patentes no elaborado projecto que detalha as condições estruturais necessárias para suportar, por exemplo, as quatro paredes autoportantes em pedra da região que definem o exterior desta escultura. A sua forma em abrigo acolhe acolhe no seu interior a imagem de uma árvore protegida por um prisma também de pedra aberto em todas as esquinas. Esta escultura faz parte do conjunto de obras permanentes na paisagem desenvolvidas entre 1994 e 2009 no âmbito do programa Arte y Naturaleza, desenvolvido pela Diputación de Huesca, na qual em 1999 Carneiro havia realizado a sua primeira exposição individual em Espanha, a convite de Javier Maderuelo e Teresa Luesma, respectivamente o arquitecto, historiador da arte e comissário do projecto expositivo e de conferências do programa Arte y Naturaleza e a historiadora da arte e técnica de artes visuais da Diputación de Huesca responsável pela implementação do amplo projecto de actividades associados ao programa, que incluiu a criação do Centro de Arte y Naturaleza – Fundación Beulas, de que Luesma foi a primeira directora.

A obra concebida por Carneiro foi instalada no choupal do Vale de Belsué, numa bela e remota região da paisagem aragonesa que o artista escolheu após

uma intensa busca que decorreu em várias fases entre os meses de Outubro e Novembro de 2005, nas áreas adjacentes dos Pirenéus, do Somontano e da Hoya de Huesca, percorrendo paisagens cujas reminiscências ficaram registadas no caderno de desenhos que produziu entre Abril e o final de Junho de 2006, enquanto acompanhava a implantação no terreno da escultura.

A localização privilegiada desta obra é reforçada pelo modo como se posiciona em relação ao rio Flúmen, que corre perto e em meses mais rigorosos transborda das margens e inunda todo o vale (escultura incluída), e aos raios de sol que, no equinócio da Primavera, atravessam uma das esquinas abertas das paredes e incidem, como que fertilizando-a e fazendo-a florescer, sobre a árvore em bronze fundida a partir da enxertia imaginária da raiz de laranjeira, do caule de marmeleiro e dos ramos de macieira em fim de vida que o artista reaproveitou do jardim da sua casa de São Mamede do Coronado. A ligação aos ciclos da natureza é reforçada pelos quatro aforismos mencionados na memória descritiva do projecto e gravados nas lajes de pedra que bordejam o interior de cada uma das paredes exteriores, acompanhando a palavra “arte” e o nome das quatro estações nestas gravado.

Inaugurada em Junho de 2006, em simultâneo com uma exposição individual no CDAN, a obra acabaria por ser vandalizada em 2013, tendo desaparecido todo o elemento central em bronze que dela fazia parte. O projecto de alterações pensado em 2014 pelo artista, que permanece por executar, não previa a reposição da árvore fundida, apesar de os modelos originais para a moldagem ainda existirem, mas sim o acrescento no solo de lajes em pedra negra de Calatorao com aforismos alusivos “à memória da árvore de bronze roubada”.



EP24
Arte vida arte
2006

Betão com incisões e gravação de palavras
aprox. 235 × 110 × 212 cm
Localização: Avda. Del Parque Sur 4720, Ciudad Empresarial de Huechuraba, Santiago, Chile
Colecção Ciudad Empresarial de Huechuraba
S/ n.º inv.
Observações: A obra tem gravadas as palavras *Arte* e *Vida*; outros títulos da obra *A Arte sobre a Vida* / *A Vida sobre a Arte*, *Uma Mandala para Santiago do Chile*

BIBLIOGRAFIA

Imprensa
“Con hormigón se levantan las nuevas esculturas de Huechuraba”, *La Segunda*, Santiago de Chile, 22 Setembro 2006, pp. 60–61.

GONZÁLEZ O., Juan Carlos, “Así se levanta el simposio de escultura de Ciudad Empresarial”, *La Segunda*, Santiago de Chile, 29 Setembro 2006, p. 73.

SOBRE A OBRA

As diferenças existentes entre o projecto inicialmente intitulado *Uma mandala para Santiago do Chile* e a obra denominada *Arte vida arte* são tantas que se torna evidente que os condicionalismos técnicos que acompanharam a realização desta escultura para o Parque da Cidade Empresarial de Huechuraba contribuíram para que Alberto Carneiro não se tenha sentido satisfeito com o seu resultado final.

A obra decorre da sua participação no IV Simpósio Internacional de Escultura Cidade Empresarial, organizado pela Galeria Artspacio, que decorreu entre 21 de Setembro e 5 de Outubro de 2006 e tinha como condição o uso do betão, material com o qual o artista não estava familiarizado, o que poderá ter contribuído para uma avaliação inicial pouco realista quanto às expectativas do seu manuseio. A primeira intenção de usar uma árvore viva em combinação com o betão, pensada na sequência do convite para participar a 5 de Abril do mesmo ano, foi abandonada por ausência de resposta por parte dos organizadores. Os desenhos técnicos realizados em Julho mostram os detalhes daquilo que o artista se propunha realizar. A escultura, um pouco à imagem do que sucedera recentemente em Huesca (EP23), seria constituída por quatro paredes autopor-

tantes brancas e ocres, com as palavras “arte” e “vida” e ramos de árvores gravados nas suas faces exteriores, que albergariam no seu interior um chão de seixos rolados formando uma calote côncava. A obra terminada é, no entanto, uma versão empobrecida da ideia inicial: unicamente constituída por betão, uma base rectangular suporta dois perfis de largura igual, tendo as faces interiores as palavras “arte” e “vida” inscritas em baixo-relevo e as faces exteriores incisões verticais que conferem uma textura rugosa à totalidade das superfícies.



EP25.1
Arte e árvore para sempre
2008–2009

Limoeiro, bronze e aço corten
Estrutura metálica: 210 × 90 × 90 cm
Localização: Parque Marechal Carmona, Cascais, Portugal
Colecção Câmara Municipal de Cascais
N.º inv.: 100741
Observações: Outro título da obra *Árvores*

BIBLIOGRAFIA

Volumes
Cascais Land Art, Câmara Municipal de Cascais, Fundação D. Luís I, 2009, [pp. 16–21] (rep. cor).

Hospitalidade. Alberto Carneiro, Carla Filipe, Mafalda Santos, Miguel Palma, cat. exp., Porto: Hospital de São João, 2009, p. 19.

SOBRE A OBRA

O conjunto escultórico que Alberto Carneiro criou sob os títulos genéricos *Arte e árvore para sempre* e *Arte árvore em mim* é constituído por cinco obras



EP25.2
Arte árvore em mim / Árvore arte de mim.
A imagem
2008–2009

Loureiro, vidro com letras gravadas, ferro pintado de negro e aço corten
Estrutura metálica: 200 × 200 × 200 cm
Localização: Parque Marechal Carmona, Cascais, Portugal
Colecção Câmara Municipal de Cascais
N.º inv.: 100742
Observações: Os vidros contêm as seguintes frases gravadas: *Imagem árvore de mim* / *Imagem arte de mim* / *Árvore imagem em mim* / *Arte imagem em mim*; outro título da obra *Árvores*

independentes que se encontram espalhadas pelo Parque Marechal Carmona, em Cascais, e foram realizadas no âmbito da primeira edição do prémio Land Art Cascais, que se realizou entre 7 de Março e 30 de Abril de 2009, uma iniciativa da Agência Cascais Natura e da Câmara Municipal de Cascais, com a supervisão artística da Fundação D. Luís I e o comissariado da crítica de arte Luísa Soares de Oliveira.

Arte e árvore para sempre diverge das restantes obras por prescindir da armação em ferro pintado e vidro que contém no seu interior uma árvore viva e por incluir elementos em bronze obtidos



EP25.3
Arte árvore em mim / Árvore arte de mim.
A natureza
2008–2009

Alfarrobeira, vidro com letras gravadas, ferro pintado de negro e aço corten
Estrutura metálica: 200 × 200 × 200 cm
Localização: Parque Marechal Carmona, Cascais, Portugal
Colecção Câmara Municipal de Cascais
N.º inv.: 100743
Observações: Os vidros contêm as seguintes frases gravadas: *Natureza arte de mim / Árvore natureza em mim / Arte natureza em mim / Natureza árvore de mim*; outro título da obra *Árvores*

a partir da fundição de um limoeiro. A escultura retoma a estrutura vertical aberta que já estava presente em 2002 na obra realizada na Coreia do Sul (EP19), mas desta vez o uso do aço corten, ao permitir a obtenção de perfis mais estreitos, favorece uma visualização mais dinâmica da obra e uma relação mais envolvente com o limoeiro vivo no seu interior.

Outra solução formal que havia sido ensaiada, mas não desenvolvida, nos primeiros estudos para a obra destinada a Taiwan (EP21), tem aqui a sua concretização, nomeadamente a instalação de uma árvore deitada no topo da obra, que



EP25.4
Arte árvore em mim / Árvore arte de mim.
O corpo
2008–2009

Carvalho, vidro com letras gravadas, ferro pintado de negro e aço corten
Estrutura metálica: 200 × 200 × 200 cm
Localização: Parque Marechal Carmona, Cascais, Portugal
Colecção Câmara Municipal de Cascais
N.º inv.: 100744
Observações: Os vidros contêm as seguintes frases gravadas: *Corpo árvore de mim / Arte corpo em mim / Árvore corpo em mim / Corpo arte de mim*; outro título da obra *Árvores*

neste caso são os vários elementos em bronze de um limoeiro proveniente do jardim da casa do artista.

As quatro esculturas *Arte árvore em mim*, formadas por uma estrutura em ferro e vidro temperado, como se fossem casas transparentes, são penetráveis e abertas para o céu, cada uma delas acolhendo no seu interior uma árvore plantada para o efeito, nomeadamente um loureiro, uma alfarrobeira, uma oliveira e um carvalho. Estas esculturas trabalham noções habituais no léxico do artista, como corpo, natureza, imagem e conceito, simultaneamente evidenciando as suas convergências e polaridades. Os



EP25.5
Arte árvore em mim / Árvore arte de mim.
O conceito
2008–2009

Oliveira, vidro com letras gravadas, ferro pintado de negro e aço corten
Estrutura metálica: 200 × 200 × 200 cm
Localização: Parque Marechal Carmona, Cascais, Portugal
Colecção Câmara Municipal de Cascais
N.º inv.: 100745
Observações: Os vidros contêm as seguintes frases gravadas: *Conceito arte de mim / Arte conceito em mim / Árvore conceito em mim / Conceito árvore de mim*; outro título da obra *Árvores*

vidros, que Carneiro já havia usado com semelhante intenção na obra do Parque de Serralves (EP15), para além de multiplicarem os reflexos das árvores nas suas superfícies, têm uma série de aforismos gravados contendo a palavra “mim” escrita, num jogo de associações que reportam o momento de concepção da obra, por parte do artista, com o momento de fruição da mesma, por parte do espectador, aquele cujo reflexo se confunde com o da árvore na superfície da obra e que ocupa um lugar indistinto entre esta e o seu autor.



EP26
Sobre a floresta
2011–2012

Granito, bronze, relva e palavras gravadas
350 × Ø 600 cm (total) ; 33 esteios:
aprox. 350 × 15 × 15 cm; 33 lages gravadas:
aprox. 20 × 25 × 50 cm
Localização: Parque de Escultura Contemporânea de Almourol, Vila Nova da Barquinha, Santarém, Portugal
Colecção Câmara Municipal de Vila Nova da Barquinha
N.º inv. 3873
Observações: As lajes de granito no solo contêm gravadas as seguintes palavras: *Arte, Vida, Água, Fogo, Ar, Terra, Norte, Sul, Este e Oeste*; outro título da obra *Mandala sobre a floresta – 14 movimentos da arte e da vida*.

BIBLIOGRAFIA
Imprensa
FARO, Pedro, “Volta a Portugal em obras de arte”, *Público*, supl. “P2”, Lisboa, 6 Agosto 2011, p. 7.

MAIO, Luís, “Barquinha tem um novo parque de arquitectura e escultura à beira-Tejo”, *Público*, Lisboa, 10 Junho 2012, pp. 32–33 (rep. cor).

CUNHA, Sílvia Souto, “Ar(te) livre”, *Visão*, Lisboa, 5 Julho 2012, pp. 94 e 96.

OLIVEIRA, Luísa Soares de, “Um museu para todos os públicos”, *Público*, supl. “Ípsilon”, Lisboa, 20 Julho 2012, p. 38 (rep. cor).

PORFÍRIO, José Luís, “Pela ribeira do Tejo”, *Expresso*, supl. “Actual”, Lisboa, 28 Julho 2012, p. 26.

A., P. D., “Homem-Natureza”, *Visão*, Lisboa, 20 Abril 2017, p. 34 (rep. p/b).

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, “Alberto Carneiro (1937–2017). O escultor de si mesmo”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 26 Abril 1997 (rep. cor).

Volumes
Almourol. Parque de Escultura Contemporânea. Vila Nova da Barquinha, Vila Nova da Barquinha: Câmara Municipal, 2012, pp. 20–25 (rep. cor).

NOTAS DO ARTISTA
Esta peça faz parte do meu percurso. Como todas as minhas peças, é autobiográfica. Os ramos são do laranjal onde brinquei na infância. Os esteios em granito são iguais aos que seguram as videiras na minha terra.

Almourol. Parque de Escultura Contemporânea. Vila Nova da Barquinha, Vila Nova da Barquinha: Câmara Municipal, 2012, p. 23.

SOBRE A OBRA
Para *Sobre a floresta*, Alberto Carneiro recorreu aos esteios de granito que abundavam na paisagem rural da sua vila natal de São Mamede do Coronado e que tradicionalmente serviam a cultura da vinha. A retoma do interrompido projecto para a obra a localizar no terreno confinante com a sua casa (EP11) coincide sensivelmente com a elaboração desta escultura. É por isso natural que diversas possibilidades de configuração plástica dos esguios paralelepípedos de pedra usados para elevar cachos de uva do solo tenham ocupado a mente do

artista durante aquele período. Apesar do convite formal para participar no Parque de Escultura Contemporânea de Almourol ter surgido em Março de 2010, foi só no Verão de 2011 que o projecto avançou, com o artista a assinar contrato em Julho com a Fundação EDP, parceira da Câmara Municipal de Vila Nova da Barquinha que assegurou, entre outros aspectos, a consultoria cultural e o comissariado artístico do crítico de arte e curador João Pinharanda. Durante o resto do ano e até ao Verão seguinte, Carneiro concebeu e acompanhou as especialidades técnicas exigidas para a implantação da sua obra, que ficou pronta a tempo da inauguração, a 6 de Julho de 2012, do parque de esculturas instalado no preexistente Barquinha Parque, que em 2007 havia sido galardoado com o Prémio Nacional de Arquitectura Paisagista.

Localizada perto da entrada principal, *Sobre a floresta* funciona, visualmente, como a metonímia de uma floresta, através da representação estilizada da árvore que é cada um dos seus elementos. Os trinta e três esteios de granito que compõem verticalmente a escultura, encimados por ramos em bronze provenientes de uma laranjeira do jardim da sua casa, são acompanhados por outros tantas lajes no mesmo material que emergem do solo arrelvado e com palavras gravadas. No seu conjunto, esta é uma das obras de Carneiro em que a organização mandálica é mais claramente perceptível, pois a sua forma circular não só é manifesta do exterior como, se observada em planta, é possível verificar que os esteios verticais e as lajes horizontais se organizam de forma intercalada de modo a desenhar no solo dezasseis raios que é possível associar à mandala e à circularidade energética e universal dos conceitos postos em relação uns com os outros. *Sobre a floresta* é, também, uma das suas obras onde a sempre desejada relação entre arte e vida está mais fundamentalmente enraizada a partir do uso lúdico que o público faz dela. Com a possibilidade de ser atravessada e usufruída no seu interior, a obra é vivida em permanência pelas crianças que a incorporam nas suas brincadeiras aquando das suas visitas ao parque, situação evidente pelo desgaste contínuo da relva em seu redor.



EP27 Mandala da paz 2011–2012

Granito, vidro, bronze, oliveiras vivas, relva e palavras gravadas
Aprox. 525 × 750 × 750 cm (total);
cercadura: 28 elementos com 20 × 100 × 25 cm e 4 elementos com 20 × 25 × 25 cm;
4 prismas verticais: 115 × 50 × 50 cm; laje central: 25 elementos com 20 × 50 × 50 cm
Localização: Jardim da Casa da Cultura, Paredes, Portugal
Colecção Câmara Municipal de Paredes N.º inv. 45956
Observações: Os elementos em granito contêm as seguintes palavras gravadas: *Primavera, Verão, Outono, Inverno, Terra, Ar, Fogo, Água, Ser/Ter, Natura, Cultura, Vida, Arte*; outro título da obra *Casa mandala da arte e da vida*

BIBLIOGRAFIA

Imprensa
RIOS, Pedro, “Paredes aposta no design de mobiliário e nas artes para deixar de ser «uma cidade vulgar»”, *Público*, supl. “Local – Porto”, Lisboa, 6 Janeiro 2012, p. 22.

Volumes
Circuito de Arte Pública de Paredes. Roteiro / The Public Art Circuit of Paredes. Road map, Paredes: Câmara Municipal, Porto: CITAR

– Universidade Católica Portuguesa, 2012, pp. 34–35 (rep. cor).

CASTRO, Laura (coord.), *Circuito de Arte Pública de Paredes / The public art circuit of Paredes*, Paredes: Câmara Municipal, Porto: CITAR – Universidade Católica Portuguesa, 2013, pp. 22–29 (rep. cor).

ABREU, José Guilherme, “Arte-vida e natura-cultura. A Mandala da Paz de Alberto Carneiro e a estrutura absoluta de Raymond Abellio”, *Ecosofia e ecologias no mundo contemporâneo, Um debate entre as ciências e a arte*, II Simpósio Internacional, Centro de Investigação em Ciências Sociais, Universidade do Minho, 2013, p. 7 e 13 (rep. cor), disponível em https://www.academia.edu/22524909/Arte_Vida_e_Natura_Cultura_A_Mandala_da_Paz_de_Alberto_Carneiro_e_a_Estrutura_Absoluta_de_Raymond_Abellio, acedido em 1 Dezembro 2020.

SOBRE A OBRA

Três oliveiras centenárias são as principais protagonistas de *Mandala da paz*, a obra que Alberto Carneiro criou para o Circuito de Arte Pública de Paredes, uma iniciativa da Câmara Municipal de Paredes que, a partir do CITAR da Universidade Católica Portuguesa, contou com a coordenação científica dos historiadores da arte Laura Castro e José Guilherme Abreu e um conselho curato-



rial composto, entre outros, pelo arquitecto Belém Lima e pelo curador e ensaísta Delfim Sardo. Entre o convite realizado a 28 de Julho de 2011, as primeiras visitas para a escolha do sítio, no final do Verão, e a conclusão da execução em 6 de Novembro do ano seguinte, a obra foi realizada em paralelo com a escultura concebida para Vila Nova da Barquinha (EP26) e igualmente inserida num amplo programa de conversão e valorização de espaços públicos. *Mandala sobre a paz* tem a particularidade de estar instalada no jardim que rodeia a Casa da Cultura de Paredes, não na localização exacta escolhida pelo artista, em frente ao portão lateral de acesso ao recinto, mas à esquerda do portão principal, defronte do anfiteatro, o que obrigou a alterações pontuais na obra final, sobretudo ao nível

das dimensões totais. Toda a envolvente vegetal e arquitectónica, simbolicamente muito codificada, acaba por tornar bastante discreta a presença desta obra no espaço, que está orientada pelos pontos cardeais. O porte das oliveiras, que o artista encontrou com o auxílio do seu jardineiro particular, como se tornou hábito nos últimos anos, com as suas copas frondosas como que acolhendo o pavimento central quadrangular em laje de granito e os quatro prismas verticais no mesmo material, contendo no seu interior pequenos ramos em bronze protegidos por vidros gravados, tornam esta obra num lugar tranquilo, algo devocional, ideia reforçada pelo modo como o enunciar das quatro estações no perímetro exterior, dos quatro elementos “água”, “terra”, “fogo” e “ar” nos prismas e

das palavras “arte”, “vida”, “natura” e “cultura” nas lajes do pavimento, confluem para a palavra “ser”, no centro deste último. Este lugar propício ao recolhimento, pelo qual não se passa inadvertidamente mas ao qual tem de se ir ao encontro, regista uma das formulações mandálicas mais completas na obra de Carneiro, na qual o habitual círculo, aqui enunciado pelos prismas cujos ângulos agudos confluem para o centro, se articula com dois quadrados de ângulos desencontrados, o do perímetro exterior e o do pavimento central, e com o triângulo desenhado pela posição relativa das oliveiras.



EP28
Três metáforas de árvores para uma árvore verdadeira
2014–2018

Granito azulália com palavras gravadas, oliveira viva, relva
3 elementos em pedra: 700 × Ø 85 cm, 600 × Ø 75 cm, 500 × Ø 75 cm; canteiros: 1000 × 650 cm, 1850 × 400 cm
Localização: Largo de São Domingos, Porto, Portugal
Colecção Câmara Municipal do Porto
N.º inv. 197
Observações: Os elementos em granito contêm gravadas as palavras *Arte* e *Vida*

BIBLIOGRAFIA
Imprensa
CARVALHO, Patrícia, “«À cidade» é a primeira obra do programa de arte pública do Porto”, *Público*, supl. “Local – Porto”, Lisboa, 26 Fevereiro 2015, p. 16.

“Quiosque de Mompilher para bebidas”, *Público*, supl. “Local – Porto”, 7 Outubro 2015.

CARVALHO, Patrícia, “Escultura de Alberto Carneiro só deve chegar ao Porto no próximo ano”, *Público*, supl. “Local Porto”, 9 Outubro 2015.

ANDRADE, Sérgio C., “À sombra da oliveira de Alberto Carneiro”, *Público*, 12 Maio 2018, disponível em <https://www.publico.pt/2018/05/12/local/noticia/a-sombra->

[da-oliveira-no-centro-historico-do-porto-1829573](https://www.publico.pt/2018/05/12/local/noticia/a-sombra-da-oliveira-no-centro-historico-do-porto-1829573), acedido em 16 Dezembro 2021.

“Mapa de arte pública hoje lançado propõe 5 rotas pelo museu a céu aberto”, notícia de 10 Julho 2017, disponível em <https://www.porto.pt/pt/noticia/mapa-de-arte-publica-hoje-lancado-propoe-5-rotas-pelo-museu-a-ceu-aberto>, acedido em 16 Dezembro 2021.

SOBRE A OBRA
Apesar de ter sido concluída já depois do falecimento de Alberto Carneiro em Abril de 2017, *Três metáforas de árvores para uma árvore verdadeira* teve o acompanhamento do artista em todas as fases de concepção e execução, à parte a instalação propriamente dita nos locais previamente definidos. Em 2014, Carneiro havia

sido convidado pelo então Vereador da Cultura, Paulo Cunha e Silva, para realizar uma escultura que integrasse o Programa de Arte Pública da Câmara Municipal do Porto, ainda em fase de projecto. Com o local previamente definido, dois exíguos canteiros de formas irregulares resultantes de um recente arranjo urbanístico e paisagístico do Largo de São Domingos, a intervenção artística é composta por uma oliveira centenária e três altas árvores em granito que se dividem pelos dois talhões de relva que lhe foram destinados.

Executadas na Cooperativa dos Pedreiros, com quem o artista já havia trabalhado em 1989–1990 e em 1993, os elementos em granito possuem as palavras “vida” e “arte” gravadas, intercalando os veios longitudinais que ocupam toda a superfície. O uso da palavra como elemento discursivo, convocando a acção do espectador para a sua leitura, e o recurso à árvore verdadeira, símbolo da natureza e do ciclo da vida pelas metamorfoses a ela associadas com o passar das estações, realçam a dicotomia, constante na prática do escultor, entre o natural e o artificial, aqui acentuada pela utilização em simultâneo da árvore viva e das suas “metáforas” em granito. A escultura destaca-se por entre o intenso movimento de pessoas que atravessa este largo em permanência, não só por incluir um elemento vegetal, algo pouco comum nesta zona da cidade, mas também por causa da estilização vertical dos elementos em pedra, que parece sublinhar o forte declive próprio do lugar.

Inaugurada a 12 de Maio de 2018, *Três metáforas de árvores para uma árvore verdadeira* integra actualmente a Rota de Arte Contemporânea, um dos cinco trajectos temáticos do Mapa de Arte Pública do Porto, lançado a 10 de Julho de 2017 no seguimento do programa de arte pública anteriormente criado.

PARA UM MUSEU DE ESCULTURA CONTEMPORÂNEA EM ESPAÇOS PÚBLICOS DO CONCELHO DE SANTO TIRSO

Pediram-me um contributo escrito para este número da revista dos Amigos do Hospital de Santo Tirso. Acedo ao convite com o maior gosto, por considerar que a contribuição de cada cidadão é civicamente indispensável para que a solidariedade seja uma razão de amor.

Inicialmente pensei escrever sobre os santeiros do Coronado, artífices duma arte que corre o risco de desaparecer, por falta de uma consciência colectiva que garanta a preservação do legado patrimonial, que a todos pertence e de todos deveria merecer a maior consideração e ter o melhor apoio. Todavia, por falta de tempo para coligir e estudar dados históricos indispensáveis, adiarei o tratamento para ocasião e data oportunas.

Falarei, contudo, de escultura. Escultura de espaços públicos e, assim, património cultural vivo e activo para os cidadãos. Falarei do Simpósio Internacional de Escultura de Santo Tirso, do possível Museu de Escultura Contemporânea em espaços públicos do Concelho.

Participei, em 1986, como escultor convidado, no Simpósio Forma Viva realizado em Kostanjevica na Krki, Eslovénia. É um simpósio internacional que se realiza, desde 1961, nas cidades de Kostanjevica na Krki (madeira), Portorož (pedra), Ravne na Koroškem (metal) e Maribor (betão). Participaram já neste simpósio escultores de todo o mundo com obras monumentais que, em cada um dos centros urbanos, constituem um núcleo do Museu Forma Viva, testemunho da vitalidade cultural do povo esloveno e património universal de escultura contemporânea.

Durante a minha estadia na Eslovénia, ocorreu-me a possibilidade de se criar em Portugal um museu de escultura em espaços públicos. O meio poderia ser o da realização de um ciclo de simpósios internacionais: o mais económico e culturalmente estimulante, pela dinamização que por ele poderia acontecer na cidade.

Propus assim à Câmara Municipal de Santo Tirso este projecto, que foi bem acolhido e aprovado.

Prevê-se a realização de dez simpósios, ao longo de vinte anos. Cada simpósio tem a duração de trinta dias durante os quais os escultores executam as suas obras em espaço comum que pode ser visitado pelo público. O local público onde as esculturas serão instaladas é escolhido previamente, de modo que cada escultor possa conceber a sua obra por consideração sobre o espaço envolvente. Todos os espaços públicos do Concelho, potenciados para o efeito, poderão integrar esculturas. Em cada simpósio participam cinco escultores, portugueses e estrangeiros, convidados pelo conhecimento das obras e dos currículos. Os trabalhos executados durante o simpósio serão propriedade do Concelho, constituindo-se património cultural activo. Em dez simpósios, teremos um conjunto de cinquenta esculturas dinamizando espaços públicos vários em diferentes

lugares de convívio cultural. Este conjunto será, com certeza, património universal da escultura contemporânea. O material base são as rochas ornamentais portuguesas, tendo os escultores a liberdade de utilizar também outros materiais, os que as correspondentes concepções determinarem. Uma parte significativa das despesas pode ser coberta por patrocinadores. Contudo, o valor das esculturas estará sempre muito acima dos custos dos simpósios.

Mostram-se assim os processos do trabalho do escultor pelo contacto directo do público com os escultores durante a execução das obras. Confrontam-se as reflexões e ideias dos escultores com as perguntas do público. Promovem-se debates e outras manifestações culturais sobre questões da arte contemporânea. Fomenta-se a arte de hoje através da relação directa e permanente das obras com o público nos espaços definitivos da sua comunicação. Divulga-se a variedade de formas e o dinamismo da escultura contemporânea pelo confronto das diferentes expressões. Sensibilizam-se os agentes culturais e o público para a importância das obras de arte como valorização dos espaços de sociabilidade. Enriquecem-se, com gastos menores, o património artístico e cultural do Concelho e do País. Dá-se a conhecer internacionalmente aspectos da vida e da cultura portuguesas.

O primeiro simpósio realizou-se em Julho de 1991 com a participação dos escultores portugueses António Campos Rosado, Manuel Rosa e Zulmiro de Carvalho, do galego Manolo Paz e do alemão Reinhard Klessinger. Cinco escultores com obra conceituada, com o reconhecimento público que os seus currículos, publicados na brochura que anunciou o simpósio, confirmam.

Procuraram-se patrocínios dentre os quais o mais significativo foi o da Cooperativa dos Pedreiros, na pessoa do Sr. Joaquim de Oliveira Guedes, com a contribuição em rochas e mão de obra especializada.

As esculturas estão localizadas no jardim junto à Câmara Municipal, tendo como fundo a paisagem ainda grandiosa do monte da Assunção. Constituem um conjunto diverso, impressionante e valioso da escultura contemporânea. São já património relevante do Concelho.

Estas esculturas, trabalhadas em granito e outros materiais, como o vidro e os metais, enriquecem os espaços do jardim, que têm agora uma outra dinâmica para o olhar, para o tocar, para o andar. Constituíram-se assim, pela relação das diferentes formas e expressões, suporte de reflexão sobre a arte contemporânea e o seu sentido na vida quotidiana de cada pessoa e da colectividade.

A educação estética faz-se pelo exemplo das obras, pela relação activa entre elas e o público, pela presença e permanência das formas e das múltiplas significações da arte no nosso dia a dia, pela necessidade que dela tivermos. E esta é também uma

questão vital para a nossa sobrevivência como pessoas e povo. A sensibilidade artística é inata e cultiva-se também como um adquirido. Assim, a educação do gosto pode fazer-se pela consideração que tivermos pela arte e pela cultura. As transformações de gosto não se podem predeterminar para um tempo dado. Elas acontecem e são reconhecidas quando cada pessoa desperta para essa consciência: só a ela pertence e compete a escolha. O que todos poderemos fazer é propiciar os meios para que isso aconteça na satisfação plena das transformações do gosto e do prazer artístico, na consciência da construção da nossa inteligência estética.

A educação do gosto, que os desenvolvimentos da arte contemporânea pressupõem, acontece pela assunção que cada pessoa faz da arte, isto é, do papel que os objectos artísticos possam desempenhar na sua vida, como necessidade da arte e consciência estética — o que não pode acontecer sem ética, sem o sentido de transformação que todo o criador (artista e fruidor) terá que colocar como sujeito a realizar em si próprio.

Hoje, o papel fundamental da arte poderá ser o de alargar o campo da sensibilidade artística de cada pessoa, enriquecendo o seu universo com novos dados, outras premissas: relações de diferença, mudanças de gosto, mutações de cultura.

A escultura é uma arte do espaço real, suscita-o e vive nele. As formas desenvolvem-se pressupondo sempre o movimento do corpo no espaço da sua consciência estética, na interpretação dos possíveis sentidos da obra, da consequente significação. O corpo movimenta-se simultaneamente no espaço real da obra e no espaço virtual das correspondentes significações em busca dum significado preciso que estruture e fixe a interpretação, dê sentido à obra no quadro das relações estéticas de quem interpreta. Simplesmente, a verdadeira obra de arte, pela sua poética, abre sempre o campo para outras significações, nunca se fixa num único sentido, jamais se esgota como fonte de renovação estética.

A dinâmica da escultura, para além da percepção pelos movimentos do olhar, implica a mobilidade do corpo, a sua deslocação no espaço. A percepção das formas, das correspondentes relações, é simultaneamente óptica e háptica, isto é, pressupõe uma relação estruturante entre o visual e o táctil. É o movimento (ritmo e tempo) que faz a síntese das formas no espaço da percepção.

A escultura apela ao toque directo, mobiliza a mão do espectador para os movimentos da mão do criador escultor. As diferenças materiais são assim significativas. Elas qualificam logo a percepção, dão sentido de forma à consciência estética de cada pessoa, segundo as determinantes das vivências, das experiências anteriores. Fazem pensar nisso. A nossa relação primordial com a matéria estrutura muitas vezes a nossa relação com as obras, a nossa aceitação ou recusa. A escultura é trabalho sobre a matéria na busca da forma e do conceito. O material é determinante na forma, expressão e significação da escultura. O granito é também o nosso corpo, a nossa terra, o nosso monte, o nosso rio; naturalmente que não poderemos explicar o modo como ele conforma os sentidos das cinco esculturas do jardim da Câmara. O granito é nosso, tê-mo-lo no corpo, no mais recôndito da nossa identidade cultural, naquele lado da cultura que não sabemos explicar, mas sentimos como coisa bem real, da qual não prescindimos. Seremos mesmo mais granito do que barro? O que nos poderá dizer a relação entre o duro e o mole? Pensando na mão e nos instrumentos que inventámos para manejar e transformar a matéria, concluiremos logo pela diferença de meios e de formas, isto é, de expressões.

Se pensarmos estas esculturas deste lado das relações formais e das consequentes significações, entenderemos, por certo, muito mais sobre a articulação e sentido das formas, como é possível ver melhor o mundo através da arte e dos seus desenvolvimentos, como se alarga o campo estético para uma maior realização da vida.

A escultura está, como vimos, mais perto da identidade do nosso corpo, porque habita o espaço na nossa sensibilidade artística. Daí que as cinco esculturas do jardim da Câmara, cinco diferentes concepções de mundo e, consequentemente, de estética (o ser e o estar de cada escultor) tenham desempenhado já, como acredito, alguma função formativa, pese embora a estranheza que possam ter causado em quem não estiver familiarizado com as formas, os sentidos e as significações da arte contemporânea. A consciência estética e a consequente reflexão e alargamento do campo perceptivo faz-se com as coisas e as palavras da arte, pelo modo como cada pessoa as vai sentindo e pensando, integrando como necessidade vital de satisfação artística.

Esperemos que se realize o próximo simpósio, no Verão de 1993, com a presença de três escultores estrangeiros e dois portugueses, para que um outro espaço de convívio público seja enriquecido com diferentes contribuições de formas e expressões, que nos permitam pensar melhor o sentido e a razão da arte no nosso quotidiano.

Publicado em *Revista da Liga dos Amigos do Hospital de Santo Tirso*, ano VI, n.º 6, Santo Tirso, Março 1992.

A ARTE É PÚBLICA QUANDO SE TORNA METÁFORA DUM LOCAL NO UNIVERSAL

A minha presença nas jornadas “El arte como cuestionamiento del espacio público”, no âmbito do tema “Arte Público y Universidad” faz-se pelo testemunho da experiência como escultor, professor e responsável pela criação do Museu de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, localizado nos espaços públicos desta cidade.

Nesta comunicação procurarei avançar com tópicos do caso português reflectidos sobre o universal. Não me limitarei apenas a aspectos que se prendam com a Universidade, procurarei abordar questões que possam informar o quadro relacional onde se alicerçam um conjunto de assuntos passíveis de serem matéria a tratar no âmbito da arte pública como conceitos básicos e princípios orientadores. Centrarei esta exploração nas mobilidades e percepções do corpo humano.

Penso ser, hoje, da maior importância a reflexão sobre o papel que a arte pode ter na qualificação dos espaços públicos e, assim, na formação duma consciência artística contemporânea, que seja de todos os cidadãos.

Quando olhamos e pensamos a história da arte ocidental, desde a antiguidade clássica, verificamos que os objectos artísticos, particularmente a escultura, consagraram o homem numa afirmação pública de reconhecimento dos seus actos valorosos ou do seu poder e como confirmação de valores comunitários, laicos ou religiosos. A escultura transformou-se em monumento, tornou-se consagradora de personagens e ideologias. E inventou-se o pedestal para delimitar e acentuar o espaço dessa consagração. Depois a escultura tornou-se estátuária e fechou o seu conceito.

Nos últimos dois séculos, por força de novas ordens económicas e políticas e para consagrar classes sociais emergentes e as correspondentes ideologias, multiplicaram-se os monumentos, os quais, na maioria dos casos, pecaram pela mediocridade do seu valor artístico. Os temas impostos pelas circunstâncias tornaram literal e ilustrativo o trabalho do artista. Esta situação teria inevitavelmente que conduzir à recusa do monumento como pressuposto de obra de arte por parte de artistas e teóricos. Daí a recusa de muitos criadores em assumi-lo como realização de obra. Contudo, Rodin, ao pensar colocar os *Burgueses de Calais* sobre o chão da praça entre os cidadãos ou os construtivistas russos com as suas propostas para glorificarem o “homem novo” já apontavam os conceitos a devir.

Entretanto, os desenvolvimentos da arte modernista e pós-modernista expandiram o campo e suscitaram novas reflexões sobre o papel e os sentidos dos objetos artísticos no nosso quotidiano. Estão assim definidos conceitos e criadas condições que nos permitem reflectir agora, de modo contemporâneo, sobre o papel que a obra de arte pode ter nos espaços exteriores da nossa sociabilidade como suporte e confirmação

de outras fruições estéticas e de novas considerações sobre o campo das realizações plásticas.

Hoje, falamos de miscigenação de conceitos, de referências de outras culturas que se cruzam no campo da plástica. Indispensavelmente vamos buscar matérias e ideias a muitas áreas do conhecimento na busca e encontro de outras premissas resultantes de diferentes experiências, que nos abrem o horizonte da compreensão da arte no nosso quotidiano.

Mas o que entendemos nós como arte pública? Se buscarmos definições para o seu alcance social e comemorativo nos momentos sucessivos e circunstâncias da nossa contemporaneidade, com certeza que não será a lógica do pedestal que se imporá, pois ela foi já negada pela compreensão funcional de que a obra deverá localizar-se entre as pessoas para que se realize e se consubstancie na plena escala do humano e participe nas transformações directas dos espaços de percepção das coisas da arte. E é por aqui que teremos de reflectir para que a obra seja mesmo arte e pública e se concretize pela substância que cada fruidor lhe encontre.

Mas a arte pública, enquanto arte, participa no movimento global das respectivas transformações. Ela reflectindo-se no local é universal. É simultaneamente figural e abstracta. É sempre vista como figura, que representa, e como abstracção, que se representa, pois para ser para sempre terá que superar o que já revelou. E o que ela nos revela são metáforas, outros sentidos para novas noções de arte. Nas suas articulações internas, consubstancia-se naquele lugar e simultaneamente em todos os lugares do imaginário de cada espectador que este projecta sobre ela nas transformações do seu entendimento dessa coisa como arte. Assim, a obra incorpora-se na cultura e na morfologia do lugar e cria sentidos próprios para se manifestar como arte: suscita variáveis de escala e de proporção que resultam dos movimentos estruturantes entre o seu lado de dentro e o seu lado de fora, da sua organização formal interna e da projecção desta sobre as condições morfológicas da envolvente, seja a cidade ou o campo, seja a praça ou a paisagem natural. Sabemos hoje, pelos estudos específicos da psicologia sobre a percepção, que qualquer elemento que entre no campo de realização e representação do nosso corpo se altera nas dimensões e aspectos percepcionados e transforma a feição da envolvente, suscitando uma outra espacialidade, isto é, outras condições de vivência: estética, no caso da arte. O espaço percebido transmuta-se pelas articulações entre os espaços interiores/exteriores da obra e exteriores/interiores do lugar e consubstancia-se nos significados que o espectador lhe encontre.

Verificamos assim que a obra gera os próprios espaços de fruição e suscita sobre a envolvente transformações de escala, proporção e movimento, determinando um novo estar estético

para o corpo de quem habita e frui esses espaços. E estas meta-morfoses não são apenas de carácter físico ou mental, pois se projectam no espaço simbólico da comunidade e tornam-se agregadores e transformadores dos respectivos valores culturais. O que é aqui entendido como valência artística decorre do que cada um compreende e precisa como arte, isto é, como necessidade estética vital. Daí que o criador de arte tenha que considerar as condições físicas e humanas da envolvente e procurar compreender as respectivas consequências sobre o campo de percepção da obra sem alienar a sua liberdade de criação.

É evidente que está fora de questão a existência determinante de temas impostos. Hoje, em nome da identidade da própria obra, nenhum artista os aceita, a não ser que eles resultem também das suas convicções profundas. Em suma, o artista, integrando-se e realizando a sua obra sobre a envolvente, cria espaços para a fruição estética e afirma a sua ética. A sua obra colocada num espaço público será pública porque é pertença de todos e poderá realizar-se pedagogicamente, abrindo o campo perceptivo de cada um para as transformações da arte como meio socializante, como processo que transmuta as formas e a correspondente consciência artística.

As identificações e valências culturais serão estabelecidas pelos cidadãos que as integrarão no quadro relacional dos valores locais. É interessante verificar que os primeiros valores considerados pelo cidadão comum perante as obras de arte colocadas nos espaços públicos da sua convivência são os de prestígio, afirmação de identidade comunitária e assunção das qualificações universais.

Há, de facto, como verificamos no caso de Santo Tirso, por parte de muitos cidadãos, um entendimento progressivo de que as valências artísticas e qualidades estéticas das obras radicam no entendimento dos movimentos universais da arte e na compreensão das diferenças que cada autor coloca. Em Santo Tirso, desde 1991 e após a realização de cinco simpósios, com periodicidade bienal, implantámos 28 esculturas nos espaços públicos da cidade. Todas estas esculturas manifestam a liberdade e identidade criadoras de cada autor, sem referência a qualquer figura literal, por exemplo, a figura humana. São consideradas abstractas pela população. Ano a ano, a aderência pública ao projecto é maior e as pessoas já consideram aquele património valioso e prestigiante como obras de arte. Iremos realizar mais cinco simpósios para um total de sessenta esculturas. Aqui, cada obra manifesta-se nas transformações da consciência ética/estética dos seus espectadores no encontro destes com algo diferente que procura romper com sistemas e convenções predeterminantes dos sentidos e significações que cada qual tem da arte. Assim, o primeiro desempenho destas esculturas, enquadradas nos espaços da cidade, consideradas as características morfológicas, a sua escala e identidade material, foi pedagógica e formante de uma consciência dos valores e valências da arte contemporânea e da diversidade das expressões. Os cidadãos começaram a compreender que o significado de cada obra não está inscrito num tema antecedente, num qualquer sentido literal, mas na sua estruturação interna, nos seus valores formais com conteúdos próprios que abrem o campo das interpretações e suscitam novas significações artísticas e outros sentires estéticos e que, afinal, se conceptualizam como ideias e cultura. Consideramos que este sentido de formação da consciência estética das pessoas é um dos fundamentos da arte pública cujo alcance será tanto maior quanto maior for a liberdade de criação dos autores complementada com informação teórica sobre o que a arte hoje é, nesse local e para a definição do

seu universal. Daí que a formação específica dos agentes da arte pública, arquitectos, pintores, escultores, designers, etc., tenha que ser repensada à luz dos pressupostos do papel socializante da arte, nas incidências estéticas e éticas destes fenómenos artísticos que se referem e dimensionam na colectividade.

A Universidade, ao definir os objectivos do seu ensino, ao elaborar o elenco de disciplinas e os correspondentes programas, tem, com certeza, a maior responsabilidade, numa formação consciente, actual e criativa dos futuros agentes da arte e da pública em particular. Em Portugal, quer nas universidades, quer fora delas, a reflexão sobre arte pública é nula. A reflexão dos arquitectos, dos escultores, dos pintores, dos designers confina-se quase sempre no âmbito privado das respectivas actividades e, quando coincidem no mesmo espaço, é sempre por justaposição de valores, os quais, por vezes, criam algo com valência artística contemporânea. A minha prática pedagógica durante 28 anos de ensino no Curso de Arquitectura da Universidade do Porto, em que os assuntos da criação e representação do espaço foram sistematicamente trabalhados e estudados, permitiu-me reflectir sobre questões que considero essenciais para uma teoria de intervenção nos espaços públicos, na sua organização e qualificação, quer funcional, quer artística e na simbiose dos valores do autor e da colectividade. Incidindo sobre os dados decorrentes das articulações espaciais (e aqui as questões essenciais são equivalentes, quer se trate de espaços urbanos, quer rurais), verificamos que é o corpo humano que afere as consequências das mutações de escala, pelo modo como se movimenta no interior e exterior de si mesmo, como percepçiona, reflecte e age para se situar simultaneamente na realidade física do que lhe está fora e na compreensão do que isso significa para a mudança do que lhe está dentro. O que está fora é mensurável e pode ser objectivamente articulado pela verificação dos dados materiais, pela medida e pelo peso, mas o que está dentro, porque decorrente de algo sem balizas fixas ou definições prévias, é mutável nas considerações culturais que o próprio transporta como sua realidade profunda e em grande parte indizível. O que cada um pode compreender como evolução da sua cultura artística só é verificável depois da experiência própria. E isto é verdadeiro tanto para quem aprende os meios para fazer arte como para quem aprende com a arte, com a presença dos objectos artísticos. Quem busca a arte constrói o seu mundo, procura uma síntese que seja o seu constructo e o seu relato artísticos. O constructo, como sabemos, é o eixo referencial próprio onde cada um se projecta para encontrar sentidos comunicativos. Assim, as questões de fundo serão sempre suscitadas pela experiência própria comparada com as dos outros. O que coloca a problemática dos conteúdos que reciprocamente transitam entre as obras de arte e os cidadãos e se constituem como matéria passível de ser comunicada.

Desde há muito mantemos a convicção de que a arte não se ensina, apenas se apreende: sente-se e pensa-se e assim se aprende e se evoluciona no sentido do alargamento do campo estético e da cultura artística. O que se pode ensinar são os meios físicos e conceptuais para a realização do acto artístico. Assim, quando organizamos o ensino das coisas da arte, teremos de elaborar um elenco de instrumentos manuais e mentais a praticar e reflectir como meios para chegar à criação de algo que possa ser arte. E chegaremos aos instrumentos a ensinar sobre arte pública pela reflexão sobre o papel que esta poderá desempenhar, que é, como já acentuámos, em primeiro lugar, o de abrir o campo do espectador para a compreensão da universalidade da arte.

A partir do momento em que os criadores intuíram e pensaram que a obra plástica deveria sair do museu para voltar a redimensionar-se nos espaços públicos, assumiram a responsabilidade de estender aos cidadãos a reflexão sobre os sentidos da arte. Mas os sentidos da arte de hoje fazem-se também com a história, com os conceitos e os significados que as obras foram alcançando no alargamento das coisas e situações consideradas como arte após os movimentos modernistas e as reconsiderações pós-modernistas. Nas nossas universidades há muito a fazer, particularmente no âmbito da reflexão teórica, de modo a pensar-se o enquadramento das obras a devir, no sentido de cada um encontrar o campo signifiicante da coisa através da consciência das transformações da sua necessidade de arte.

Fico sempre surpreendido e inquieto quando abordo estas questões com as pessoas responsáveis pela organização dos espaços públicos, arquitectos, escultores, pintores, designers e verifiko um profundo alheamento, que é, muitas vezes, ignorância assumida, sobre a importância que uma arte pública contemporânea pode ter para os cidadãos como meio para a correspondente formação artística e qualificação estética.

Por exemplo, no Curso de Arquitectura da Universidade do Porto não há nenhuma formação orientada para a arte contemporânea, nem se reflexiona sobre nenhum dos aspectos que se relacionem com a arte nos espaços públicos. O que pode parecer estranho. Mas não o é quando pensamos que, hoje, na Universidade, paradoxalmente, cada Faculdade tende a fechar o campo do conhecimento no âmbito das especialidades. E em disciplinas e actividades que impliquem a multidisciplinaridade este fechamento é redutor e impeditivo de uma reflexão interagida e criativa.

Por outro lado, nas novas edificações e nos campus universitários, com raríssimas excepções, os pintores e escultores não têm sido chamados a participar nos projectos, no desenho e qualificação dos espaços. Isto para dizer que nos espaços universitários portugueses não há arte pública, nem quaisquer preocupações com o seu papel e importância como fomento de uma cultura sobre as manifestações plásticas contemporâneas. Este alheamento não se deve apenas a cálculos financeiros, mas sobretudo à ignorância dos responsáveis pela gestão universitária e particularmente aos interesses corporativos dos arquitectos, que estão mais ocupados com o âmbito e o prestígio da própria obra. Aliás, poderíamos dizer que muitos arquitectos contemporâneos cuidam mais da plasticidade do que da funcionalidade dos espaços. Alguns dizem mesmo que a participação de outros artistas, pintores e escultores, atrapalharia o seu desenho, o seu desígnio arquitectónico. E, quando chamam o escultor ou o pintor, raramente reflexionam em conjunto sobre as implicações recíprocas dos actos de criação, da convergência das contribuições que cada um possa dar para o desenho dos espaços a vivenciar esteticamente.

Mas, nós, os escultores e os pintores, o que poderemos fazer para modificar este estado das coisas? Que contribuições poderemos dar para o ensino sobre arte pública nas nossas universidades? Apoiado na minha experiência de escultor e professor e reiterando o que atrás aponteí, direi que seria indispensável elaborar um elenco dos instrumentos manuais e mentais a considerar como necessários para uma pedagogia específica.

O corpo humano, nas suas dimensões física, mental e subtil, é o gerador de todos os dados de escala das correspondentes organizações espaciais. O corpo global e uno na sua fisicidade, mentalidade e espiritualidade. O corpo da matéria e de tudo o que

nele a transcende como capacidade de criar linguagem e gerar a abstracção e os múltiplos sentidos das metáforas.

Assim, o ensino das coisas da arte teria o corpo humano como referente e destinatário. E ensinar-se-ia a consciência ética do acto artístico que pressupõe a desmontagem de quaisquer ideias prévias sobre o que possa ser a arte a implantar neste ou naquele lugar. Ensinar-se-ia que a percepção dos objectos artísticos se articula, por um lado, sobre as trocas físicas ópticas e hápticas dos movimentos do olhar e do corpo na envolvente e, por outro, sobre as estruturas da consciência estética do espectador, sobre o nível e grau do seu conhecimento da arte. Não se trataria de criar mimetismos sobre a realidade física ou humana do lugar, mas o de inventar algo que, por ser nomeado arte, iria suscitar reacções, de adesão ou recusa, que, naturalmente, dinamizariam o pensamento para a compreensão dos fenómenos em jogo. A realidade criativa do artista é a da questionar as respostas da arte, no sentido de abrir a percepção para outros sentires e pensamentos do corpo. A arte é uma realidade empírica, que se abre às intuições e se projecta no mundo simbólico dos seus fruidores como metáfora de uma realidade mais profunda do ser, que apenas se revela após a experiência e evidência do acto criador. Esta consciência de que a arte comunica através da metáfora e pela revelação de algo que suscita sentimentos e pensamentos que se consubstanciam no mundo do fruidor, transformando a sua sensibilidade estética e o seu entendimento artístico, é essencial para quem trabalha no campo da arte e a quer pública. Diríamos assim que, reflectindo com as pessoas sobre os conceitos e as ideias, teríamos de criar condições de experiência sobre a arte pública que permitissem que cada um, testando os instrumentos manuais e mentais, desenvolvesse a sua obra e com essa criação questionasse os desempenhos da arte. E para nos libertarmos definitivamente dos géneros e respectivas catalogações teríamos de afirmar que todos os lugares, todos os materiais, todas as formas são plásticos e passíveis de corporalizarem substâncias de arte. E isto para iniciarmos as transformações culturais dos comportamentos e das concepções logo no primeiro gesto de aprendizagem.

Dizemos transformações e não revoluções. É que não há revoluções culturais. Há alargamento do campo cultural, chegada de novos dados, de outras referências que permitem diferentes entendimentos e as consequentes mutações. De facto, as mutações culturais da colectividade são lentas e, como todos sabemos, as estruturas sociais tendem a fechar-se nas ideias e nos paradigmas instituídos.

Daí que a presença das obras nos espaços públicos seja importante. A permanência de uma obra de arte num dado local implica que o espectador a questione e seja questionado ao longo do tempo vivencial. Seja qual for o pensamento que ele vai tendo sobre ela, esta torna-se parte do seu quotidiano. É muito diferente o papel activo e pedagógico de uma obra de arte através de uma exposição temporária, ou mesmo em permanência no museu, ou colocada permanentemente num espaço público. Aqui ela torna-se corpo integrante do espaço da mobilidade de todos os corpos. Ela torna-se familiar. Digamos que esta consciência da concomitância da obra de arte e dos corpos num espaço comum de realização artística é fundamental para quem aprende e quer criar obra.

É que a escala de percepção do corpo é sempre a da verdadeira grandeza, aquela que permite que o corpo actue e experimente através de todos os seus sentidos. A escala de valores que o corpo transporta, conserva e transcende é aferida e reajustada no acto de (re)conhecimento da obra de arte. Obra e

corpo tornam-se um. Aquela noção do primado do olhar, que muitos séculos de cultura estratificaram enquanto distância, inibição e esquecimento dos outros sentidos, é transcendida pela abertura da percepção a outros sentires, dando origem a novos sentimentos estéticos e ao alargamento dos significantes da arte.

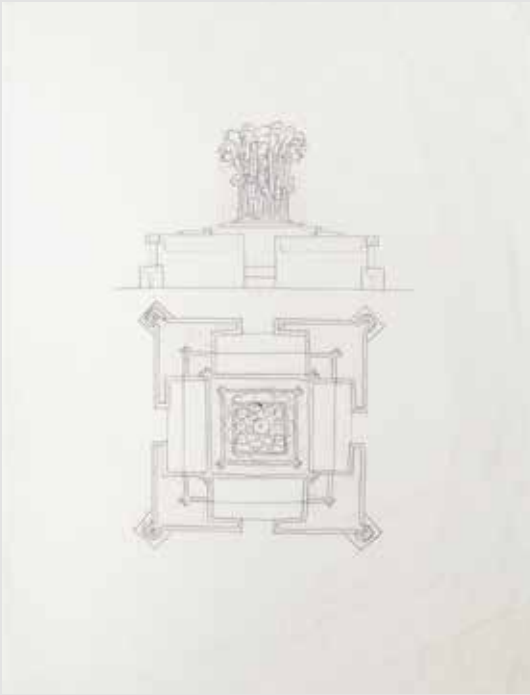
Hoje, de facto, voltamos a reconhecer que a escultura colocada nos espaços de realização do nosso corpo é tangível por todos os lados e pode ser tocada, sentida e pensada através de todos os sentidos, com a totalidade do corpo.

E é sobre os movimentos do corpo no espaço que se processam estas trocas. Na percepção do objecto artístico o centro desloca-se reciprocamente do espectador para a obra e desta para o espectador, ambos são parte essencial da comunicação. A obra de arte mostra-se por si mesma e nessa revelação nega quaisquer sentidos literais que lhe encontremos, suscitando sempre outras significações. Os referentes da obra de arte nunca lhe são exteriores, articulam-se nela de dentro para fora e sobre as mobilidades dos sentimentos e pensamentos dos seus espectadores. Quando a obra de arte convive com as pessoas quotidianamente é sempre pública, ele é um local que fala do universal pela força das metáforas. Terminarei dizendo que a arte resiste e nega todas as definições prévias. Ela é arte porque transcende sempre as circunstâncias e se revigora nas mutações das suas metáforas. Daí o título como axioma desta comunicação: a arte é pública quando se torna metáfora dum local no universal.

Comunicação integrada no painel “Arte Público y Universidad” e apresentada nos *Encuentros de arte público: ¿El arte como cuestionamiento del espacio público?*, org. Departamento de Escultura, Universidad Politécnica de Valencia, 25 Maio 2001. Publicado anteriormente in *Alberto Carneiro, Das notas para um diário e outros textos*, Antologia, organização e bibliografia por Catarina Rosendo, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 166–172.

PROJECTOS NÃO CONCRETIZADOS

PROPOSTAS PARA INTERVENÇÕES ESCULTÓRICAS COM PROJECTO DESENVOLVIDO



Escultura/Fonte
1982

Obra projectada para o centro terrado do conjunto do Mercado, Centro Urbano de Santo André, Sines. Materiais previstos: mármore e lioz. Dimensões desconhecidas.

Desenho:
Sem título [Estudo para uma fonte]
[1982]
Esferográfica sobre papel vegetal
28,8 × 21 cm
Colecção Catarina Rosendo em depósito no Centro de Arte Alberto Carneiro, Santo Tirso
N.º inv. Des1143
Foto: Miguel Ângelo

SOBRE O PROJECTO

A pedido dos arquitectos Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez, responsáveis pelo projecto de requalificação do centro terrado do conjunto do Mercado em Santo André, Alberto Carneiro elaborou a 20 de Novembro de 1982 uma proposta de intervenção escultórica que consistia na “elaboração de elementos especiais de valorização dos espaços” e que funcionariam “como elemento gerador de relações estéticas num sítio de estar”. Estas ideias denotam a preocupação, que será uma característica comum nas intervenções públicas realizadas pelo artista no futuro, em integrar a escultura no espaço envolvente, potenciando relações estéticas entre a obra de arte e o público. O estudo que estaria integrado nesta proposta é um desenho à mão levantada mas suficientemente rigoroso e detalhado para se

perceber que esta *Escultura/Fonte* seria organizada numa estrutura mandálica em degraus que permitiriam aceder ao centro, elevado, de onde brotaria a água que seria canalizada, em três patamares sucessivos, para as esquinas do conjunto. De acordo com Alves Costa, que acompanhou Carneiro no estudo que este fez, entre outros, dos chafarizes da Praça do Giraldo e das Portas de Moura, em Évora, os fontanários, chafarizes e bebedouros de finais do século XVI que adornavam as praças tardo-renascentistas alentejanas serviram de mote para a concepção deste projecto. Ele reflecte, ainda, o interesse que será também recorrente no futuro, em trabalhar com elementos provenientes, fossem eles culturais, construtivos, minerais ou vegetais, das regiões para onde elaborava projectos escultóricos.

A proposta de Carneiro integrou o projecto arquitectónico aquando da sua apresentação ao Gabinete da Área de Sines, responsável pela encomenda que acabou por não dar seguimento ao projecto de requalificação do lugar em questão.



A terra e os seus frutos
1984

Obra projectada para o vestíbulo da entrada principal do Edifício Portugal, pertencente ao Banco de Portugal, Rua Almirante Reis, n.º 71, freguesia de Arroios, Lisboa, Portugal. Material previsto: madeira de cedro do Brasil. Medidas previstas: 330 × Ø 160 cm

Maqueta:
A terra e os seus frutos
1984
Mármore rosa de Estremoz e madeiras de tola e de cedro do Brasil
69 × 55 × 45 cm
Colecção Banco de Portugal
N.º inv. 4240000480
Foto: Manuel Farinha, Banco de Portugal

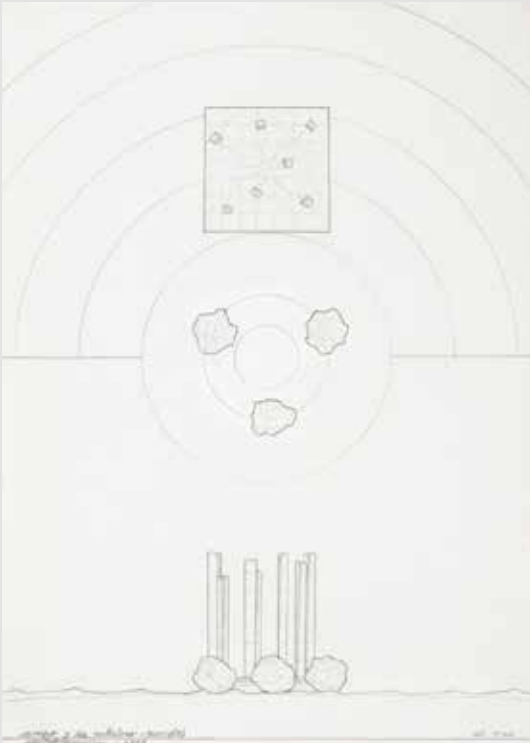
NOTAS DO ARTISTA

As [...] formas [da escultura] são determinadas pela sequência de pesquisa na obra do autor e pelo lugar e função a que se propõe.

A relação dentro/fora consubstanciada na opacidade/transparência da escultura (matéria sensibilizada para a comunicação e as trocas estéticas, espaço vivificado pelas permutas tácteis e visuais).

A verticalidade da árvore germinada na horizontalidade da terra: organicidade, latência e crescimento de fruições estéticas.

Modulação serial dos elementos que se expandem na horizontal e dos que se prolongam na vertical, crescimento percebido para além dos limites físicos da escultura e dos seus espaços.



Sem título 1999

Obra projectada para o Campo 5 de Outubro, Barcelos, Portugal. Materiais desconhecidos. Medidas previstas: aprox. 1850 × 1400 cm (total)

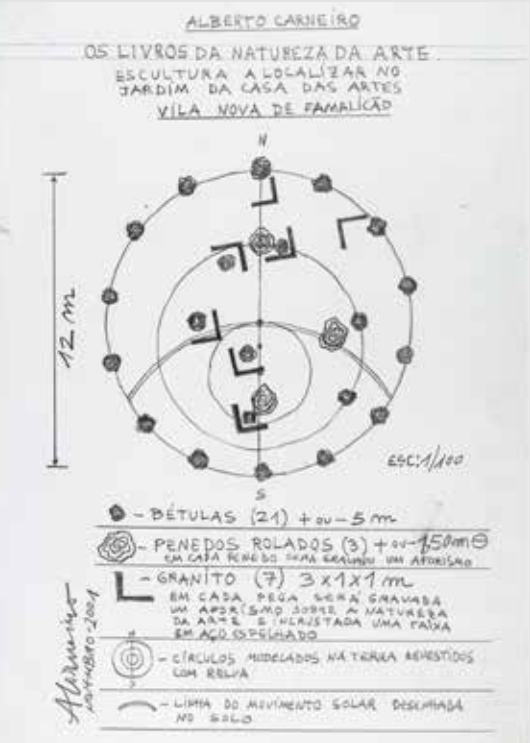
Desenho: Sem título (Campo 5 de Outubro, Barcelos) 1999
Grafite sobre papel
42 × 29,7 cm
Colecção Catarina Rosendo em depósito no Centro de Arte Alberto Carneiro, Santo Tirso
N.º inv. Des1103
Foto: Miguel Ângelo

SOBRE O PROJECTO

Data de 1999 o único desenho de Alberto Carneiro para uma escultura a realizar no Campo 5 de Outubro em Barcelos, Portugal, muito possivelmente por convite do seu colega na então Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, o arquitecto Manuel Luís Cabral Teles, também responsável pelo Gabinete do Centro Histórico da Câmara Municipal que tinha a seu cargo a reabilitação da zona antiga da cidade. O projecto, apresentado à escala 1:100, mostra o alçado frontal e a planta de uma obra composta por três elementos arredondados assentes no solo, tendo por trás um conjunto de sete elementos verticais quadrangulares, com três faces regulares e uma esculpida, dispostos sobre uma base quadrangular também esculpida em relevos. À semelhança de outras obras realizadas pelo

artista para o espaço público, é razoável assumir que esta seria executada em pedra e que os três elementos esféricos seriam rochas provenientes da região. Porventura, o terreno circundante seria também ele trabalhado com os relevos circulares e semicirculares apontados no desenho. No arquivo do artista não existe qualquer documentação adicional que informe sobre este projecto que, por motivos desconhecidos, não chegou a ser concretizado, à excepção de uma maqueta em mogno realizada no mesmo período e que respeita integralmente a configuração planeada.

Carneiro decidiu incluir esta maqueta na exposição individual “Árboles”, que realizou em 2006 no Centro de Arte y Naturaleza – CDAN, em Huesca, Espanha e onde mostrou um conjunto de novos trabalhos intitulados *Paisagens íntimas*, constituídos por elementos esculpidos em madeira de castanheiro e noqueira assentes em mesas altas de mármore, granito e ferro de dimensões variáveis. Ao integrar a maqueta nesta exposição, o artista acrescentou-lhe uma destas mesas, deu-lhe o título de *Fonte*, e o conjunto adquiriu desde então o estatuto de escultura autónoma, passando a ser exposta como tal.



Os livros da natureza da arte 2001

Obra projectada para o jardim da Casa das Artes, Vila Nova de Famalicão, Portugal. Materiais previstos: granito, pedras roladas, aço espelhado, palavras gravadas, bétulas, relva e terra. Medidas previstas: 300 × Ø 1200 cm (total); 300 × 100 × 100 cm (cada elemento em granito)

Desenho: Os livros da natureza da arte 2001
Grafite sobre papel
29,7 × 21 cm
Colecção Catarina Rosendo em depósito no Centro de Arte Alberto Carneiro, Santo Tirso
N.º inv. Des1140
Foto: Miguel Ângelo

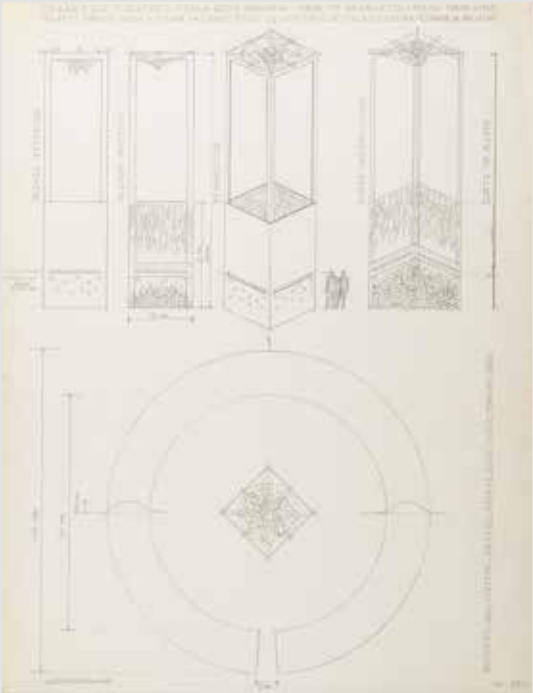
SOBRE O PROJECTO

A hipótese de realização de uma escultura para os jardins da Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão partiu do proprietário da Galeria Quadrado Azul, Manuel Ulisses, com quem Alberto Carneiro então expunha e que estava a desenvolver com a Câmara Municipal o projecto de dotar a cidade com um conjunto de esculturas, espalhadas por várias localizações, da autoria de cinco artistas por si representados. Devido a eleições e à mudança política no executivo camarário, o projecto não teve continuidade. Não obstante, as ideias do artista para a obra a realizar estão bem documentadas através do desenho, datado de Novembro de 2001 e da maquete feita na ocasião. Ambos

permitem verificar como a obra partiria do mesmo tipo de pressupostos plásticos e temáticos presentes na escultura de Carrazeda de Ansiães (EP16) com que, sensivelmente na mesma altura, o artista estava ocupado. Talvez a proximidade de ambos os projectos a edifícios dedicados à cultura e ao conhecimento tenham determinado esta partilha de formas e ideias, apesar de estas se complexificarem, neste projecto, com mais elementos constituintes e ideias correlativas.

A obra a realizar seria inscrita num círculo delimitado por 14 bétulas e com cerca de 12 metros de diâmetro. No interior desse círculo, dois outros círculos concêntricos modelariam o terreno arrelvado enquanto 7 bétulas, 3 penedos rolados e 7 elementos verticais em granito cortado em forma de livro se organizariam mediante uma orientação sudoeste-nordeste num eixo quase perpendicular a uma “linha do movimento solar” marcada no solo, como se lê no desenho deste projecto. A simbologia presente nos números 3 e 7, ligada à união, ao equilíbrio e à totalidade, evocaria o saber que se autentica em fundamentos provenientes da natureza, ideias reforçadas pelo facto de que todos os elementos em pedra teriam aforismos gravados e, no caso dos “livros” em granito, esses aforismos, “sobre a natureza da arte”, seriam complementados com uma tira de aço espelhado, dispositivo recorrente no resto da produção artística de Carneiro como forma de fazer convergir as ideias de natureza e arte no espectador reflectido na própria obra.

À imagem do que sucedeu com a maqueta da escultura não realizada para Barcelos, também esta maqueta foi agregada a uma das mesas em ferro preparadas para a série de obras *Paisagens íntimas* com vista a ser incluída na exposição individual realizada no Centro de Arte y Naturaleza, em Huesca, em 2006, adquirindo nessa altura o título *O jardim* e ganhando autonomia enquanto escultura.



Olhar e ser o dentro e o fora desta paisagem 2004

Obra projectada para o Parque Nacional Sintra-Cascais, Estrada da Malveira, Portugal. Materiais previstos: aço corten, bronze, pedras, espelhos, palavras gravadas, terra e relva. Medidas previstas: 1200 × Ø 1500 cm (total); Ø 1500 cm (círculo de terra e relva); 1200 x 300 x 300 cm (elemento central)

Desenho: Olhar e ser o dentro e o fora desta paisagem 2004
Grafite sobre papel
65 x 50,5 cm
Colecção Catarina Rosendo em depósito no Centro de Arte Alberto Carneiro, Santo Tirso
N.º inv. Des1111
Foto: Miguel Ângelo

BIBLIOGRAFIA

7 artistas 7 paradigmas. Prémio Tabaqueira. Porto: Livraria Civilização Editora, 2007, pp. 72–79 (rep. p/b).

NOTAS DO ARTISTA

A escultura toma a natureza envolvente como centro da sua concepção, conceituando as correspondentes definições, enquanto arte, sobre a transversalidade e as invariantes da obra do seu autor, referidas aos elementos estruturantes da inerente plasticidade.

As relações entre o dentro e o fora e, após a visualização dos elementos interiores da escultura, entre o fora e o

dentro, corresponde às dinâmicas dos vazios e dos cheios da obra como tempos de percepção das formas e consequente apreensão dos valores visuais e hápticos.

A escultura é árvore e floresta.
Árvore, como fora.
Floresta, como dentro.

Árvore: projectada, vista e percebida sobre os valores da paisagem envolvente e a linha do horizonte.
Elemento plástico uno que marca e qualifica o lugar e atrai à sua fruição através da sua escala e da sua plasticidade.

Floresta: na observação e percepção do interior da escultura, onde os elementos plásticos (elevação de pedras, ramos de bronze, espelhos e palavras) se constituem como imagens que se podem transformar em paisagens pela consciência de quem olha, vê e é a sua própria imagem, segundo a apropriação estética da obra projectada nos referentes da sua cultura específica.

Durante a fruição das paisagens interiores da obra, reflectida sobre a natureza envolvente, as dinâmicas das formas entre o fora e o dentro, em movimentos recíprocos de transformação estética, propiciam mutações dos significados do que é visto e percebicionado e podem confirmar e favorecer as mudanças de compreensão sobre os significados da escultura e da sua importância artística, enquanto referente qualificativo do espaço paisagístico.

O círculo construído na terra, por cuja abertura a sul se tem acesso à floresta do interior da árvore, constitui o limite da mandala quadridimensional. A mandala, símbolo universal entre o ser e o seu universo e, na sua forma aberta, realização do espírito cósmico, sustenta os princípios de concepção da obra e da sua identidade de forma e de espaço.

O caminho percorrido do exterior até ao interior da escultura, olhado e visto como paisagem, comporta as imagens do olhar do espectador; ele é a obra através das mobilidades espaciais interiores e exteriores do seu próprio corpo, segundo as percepções visuais e hápticas que despertam a sua consciência para o deleite estético de ser arte.

Elementos simbólicos estruturantes da concepção da obra:

A Natureza envolvente, as posições do sol segundo os movimentos da terra, as estações, a mandala quadridimensional,

os números ímpares 1, 3, 5, 7, 11 e 15 e o 4, enquanto fundamento mandálico. [...]

Memória Descritiva, *Olhar e ser o dentro e o fora desta paisagem*, *Processo de Obra*, *Escultura Pública*, AAC–BA/FCG.

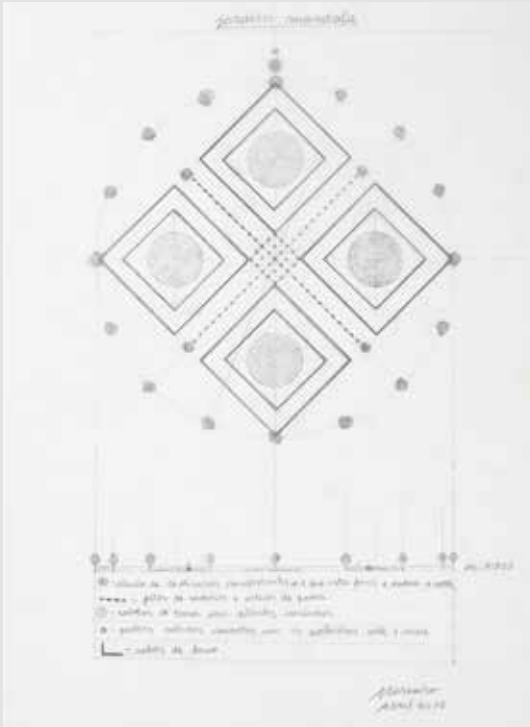
SOBRE O PROJECTO

A obra *Olhar e ser o dentro e o fora desta paisagem*, com que Alberto Carneiro ganhou em 2004 o Prémio Tabaqueira, instituído por esta empresa em 1998 mediante uma parceria com o então Instituto de Arte Contemporânea do Ministério da Cultura, foi pensada para ser instalada no Parque Nacional de Sintra-Cascais, junto à estrada da Malveira e na convergência dos dois municípios. Ensaiaando novamente o uso pouco habitual do aço corten, que havia experimentado pouco antes para a escultura realizada em Andorra (EP22), esta obra retoma a utilização dos pequenos ramos fundidos em bronze, primeiramente incluídos na obra da estação de metropolitano da Alameda, em 1995–1998 (EP8.1–4) e a que o artista regressará com regularidade em futuras obras realizadas para o espaço público.

No centro de uma grande plataforma circular feita de matérias naturais (terra e relva), um elemento vertical em aço corten destacar-se-ia na imponente paisagem circundante que combina as vistas da Serra de Sintra com as falésias atlânticas. Este elemento vertical, ao qual se acederia a pé pelo lado sul, convidaria à exploração do seu interior mediante aberturas rasgadas à altura do olhar dos visitantes que permitiriam ver o solo coberto por seixos rolados de vários dimensões, as paredes e o topo da estrutura revestidos com ramos de árvores passados a bronze e os espelhos afixados em redor das aberturas e contendo gravado talvez o aforismo que dá título à obra.

Como uma árvore em metal que contém a metáfora da floresta dentro de si, a obra funciona como um posto de observação invertido, dedicado à exploração da paisagem sugerida no seu interior enquanto evocação da natureza envolvente. Interior/exterior, floresta/árvore, paisagem/natureza são algumas das relações postas em diálogo nesta obra, tendo como referente essencial a presença do visitante, cujo corpo e memória, como em muitas outras obras do artista, seriam convocados para a fruição plena da obra.

O facto de o projecto prever a terraplanagem de uma grande área para a sua instalação fez com que o Parque Natural de Sintra-Cascais invocasse razões de conservação ambiental para se opor à sua concretização, sendo que a posterior sugestão de a obra ser instalada numa rotunda já existente foi por sua vez recusada por Carneiro, pelo que nunca chegou a ser realizada.



Jardim mandala 2015

Obra projectada para o Sítio de Infesta, Casa de Santar, Santar, Nelas, Portugal. Materiais previstos: pedras roladas, esteios de granito, palavras gravadas, oliveiras, videiras, buxo, plantas, relva e terra. Medidas previstas: aprox. Ø 7000 cm

Desenho:
Jardim Mandala
Abril 2015
Grafite sobre papel vegetal
42 × 29,5 cm
Colecção Cláudio Carneiro em depósito no Centro de Arte Alberto Carneiro, Santo Tirso
N.º inv. Des2184
Foto: Miguel Ângelo

NOTAS DO ARTISTA

A obra é constituída por um jardim em forma de mandala. Uma circunferência de 16 oliveiras + 1, que indica o Norte, delimita o exterior da mandala. No seu interior, 8 sebes de buxo definem 4 quadrados e, dentro de cada um destes, uma calota de terra será plantada com espécies vegetais variadas. Videiras e esteios de pedra alinham-se na cruz definida pelos quadrados de sebes de buxo e formam 2 quadrados concêntricos a partir dos vértices interiores das mesmas sebes. Nos intervalos das arestas exteriores das sebes de buxo e no prolongamento das linhas de videiras e esteios, quatro pedras roladas têm inscritas as palavras “arte” e “vida”. Para a execução

da obra, deverá, sempre que possível, recorrer-se às árvores, plantas, esteios e pedras já existentes no lugar, bem como a mão-de-obra local. A obra será construída na área do terreno de maiores dimensões tal como consta na planta de localização. O enquadramento será definido posteriormente.

Memória Descritiva, *Jardim mandala*, *Processo de Obra*, *Escultura Pública*, AAC–BA/FCG.

SOBRE O PROJECTO

Os desenhos prévios para *Jardim mandala* foram elaborados na sequência do convite endereçado pelo Conde de Santar a Alberto Carneiro para realizar uma obra para o Santar Vila Jardim, um projecto criado em 2013 para a valorização patrimonial e turística das propriedades fidalgas existentes nesta vila do concelho de Nelas, perto de Viseu e integrando a Região Demarcada do Dão. Após a visita à Casa de Santar a 22 de Março de 2015, um dia depois da inauguração do *Jardim escultura* na Vila do Coronado (EP11), o artista concebeu para uma das bouças preexistentes um jardim que combinaria oliveiras, videiras, sebes de buxo, esteios, pedras roladas gravadas e modelações no terreno para configurar uma das mandalas orgânicas e minerais caras ao seu imaginário. No início de 2016, Carneiro foi informado de que o projecto, devido a alterações nos programas de apoio, teria de ser interrompido, não tendo sido retomado.

PROPOSTAS PARA INTERVENÇÕES ESCULTÓRICAS RECUSADAS E/OU SEM PROJECTO

Sem data
Convite da Câmara Municipal de Albergaria-a-Velha para realização de uma obra que compreende, tal como descrito na proposta de contrato, “o projecto de execução da Fonte e do Centro da Praça anexa ao Edifício Municipal [...] em coordenação com o projecto de arquitectura”.

1984
Convite da Câmara Municipal de Soure para a realização de um busto em bronze com pedestal em pedra calcária, a instalar no Jardim Público de Alfarelos, Soure, Portugal. O busto deveria representar o Dr. Francisco da Costa, figura eminente do Concelho. Alberto Carneiro mostra-se disponível para encontrar outras soluções possíveis para a obra que não passem pela escultura figurativa. O projecto não tem continuidade.

1985
Convite para participar no II Symposium International de Sculpture de Digne-les-Bains, Alpes de Haute Provence, França, organizado pela École Municipale des Beaux-Arts, a realizar entre 14 e 30 de Junho. Sem resposta por parte de Alberto Carneiro.

1986
Convite para realizar o arranjo do Parque Infantil localizado no Parque Dom Carlos I, então sob administração do Centro Hospitalar das Caldas da Rainha. O convite é endereçado pelo então diretor do Hospital, Jorge Varanda, mas, segundo informação do próprio em 2019, o projecto não passou dos contactos iniciais e não tem continuidade.

1987
Convite para participar no III Symposium International de Sculpture de Digne-les-Bains, Alpes de Haute Provence, França, organizado pela École Municipale des Beaux-Arts, a realizar entre 11 e 28 de Junho. Sem resposta por parte de Alberto Carneiro.

1987
Convite para apresentar projecto de candidatura ao Simpósio Galaico-Minhoto de Escultura em Pedra – Caminha/87, a decorrer entre 1 e 31 de Julho. O evento, organizado pela Cooperativa Pedra a Pedra a partir de uma iniciativa da Cooperativa Árvore (ambas sediadas no Porto), contou com uma selecção de escultores previamente definidos pelo escultor José Rodrigues e pelo professor Joaquim Matos Chaves. Alberto Carneiro declina a proposta por não concordar com as condições do convite.

1989
Convite do Instituto Português do Património Cultural – Secretaria de Estado da Cultura, para participar no concurso limitado para a realização de uma escultura para o remate norte do edifício da antiga Cadeia da Relação, Porto. O convite não tem resposta por parte de Alberto Carneiro.

1990
Convite para participar no concurso limitado para a realização de uma escultura para o Campus Universitário de Gualtar, em Braga, endereçado pelo Museu Nogueira da Silva – Universidade do Minho. Alberto Carneiro declina o convite por considerar não estarem reunidas as condições para participar em “plena liberdade de criação”.

1991
Em Março, Alberto Carneiro elabora a memória descritiva da escultura “Água sobre a terra – O mar português” que inclui os materiais a usar (água e mármore), as dimensões previstas (400 × 300 × 300 cm) e uma estimativa de custo (dez milhões de escudos). O texto é detalhado nas suas especificações artísticas e simbólicas, tendo como referentes fundamentais a terra e o mar a partir das alusões ao Infante Dom Henrique no poema “Mensagem” de Fernando Pessoa, e na orientação da obra tendo em conta a espacialidade do “pátio central” onde será instalada. Nada mais é referido sobre o lugar específico para a sua realização ou sobre o hipotético encomendador. Não existe, no Arquivo Alberto Carneiro, outra documentação relativa a este projecto, nem esboços ou desenhos sugestivos da descrição constante da memória descritiva. O projecto não tem continuidade.

1994
Convite para participar no concurso limitado para a realização de uma escultura para o Centro de Informática da Universidade do Minho, localizado no Campus Universitário de Gualtar, em Braga. Alberto Carneiro declina o convite por não concordar o modelo de concurso proposto.

1994
Contacto por parte do Gabinete das Relações Culturais Internacionais da Secretaria de Estado da Cultura para indagar da disponibilidade de Alberto Carneiro para participar nos simpósios de escultura a realizar no ano seguinte no Luxemburgo, no âmbito da “Luxembourg Ville Européenne de la Culture 1995”. O assunto não tem continuidade.

1996
Convite para integrar o grupo internacional de artistas seleccionado para o projecto de intervenções artísticas no Parque Natural de Sintra/Cascais, apresentado pelos artistas Pedro Portugal e Michael Biberstein à Fundação D. Luís I, Cascais, e com datas previstas de concretização entre o Outono de 1997 e a Primavera de 1998. O projecto não tem continuidade.

1997
Convite do Instituto Cultural de Macau para integrar o grupo de artistas portugueses passíveis de realizar esculturas públicas em Macau até à transferência da soberania do território para a República Popular da China, no final de 1999. Alberto Carneiro responde positivamente, mas o assunto não tem continuidade.

2001
Convite do Ayuntamiento de Sequeros, Salamanca (Espanha), para fazer parte do programa de criação de um parque artístico-cultural ibérico no caminho histórico denominado “Asiento de los Curas”. O assunto não tem continuidade, por falta de resposta de Alberto Carneiro.

2002
Convite para participar no projecto, ainda em definição, da Biennale Art et Nature, a desenvolver na região transfronteiriça de Béarn (no sul de França) e do Alto Aragão (norte de Espanha), através da associação Materia Prima, sediada em Billère, em colaboração com o Conseil Général des Pyrénées Atlantiques, a Mairie de Pau e a Diputación de Huesca. O assunto não tem continuidade.

2002

Convite da Câmara Municipal de Oeiras para apresentar proposta para execução de obra de arte alusiva a um poeta a ser instalada no Parque dos Poetas. O assunto não tem continuidade, por falta de resposta de Alberto Carneiro.

2004

A convite do arquitecto Francisco Barata Fernandes, autor do Plano de Pormenor São Paio/Canidelo do Programa Polis de Vila Nova de Gaia, Alberto Carneiro apresenta proposta escrita para uma escultura, cujas “matérias [...] serão a pedra e a água”. A obra, sem esboços ou desenhos identificados no Arquivo Alberto Carneiro, deveria ser executada na Cooperativa dos Pedreiros (Porto). O projecto não tem continuidade.

2006

Por indicação do crítico de arte Gérard Xuriguera, Alberto Carneiro aceita participar no simpósio de escultura ao ar livre de Oloron Sainte-Marie (no sul de França), a realizar-se em 2007. Organizado pela associação Camino e pela Mairie de Oloron Sainte-Marie, o simpósio tem como tema os caminhos de Santiago de Compostela. O assunto não tem continuidade.

2006

Por indicação de Teresa Luesma, a então directora do Centro de Arte y Naturaleza – Fundación Beulas, de Huesca (Alto Aragão, Espanha), Alberto Carneiro pondera a possibilidade de concorrer ao concurso de projectos e intervenções artísticas a realizar no âmbito da requalificação da zona ribeirinha do rio Ebro e inserido no programa geral da Exposición Internacional Zaragoza 2008 (Espanha). O assunto não tem continuidade.

2006

Convite do arquitecto Rui Mealha, responsável pelo Pólo da Asprela da Universidade do Porto, para criar uma obra para o Parque Urbano aí previsto na sequência da construção das estações do Metro do Porto e dos novos edifícios da universidade. Alberto Carneiro apresenta “proposta escultórica que integra a linha de água [Ribeira da Asprela] e [pode] solucionar questões estéticas de enquadramento envolvente no sentido de uma utilização espacial lúdica. [...] A obra, já esboçada, integra elementos graníticos (pedras roladas de diferentes tamanhos e outras formas irregulares) e cinco árvores em bronze, considerando-se a água que corre como elemento agregador.” Não constam, no Arquivo Alberto Carneiro, esboços ou desenhos sugestivos desta descrição. O projecto não tem continuidade.

2012

Convite da Câmara Municipal de Santo Tirso para elaboração de intervenção artística na rotunda a criar na Praça Camilo Castelo Branco (local onde já existem dois conjuntos escultóricos do artista), no âmbito do programa de requalificação da praça e espaços adjacentes, da autoria do arquitecto João Álvaro Rocha. A morosidade do processo e o falecimento de Alberto Carneiro impediram a sua concretização.

AGRADECIMENTOS

Um reconhecimento especial é devido a todos os que permitiram aprofundar a investigação, pela generosidade com que abriram aos seus arquivos particulares ou acompanharam o acesso a arquivos institucionais, pela diligência com que forneceram os esclarecimentos detalhados solicitados, e pelos diversos apoios que deram à concretização deste livro:

Alberto Barradas
Alexandre Alves Costa
Alexandre Marques Pereira
Alja Fir (Galerija Božidar Jakac)
Álvaro Moreira (Museu Internacional de Escultura Contemporânea, Santo Tirso)
Ana Barata (Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian)
Ana Nascimento (Metropolitano de Lisboa)
António Gonçalves
António Lobo
Beatriz de Matos
Carlos Cunha (Câmara Municipal de Barcelos)
Carlos Gaminao
Carlos Gonçalves (Fundação Calouste Gulbenkian)
Ciara King (Sculpture in Woodland)
Carlos Vicente (Câmara Municipal de Vila Nova da Barquinha)
Conceição Melo (Câmara Municipal de Santo Tirso)
Cristina Laires (Metropolitano de Lisboa)
Cristina Pacheco (Direcção-Geral do Património Cultural)
David Santos (Direcção-Geral do Património Cultural)
Diogo Montenegro (Museu Colecção Berardo)
Domingos Fonseca
Donal Magner (Sculpture in Woodland)
Emília Tavares (Museu Nacional de Arte Contemporânea)
Fernando Salvador (Câmara Municipal de Paredes)
Francisco Ramirez Cevallos Rene (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)
Fred Verdier (Wicklow County Tourism)
Goran Milovanović (Galerija Božidar Jakac)
Heejung Ye (Studio Haegue Yang, Seul)
Isabel Alves (Museu Colecção Berardo)
Isabel Carlos
Javier Maderuelo
Jennifer Douglas (Gateshead Central Library)
Joana Lourenço (Câmara Municipal de Santa Maria da Feira)
João Sousa
Joaquim Moreno
Jorge Varanda (Caldas da Rainha)
José Aurélio
José Carlos Portugal e Maria Helena Rente (Atelier Sete Menos Quatro)
Josefa Cortés (Museo Vostell Malpartida)
José Manuel Soares
José Neves
José Silva (Parques de Sintra – Monte da Lua)
Karolynne Hart (Gateshead Central Library)
Laura Almeida (Fundação Calouste Gulbenkian)
Laura Castro
Laura Silva (Câmara Municipal da Trofa)
Lourdes Pardo Seoane (Centro Galego de Arte Contemporânea)
Lúcia Almeida Matos (Instituto de História da Arte, NOVA FCSH)
Manuel Assoreira

Manuel Marques (Museu Futebol Clube do Porto)
Manuel Ulisses (Galeria Quadrado Azul)
Maria Ramos
Michael Warren
Miguel von Hafe Pérez
Nuno Oliveira (Parques de Sintra – Monte da Lua)
Obarra Nagore (Centro de Arte y Naturaleza – Fundación Beulas)
Patrícia Rosas (Fundação Calouste Gulbenkian)
Paulo Moura
Raquel Henriques da Silva (Instituto de História da Arte, NOVA FCSH)
Ricardo Carvalho
Rita Sampaio
Robert Simonišek (Galerija Božidar Jakac)
Rosita Lira e María Elena Comandari (Galería Artspacio, Santiago de Chile)
Rui Mendes
Salvato Teles de Menezes (Fundação D. Luís)
Sara Barriga Brighenti
Sónia Oliveira (Fundação de Serralves)
Teresa Luesma (Diputación de Huesca)
Vera Leroy Dantas (Banco de Portugal)
Victor Beiramar Diniz
Zulmiro de Carvalho

TÍTULO
Alberto Carneiro, Catálogo Raisonné, vol. 1: Obras para o Espaço Público

AUTORIA E COORDENAÇÃO CIENTÍFICA
Catarina Rosendo

INVESTIGAÇÃO E FICHAS DAS OBRAS
Catarina Rosendo com a colaboração de Teresa Azevedo

TEXTOS
Alberto Carneiro
Alberto Costa
Álvaro Moreira
Catarina Rosendo
José Aurélio

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Maria Burmester

DESIGN GRÁFICO
Márcia Novais

TRADUÇÃO
John Elliot

REVISÃO
Catarina Rosendo
Gisela Leal
Maria Burmester
Maria Mendes [texto de CR]

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS
António Lobo (p. 48)
Autor não identificado (pp. 70, 73)
Autor não identificado, AAC–BA/FCG (pp. 47, 52, 57, 62, 63, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77)
Catarina Rosendo (pp. 45, 46, 51, 53, 54, 59, 60, 61, 69, 70, 79, 80, 82, 83, 84)
Galeria Artspacio (p. 78)
Homem à Máquina, AAC–BA/FCG (p. 58)
José Carlos Nascimento, AAC–BA/FCG (pp. 55, 56)
José Rocha, AAC–BA/FCG (pp. 66, 67, 68, 69, 70)
Luís Ferreira Alves, AAC–BA/FCG (pp. 49, 64, 65)
Mercês Vieira (p. 74)
Paulo Cintra, AAC–BA/FCG (p. 55)
Victor Beiramar Diniz (p. 81)

PRÉ-IMPRESSÃO, IMPRESSÃO E ACABAMENTO
XXXXX

EDIÇÃO
Câmara Municipal de Santo Tirso

TIRAGEM
XXXXX

ISBN: 978–972–8180–85–0
Depósito Legal: 509834/23

© desta edição: 2022 Câmara Municipal de Santo Tirso
© das obras, textos e fotografias: os autores, salvo menção contrária

Todos os direitos reservados. Esta obra não pode ser reproduzida, no todo ou em parte, por qualquer forma ou quaisquer meios eletrónicos, mecânicos ou outros, incluindo fotocópia, gravação magnética ou qualquer processo de armazenamento ou sistema de recuperação de informação, sem prévia autorização escrita da editora.

Este livro segue a ortografia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.





C
E
N
T
R
O

A
R
T
E

A
L
B
E
R
T
O

C
A
R
N
E
I
R
O

Avenida da Fábrica de Santo Tirso, 88
Santo Tirso
Portugal



C
E
N
T
R
O

A
R
T
E

A
L
B
E
R
T
O

C
A
R
N
E
I
R
O