

MUSEU
INTERNACIONAL
DE ESCULTURA
CONTEMPORÂNEA
DE SANTO TIRSO

1990-2015

MUSEU INTERNACIONAL DE ESCULTURA CONTEMPORÂNEA DE SANTO TIRSO

Mensagem do Presidente

É com especial regozijo que assinalo a conclusão do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso com a realização do X simpósio de escultura, projeto que tive o privilégio de iniciar em 1990, e que, de forma exemplar e única no país, se manteve fiel aos seus princípios fundamentais, constituindo uma referência no domínio cultural da cidade, consolidado na interseção de múltiplos interesses e valores, nomeadamente no âmbito da arte, do urbanismo e do património arquitetónico e ambiental. Este projeto, que consideramos de significativa importância e alcance cultural, permitiu transformar a cidade num grande museu ao ar livre que proporciona aos munícipes e a quem nos visita a fruição de um acervo escultórico de referência mundial, constituindo um espaço privilegiado de diálogo e confronto de diferentes sensibilidades estéticas e conceituais, reveladoras da ampla diversidade cultural dos autores, que coloca Santo Tirso na rota das principais capitais culturais europeias.



Tomando a cidade como polo agregador e cenário do espólio disponibilizado, indispensável ao MIECST, com o propósito de promover a eficiente interpretação do seu valioso conteúdo artístico, assim como a sua notoriedade pública, foi promovida a construção de um espaço de acolhimento para os visitantes, entendido conceitualmente como um verdadeiro “átrio do edifício construído”. Atendendo à sua natureza e propósito considerou-se imprescindível associar à inquestionável valia artística dos escultores representados a reconhecida competência e notoriedade do arquiteto Álvaro Siza Vieira, associando este pequeno objeto arquitetónico e artístico, à mais importante referência patrimonial da cidade - o Mosteiro de Santo Tirso -, dando assim uma nova dimensão à memória e identidade coletiva tirsense, na medida em que esta se desenvolve não só pela preservação das marcas históricas, mas, fundamentalmente, pela capacidade transformadora do presente.

Este “átrio”, edificado e implantado em local privilegiado na malha urbana da cidade, funcionará como elemento polarizador do espólio existente, permitindo a sua interpretação coerente através da recolha e organização do material que serviu de base a cada um dos simpósios e da disponibilização de apoio documental para o melhor entendimento e observação das esculturas, não só do ponto de vista da obra em si, mas de uma forma mais abrangente, integrando-a no percurso do seu criador e no contexto da arte pública contemporânea. Este espaço constituirá a estrutura de suporte ao desenvolvimento do programa de valorização e dinamização do MIECST, assim como o elemento central da atividade museológica a desenvolver pelo município no âmbito das artes plásticas.

Com a construção da sede e a conclusão dos simpósios de escultura o museu atingiu a sua maturidade. As cinquenta e quatro esculturas que formam o seu acervo constituem um espólio notável, quer em quantidade, quer em qualidade. O próximo passo consistirá na consolidação da sua missão e certificação no âmbito da Rede Portuguesa de Museus, na implementação de uma atividade regular e consistente e na sua afirmação no panorama museológico internacional. O espaço interpretativo e a sua programação permitirão ao visitante, ao estudioso ou ao simples amante de arte, entender o museu, relacionando cada obra com o seu autor e com o conjunto de outras obras, aqui localizadas ou noutra local do mundo, sugerindo percursos e leituras que ultrapassam as suas fronteiras, porque o Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso há muito que deixou de ser uma manifestação artística de âmbito nacional para ter um lugar na história da escultura contemporânea mundial, em particular da arte pública.

O Presidente
Joaquim Barbosa Ferreira Couto, Dr.

SANTO TIRSO. A CIDADE E O TEMPO

Álvaro Moreira / Conceição Melo

Localizado na região do Douro Litoral e parcialmente no Baixo Minho, o território do atual concelho de Santo Tirso ocupa um lugar de transição entre a fachada atlântica, que corresponde à planície litoral, e o interior, mais acidentado e montanhoso, que conhece na serra de Monte Córdova o primeiro registo orográfico digno de nota. Esta localização privilegiada influenciou a ocupação humana ao longo dos tempos, quer pelas condições naturais existentes, quer pela dinâmica social derivada dos frequentes contactos comerciais e interculturais documentados desde épocas remotas. A intensa ocupação da região e as atividades artesanais e agrícolas desenvolvidas ao longo do devenir histórico conferiram à região uma personalidade particular, cujo facies rural, apesar de profundamente alterado pelo processo de industrialização e urbanização do território, a sua paisagem ainda pontualmente preserva.

A análise dos inúmeros vestígios das comunidades humanas implantadas desde longa data na área do atual concelho de Santo Tirso permite identificar as suas origens em contextos pré-históricos, proporcionando o resultado do seu estudo esclarecer a formação e desenvolvimento dos seus principais polos de povoamento. A interpretação da distribuição dos monumentos e a análise da cultura material associada desenha um quadro de sequências culturais expressas a partir das primeiras manifestações de formas primárias de atividade agrícola, documentadas em horizontes da cultura megalítica, passando pela valorização do papel de particular importância e de reconhecida abrangência regional da atividade mineira registada durante a Idade do Bronze e a Idade do Ferro, nas quais se verifica um elevado índice de densidade populacional e de estruturação social em direta relação com o meio físico, designadamente os recursos naturais, evoluindo para formas de organização territorial e de níveis de urbanização que apenas a romanização, com a força dos seus agentes de aculturação, alterou através da imposição de novos paradigmas económicos, políticos, sociais e culturais, com forte impacto na organização e ocupação do território, que resultou na sua infraestruturação e na transferência da população para áreas de melhor aptidão agrícola, onde se vieram a desenvolver os principais núcleos de povoamento durante a Idade Média, segundo um modelo agrário de notável pervivência que a região em larga medida ainda preserva, apesar do forte impacto produzido pelo processo de industrialização desenvolvido na região a partir de meados do séc. XIX.

A cidade de Santo Tirso encontra as suas raízes mais profundas no fenómeno de estruturação do território ocorrido no período de dominação romana. Os vestígios detetados na Quinta da Devesa

enquadram um amplo conjunto de testemunhos que atestam a intensa ocupação da área ribeirinha dos rios Ave e Vizela, cuja natureza revela uma significativa densidade demográfica, em continuidade com a época castreja, e, fundamentalmente, uma assinalável diversidade de tipos de assentamentos refletindo um modelo de ocupação e exploração do território intrinsecamente relacionada com a aptidão agrícola da terra e a proximidade das vias de comunicação, afirmando uma nova estratégia de desenvolvimento e organização do território.

Posteriormente, no âmbito do complexo cenário geopolítico anterior à nacionalidade, identificam-se no território tirsense vários mosteiros, cuja origem radica numa conjuntura socioeconómica, política e militar comum, documentando um processo de longa duração de organização do espaço, alicerçado em núcleos de povoamento dispersos na paisagem, desenvolvidos na sequência da infraestruturação do território e da consolidação do processo de romanização que esteve subjacente à formação da cultura galaico-romana. A sua localização, por norma, estabelece uma relação de proximidade com os povoados, a rede viária, a disponibilidade de recursos diferenciados e, naturalmente, com as estruturas defensivas preexistentes.

Até meados do séc. XI persistiu uma significativa quantidade de pequenos mosteiros familiares, certamente mais próximos dos meios populares do que as grandes abadias protegidas pelos condes e magnates, como sucedeu com a fundação e crescimento do mosteiro tirsense, vinculado à poderosa família dos Maiais.



Mosteiro de Santo Tirso.

Nas últimas décadas do séc. XI, concretamente a partir de 1080, com a chegada dos cluniacenses, difusores da liturgia romana, da Reforma Gregoriana e da Regra de S. Bento, iniciou-se um processo de transformação do panorama monástico, no qual os pequenos cenóbios ou optavam pelas novas ordens, como foi o caso do mosteiro de Santo Tirso que assumiu a Regra Beneditina em 1090, ou, paulatinamente, foram extinguindo-se. Todavia, aqueles que perfilharam as novas observâncias conheceram um novo impulso. Os fundamentos em que assentava a Regra de S. Bento - *Ora et Labora* - conduziram as comunidades a empenharem-se na solenização do culto, no incremento de um maior número de manifestações litúrgicas, na melhoria do nível de vida, numa maior atividade económica e na criação de edifícios mais amplos e melhor cuidados a nível artístico.

É neste contexto histórico-geográfico que se inscreve a fundação do mosteiro de Santo Tirso, em observação ao preceituado básico das regras monásticas, no qual o cenóbio devia implantar-se num local dotado de terras agrícolas de boa qualidade, beneficiar de abundância de água e estar próximo de bosques, de forma a garantir a autossuficiência e a vida recatada da comunidade. Implantado sobre um pequeno outeiro na margem esquerda do rio Ave, ladeado a leste pela Ribeira do Matadouro, com acesso a extensos terrenos de natureza aluvial de elevada aptidão agrícola, de áreas de floresta na envolvente, assim como de um certo isolamento, o local onde se concretizou a sua implantação congregava todas as condições necessárias para a sua instalação. Desde a sua formação a área edificada marcava a zona de separação entre o *ager* - terrenos agrícolas localizados na várzea fluvial -, e o *saltus* - zona superior de bosque que abastecia a matéria-prima para a acomodação de animais, madeira para construção e lenha para aquecimento, conformando uma realidade que agregava as condições necessárias para que se desenvolvesse como um potentado económico na região, sustentado num território bem dotado de acessos viários e uma localização estratégica na região, equidistante dos principais centros de decisão - Porto, Braga e Guimarães.

O seu desenvolvimento económico consolidou-se em 1097 com a doação do couto - território isento de direitos e com forte autonomia jurídico-administrativa -, cujo património foi progressivamente ampliado através de inúmeras doações e da concretização de uma política continuada de aquisição de terrenos que conheceu um forte incremento a partir da reforma da Ordem Beneditina, nomeadamente de propriedades confinantes com a Cerca ou localizados nas suas imediações, como, por exemplo, a Quinta de Varziela, a Quinta do Penedo, a Quinta de Pereiras e a Quinta da Batalha.

Decorrente da sua existência milenar, o complexo edificado atual, como é frequente em estruturas similares, foi alvo de múltiplas intervenções de diferente cronologia e sensibilidades estéticas, evidenciando que a paisagem construída resultou de um processo contínuo exprimindo a solidez da comunidade que a moldou, cuja existência secular apesar de ter conhecido períodos de forte estabilidade, revelou um dinamismo permanente.

As soluções arquitetónicas patentes refletem na plenitude a sua adequação aos preceitos postulados pelos ideais cluniacenses - a vida em comunidade, a clausura e o recolhimento absoluto -, apesar da organização padronizada dos espaços, por referência ao modelo ideal, só se ter fixado com a construção de todo o complexo, no qual se reconhece uma exuberante expressão monumental, quer



Igreja matriz, capela mor.

nos programas construtivos quer nos conteúdos artísticos, em que os edifícios, a cerca, os jardins e a paisagem agrícola se articulam numa verdadeira “obra de arte total” que conforma o referencial da regra beneditina, *ora et labora*. Neste sentido, o mosteiro de Santo Tirso incorpora o conceito de “perfeição utópica”, na qual a síntese espiritual da Ordem se encontra patente no programa de todo o complexo, revelando características que podem, em certa medida, ser entendidas como uma materialização da própria regra.

A revolução liberal originou profundas transformações em Santo Tirso. A reforma das instituições, decorrente das guerras liberais e da reforma administrativa desencadeada por Mouzinho da Silveira, designadamente através do Decreto nº 65 e 66, de 28 de Junho de 1833, vieram consubstanciar o anterior Decreto nº 22, de 16 de Maio de 1832, que tinha extinguido as antigas magistraturas locais e dividido o país em Províncias,

Comarcas e Concelhos. Nesta reorganização administrativa Santo Tirso surge como concelho, ao qual pertencem inicialmente as freguesias de Santa Cristina do Couto, S. Miguel do Couto e Santo Tirso. A 30 de maio de 1834 concretizou-se a extinção das ordens religiosas. Porém, o abandono do mosteiro de Santo Tirso foi antecipado em cerca de dois meses, adiantando-se à chegada das tropas liberais ao convento, ocorrida em 26 de março.

Da expropriação resultou a divisão do convento e a alienação das suas propriedades. Uma parte do mosteiro foi vendida em hasta pública a particulares, outra ficou reservada para a Administração, Tribunal e Câmara Municipal, e o edificado adjacente à igreja foi destinada a residência paroquial. A venda das quintas contíguas à cerca e as transformações jurídico-administrativas e económicas decorrentes da nova conjuntura foram, a ritmos diferenciados, progressiva e definitivamente transformando a cidade e o seu território.

No momento da criação do concelho a povoação de Santo Tirso contava com cerca de 1000 habitantes, com 98 casas, 48 com mais de um piso e 50 térreas. Ao longo da primeira metade do século XIX, nomeadamente a partir da década de 1830, incrementa-se o ritmo do processo de industrialização, fenómeno que estará na génese da transformação da cidade e do seu território. Três décadas depois, por Carta Régia de 14 de dezembro de 1863, a sede de concelho passou a vila. Por essa altura ainda pouco mais era do que o mosteiro e um conjunto de edifícios que se localizavam na sua envolvente.

O primeiro rasgo de visão urbana dá-se quando é alterado o traçado da estrada do Porto a Guimarães, fazendo-a passar pelo centro da Vila. A Rua, como lhe chamavam e ainda chamam os

tirsenses, partindo do Mosteiro, desenvolve-se para sul até à estrada que ligava ao Porto. A abertura desta nova via constituiu a oportunidade de dotar o aglomerado de uma estrutura à qual se agregaram a partir da qual tomaram forma alguns espaços públicos: a atual Praça Conde São Bento, o Largo Coronel Batista Coelho e o Parque D. Maria II, que se vêm a tornar a carta genética da vila e depois da cidade.

No final do século XIX e início do século XX, Santo Tirso transforma-se, na sequência do desenvolvimento dos meios de comunicação e do aparecimento e fixação de algumas fábricas têxteis. As ligações rodoviárias Porto/Guimarães e Santo Tirso/Vila Nova de Famalicão, esta associada à construção de uma ponte sobre o rio Ave, inaugurada em 1883, e a linha ferroviária de Guimarães, com a sua viagem inaugural também em 1883, são ao mesmo tempo importantes como infraestruturas de comunicação e como eixos de fixação de construção e atividades urbanas.

O Parque D. Maria II, inicialmente designado de Conde São Bento, em homenagem ao homem que o tornou possível, será por ventura a obra mais emblemática desta época e revela um forte sentido de urbanidade. Iniciado em 1881, constituía à data o lugar de passeio da Vila. A ladear o Parque foram por essa altura construídos edifícios de assinalável qualidade arquitetónica.

Por outro lado, em 1898, implanta-se na vila de Santo Tirso a primeira empresa industrial de vulto, a Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Thyrsó, que traz consigo o desenvolvimento económico, alterações na organização social e grandes impactos na forma da vila.

Os novos espaços viriam nas décadas seguintes a ser apropriados para funções urbanas, mercados, feiras, passeio e jardim público e a merecer uma maior atenção, qualificando-se pelo desenho nas décadas de vinte e trinta do século passado.

Em 1925 a Câmara Municipal de Santo Tirso contacta o arquiteto José Marques da Silva para desenvolver alguns projetos para a vila: Projeto do Edifício dos Paços do Concelho, Casa dos Magistrados, Projeto da Entrada na Vila e Melhoramentos no Centro da Vila: Escadaria do Alto da Vila e Ajardinamento da entrada da Vila, dos quais apenas se vem a concretizar o desenho do Largo Coronel Batista Coelho, que ainda hoje marca a imagem da cidade de Santo Tirso.



Planta da cidade e sua evolução. 1943, 1949 e 1967.

O Hotel Cidnay, outro dos edifícios testemunho da modernidade, desenhado pelo arquiteto Rogério de Azevedo, foi inaugurado a 7 de Fevereiro de 1931.

Rogério de Azevedo é ainda o autor do Anteprojecto de Urbanização da Vila de Santo Tirso, que embora nunca tenha sido aprovado, vem a determinar o desenvolvimento e estrutura futura da Vila de Santo Tirso. Nele o arquiteto preconiza a abertura de eixo nascente/poente, que cruza o norte/sul, em cujas extremidades se localizam o mercado municipal e o edifício dos paços do concelho. O mercado construiu-se logo de seguida, segundo projecto também da sua autoria e o eixo veio a completar-se anos mais tarde, na década de cinquenta, quando foi aberta a Rua A. A. Pires de Lima, que termina na Praça 25 de Abril, onde se localiza a sede do município, projecto da autoria dos arquitetos Agostinho Ricca e Benjamim do Carmo, da década de sessenta, inaugurada em 1975. O Anteprojecto de Urbanização de Santo Tirso foi desenvolvido pelo engenheiro Miguel Resende, urbanista conceituado, que o tornou no primeiro instrumento urbanístico aprovado oficialmente em 1949 para a vila de Santo Tirso e que norteou todo o desenvolvimento urbano das décadas subsequentes.



Praça 25 de Abril (Praça do município).

A década de cinquenta foi a década áurea do século XX em investimento público, que se fez acompanhar de investimento privado. As duas grandes unidades fabris, Arco Têxteis e Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Thyrsó estão em franca laboração e abrem-se ao mercado externo. Cumulativamente com a atividade produtiva, e consequente modernização das instalações,

desenvolvem uma importante atividade social, construindo bairros operários e disponibilizando cantinas, creches e serviços de apoio médico, entre outros.

Grande parte da expansão da Vila de Santo Tirso faz-se a partir destas entidades localizadas na periferia, junto aos rios Ave e Sanguinhedo.

A Vila expande-se para poente na envolvente ao Mercado Municipal, primeiro apoiada nas ruas São João de Deus e São João de Brito, construídas na mesma época do mercado e depois na Rua Luís de Camões e transversais. Densifica-se a atividade comercial e a fixação de funções terciárias.

Com a Revolução de Abril, em 1974, inicia-se um novo ciclo na governação local. Após um período de transição, no qual os municípios foram governados por comissões administrativas, a 12 de dezembro de 1976, realizaram-se as primeiras eleições autárquicas democráticas.

Datam desta época alguns dos maiores erros urbanísticos cometidos no município de Santo Tirso,



Santo Tirso, 1970.

como seja a demolição do Hotel Cidnay (1983). São ainda desta altura o licenciamento dos grandes empreendimentos imobiliários localizados na Praça Camilo Castelo Branco, na Rua Luís de Camões e no Jardim dos Carvalhais.

A verdadeira transformação de Santo Tirso dá-se a partir de 1984, quando o município dedica atenção ao planeamento urbanístico e cria, dentro da sua orgânica interna, uma estrutura que

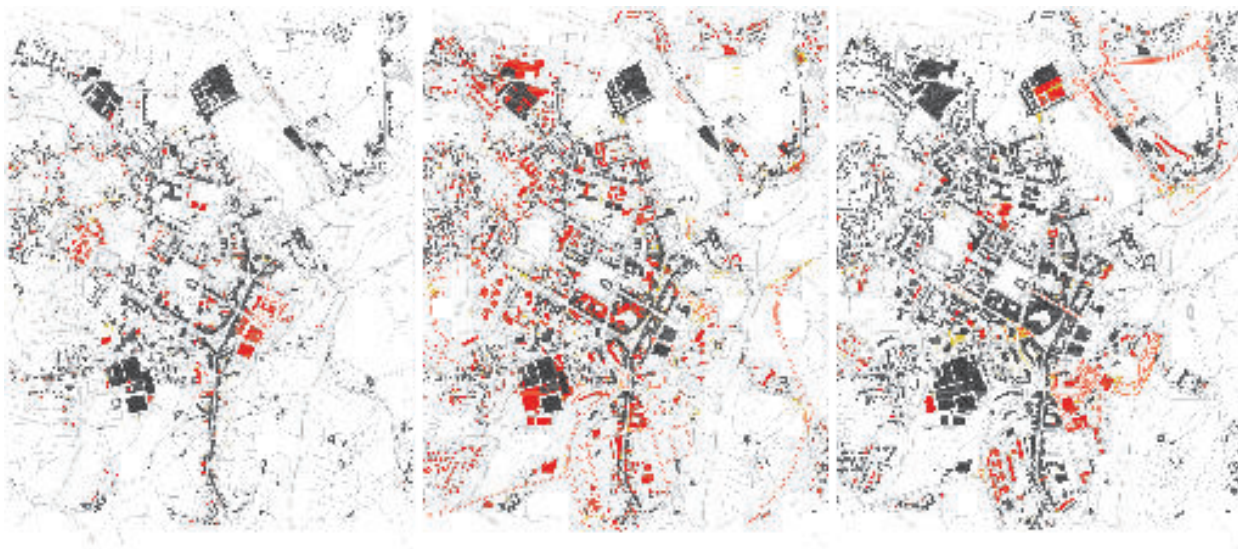
lhe é consignada. Paralelamente à execução do Plano Diretor Municipal, esta estrutura centra a sua atenção na cidade de Santo Tirso, categoria a que foi elevada a vila em 1988, desenvolvendo um conjunto de operações de requalificação urbana das quais se destaca a reorganização de trânsito e consequente remodelação do eixo Largo Coronel Batista Coelho, Praça Conde São Bento e Praça Camilo Castelo Branco.

Iniciam-se ainda, em 1990, por proposta do escultor Alberto Carneiro, os Simpósios de Escultura Contemporânea em Santo Tirso, que viriam a dar corpo ao Museu Internacional de Escultura Contemporânea. Este Museu, ao ar livre, é constituído por um conjunto de esculturas que se distribuem pelo espaço público. Esta é uma proposta pioneira, quer no conceito, quer no entendimento da arte como coisa pública, que qualifica o espaço urbano. Aqui a arte é entendida como tal, antes mesmo de ser um meio para a qualificação urbana ou, como veio a afirmar-se mais tarde, como produto do marketing urbano. O Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso é um verdadeiro museu, composto de obras de elevada qualidade, concebido nesse pressuposto e, como tal, com valor em si mesmo. Inegáveis são os resultados, traduzidos nos comportamentos e conhecimento dos cidadãos e no contributo deste Museu para a história da arte contemporânea em Portugal.

De grande expressão para a definição da imagem da cidade e para a sua consolidação urbanística, é a concretização do Plano de Pormenor da Quinta de Geão. Identificada como uma área problemática, esta Quinta, localizada num ponto de charneira, entre o centro nobre e estruturado da cidade e a zona de crescimento informal de Sobregeão, ocupada por comunidades de etnia cigana, veio a configurar uma solução em várias frentes: social, habitacional, ambiental e urbanística. Social e habitacional porque o realojamento da comunidade cigana efetuado, para além de acolher em melhores condições estas famílias, permitiu infraestruturar o espaço da Quinta de Geão para implantar uma nova área habitacional. Aqui se localizam a Biblioteca Municipal, o Centro Comunitário de Geão, o Quartel da GNR, a Escola Secundária D. Dinis e mais recentemente o Quartel

dos Bombeiros Voluntários de Santo Tirso, sob projeto da autoria do arquiteto Álvaro Siza Vieira. Ambiental e urbanística, porque a ocupação desta área permitiu a ligação entre duas áreas urbanas até então separadas pela quinta abandonada. A construção do parque de lazer nas margens do rio Sanguinhedo, perspectivada para um horizonte próximo, será um passo importante na requalificação ambiental e na construção do corredor ecológico do rio Sanguinhedo.

Pela primeira vez, desde a década de cinquenta, assiste-se à produção de solo urbanizado, de iniciativa pública e privada, de um modo controlado e coordenado. De iniciativa pública, concretizou-se a Quinta de Geão. De iniciativa privada infraestruturou-se, nos anos 90, a Quinta das Rãs, com ocupação mista de tipologias de habitação unifamiliar e multifamiliar. Também de iniciativa privada, mas tendo como princípios de estrutura urbana uma matriz desenhada pelos serviços municipais, o loteamento localizado na encosta nascente da cidade vem, no final dos anos noventa e primeira década de 2000, a constituir a principal bolsa de terrenos urbanizados na cidade. Esta área usufrui de condições paisagísticas de exceção e de uma grande proximidade ao centro cívico e a zonas de concentração de equipamentos públicos. Com a abertura da ligação da Rua do Picoto aos Carvalhais e, a sul, à Rua Ferreira de Lemos, no final da primeira década do século XXI, esta zona veio a integrar-se estruturalmente no centro da cidade.



Planta da cidade e sua evolução. 1979, 1999 e 2013.

Após o boom construtivo da primeira década do século XXI, para o qual contribuiu o período florescente da economia europeia e a disponibilidade de fundos comunitários, assiste-se, nos últimos anos, a uma forte retração do sector imobiliário e do investimento público, com repercussões na imagem e na gestão do território e das cidades.

Estas convulsões do mundo económico e financeiro acentuam a necessidade de alteração dos princípios nos quais até agora assentavam o ordenamento do território e o planeamento urbanístico, pondo em causa os métodos e instrumentos tradicionais e focando-se mais nas práticas de gestão

de consensos e oportunidades. Este processo de planear e gerir, que já era praticado em Santo Tirso, ganha uma nova atualidade.

Depois de uma primeira geração de obras de reabilitação urbana realizadas em Santo Tirso, programam-se novas intervenções, cujo objetivo ultrapassa o desenho de espaço público, para o considerar como lugar de manifestação e de vida urbana, enquadrando-o com intervenções no edificado e no seu conteúdo.

O processo mais emblemático da nova era é a Regeneração das Margens do Ave. Processo exemplar na metodologia, iniciado com um plano municipal de ordenamento do território aprovado e publicado, o Plano de Urbanização das Margens do Ave, deu origem a um contrato de parceria para a execução de quatro projetos âncora: o Passeio das Margens do Ave, o Parque Urbano de Rabada (intervenções complementares), a Escola Hotel e o Centro de Educação Ambiental, no âmbito do programa pedagógico da Escola Profissional Agrícola Conde São Bento e a Nave Cultural na Fábrica de Santo Thyrso. Complementarmente na Fábrica de Santo Thyrso, sob o conceito de Quarteirão Cultural, desenvolvem-se dois projetos de incubação, sendo que o na área das indústrias criativas se tem vindo a afirmar como capaz de fazer a ponte entre a indústria tradicional e a nova indústria associada aos atuais conceitos e mercados.

Este projeto teve a virtude de reaproximar a cidade da sua génese, devolvendo-lhe o rio Ave e com ele todo um conjunto de novas atividades.

É aqui, nas margens do Ave, no Mosteiro de Santo Tirso, que se concretiza atualmente o projeto mais significativo da cidade. A requalificação do Museu Municipal Abade Pedrosa e a sua ampliação para acolhimento da sede do Museu Internacional de Escultura Contemporânea.

Este projeto aposta na cultura enquanto motor do desenvolvimento urbano e económico e enquanto reforço da identidade cultural da comunidade. Uma aposta pela diferenciação, enraizada na experiência dos vinte e cinco anos durante os quais se desenvolveram os Simpósios de Escultura Contemporânea. Esta coincidência de trazer o contemporâneo, através da construção da sede do Museu Internacional de Escultura Contemporânea, para o mosteiro que está na génese de Santo Tirso, é um facto singular que contribuirá para o enriquecimento da história e cultura locais, iludindo o tempo. Num mesmo local estarão presentes os arquitetos e escultores desde o séc. XI até ao século XXI, sem que isso perturbe a leitura da história. No local de origem de Santo Tirso, Santo Tirso reconhece-se na sua história e projeta-se internacionalmente.

UM TESTEMUNHO COM LOUVORES E AGRADECIMENTOS

Alberto Carneiro

Tudo começou em 1987, quando o Senhor Presidente Joaquim Couto me convidou para conceber uma escultura a instalar numa das praças da cidade de Santo Tirso. A escultura “Água sobre a terra”, erigida na Praça Camilo Castelo Branco, foi inaugurada em 1990 e logo depois, para equilibrar os espaços da praça, implantou-se outra escultura, “O barco, a lua e a montanha”. Nessa altura, em conversa informal, disse ao Dr. Joaquim Couto que na cidade se poderia constituir um importante museu de escultura contemporânea, com a realização de dez simpósios bienais, ao longo de vinte anos, convidando-se artistas portugueses e estrangeiros.

O primeiro Simpósio realizou-se em 1991 e a partir da terceira edição convidei o meu amigo Gérard Xuriguera, crítico de arte francês e conhecedor profundo da situação internacional da escultura e amigo de muitos escultores, para ser o responsável pela seleção dos escultores estrangeiros, enquanto eu escolhia os escultores portugueses. Ao longo de todos estes anos, os artistas e os comissários ofereceram o seu trabalho de conceção, o que representa uma generosidade relevante. Doutro modo, dado os valores de direitos de autor que cada um receberia, este projeto seria economicamente incomportável.

Com a realização do 10.º Simpósio, que representa a concretização de tudo o que nos propusemos realizar, temos um parque de 54 esculturas de grande qualidade estética, 52 realizadas ao longo dos dez simpósios, e duas de minha autoria. Este museu de escultura contemporânea é único no país e representa uma afirmação de vitalidade e esclarecimento culturais para o mundo.

Quando analisamos o percurso artístico e a importância das obras de cada um dos escultores presentes neste museu, percebemos bem o alcance desta realização e quanto vale culturalmente para Santo Tirso e para o país. Temos aqui escultores vindos de toda a parte, desde o Oriente, Europa e América, que têm prestígios ímpares quer nos países de origem quer no mundo, e que têm contribuído para as dimensões maiores da escultura universal.

Cada um dos escultores passou por Santo Tirso, realizou a sua obra e inscreveu na sua vida esse facto e levou assim consigo a memória e o lugar da sua escultura, isto é, tornou-se um agente de

divulgação deste parque de esculturas em todo o lado por onde foi deixando e mostrando outras obras.

A todos os escultores, a Gérard Xuriguera e à Câmara Municipal de Santo Tirso na pessoa do seu Presidente quero deixar aqui o meu reconhecimento e respectivos agradecimentos pois, apesar de alguns cepticismos e contrariedades, foi possível esta realização que se encerra agora da melhor forma com a publicação do catálogo geral do Museu Internacional de Escultura Contemporânea e com o Congresso Internacional de Arte Pública.

UMA AVENTURA ARTÍSTICA E HUMANA EXEMPLAR

Gérard Xuriguera

A escultura já não é um objeto com que esbarramos quando estamos a ver uma tela, dizia Barnett Newman. Desde então, alargou o seu estatuto, cresceu em volume, adquiriu amplitude e afirmou-se no espaço urbano, cuja perceção diversificou. Há na verdade uma diferença fundamental entre uma obra intimista elaborada no ateliê e uma obra com pretensão monumental. Esta disciplina artística, que precisa de um tratamento técnico específico, devido à sua escala e ao seu local de ancoragem, depende quer de uma encomenda pública individual, quer de uma participação coletiva, sob a designação já consagrada de Simpósio.

Esta prática foi-se propagando gradualmente num número restrito de países europeus, após a Segunda Guerra Mundial, na época em que o frenesim da reconstrução proporcionou um espaço à arte. Primeiro, muito timidamente, a partir de algumas iniciativas privadas, segundo a vontade e os meios disponíveis, depois mais oficialmente em França, a partir de 1951, na sequência do decreto promulgado pelo Ministro da Educação Nacional, Pierre-Olivier Lapie, que estipulava que um por cento do custo da construção de edifícios públicos financiados pelo Estado devia incluir a integração de obras de arte. E principalmente de obras de escultura, deixando a escolha dos artistas à aprovação do arquiteto. Compreende-se facilmente que esta decisão tenha provocado controvérsias e protestos e levado a maus resultados, sobretudo quando o arquiteto se via a si mesmo como escultor. De resto, ainda hoje se podem avaliar as consequências.

Assim sendo, o recurso a uma concentração de escultores sob a designação de Simpósio, com o objetivo de embelezar a configuração de uma cidade ou de criar um jardim de esculturas a céu aberto, que decorre indiretamente da reabilitação da terceira dimensão acima comentada, encontrou uma resposta favorável em diversas regiões do mundo por volta dos anos de 1970, e mais exatamente depois de 1980. Os Estados Unidos, o Reino Unido, a Itália, o Canadá e, em menor escala, os países do Leste, a Espanha, o Egito, Portugal, o México, a França, as Caraíbas acolheram alguns simpósios, que, contudo, se impuseram sobretudo no sudeste asiático: na Coreia do Sul, no Japão, em Taiwan, na China, com resultados desiguais. No entanto, não é fácil fazer com que autarcas de mentalidade acanhada aceitem a organização de um simpósio, tendo em conta o seu financiamento e as reações intempestivas de cidadãos mais mobilizados por pressões sociais do que pelo lugar da arte na sociedade.

É preciso, pois, muita força mental e muita convicção para resistir aos ventos adversos e levar a cabo

tal projeto. Esse humanismo esclarecido de espírito livre, habituado tanto às ideias do seu tempo como às sinuosidades da vida política e administrativa e capaz de enfrentar tal desafio numa cidade de recursos limitados, foi encontrado em Santo Tirso na pessoa do seu Presidente da Câmara, Joaquim Couto Barbosa, e, por extensão, na do seu alter ego Castro Fernandes, que soube consolidar o caminho iniciado. Mas a figura inseparável desta aventura, quem lhe idealizou o conceito e vigiou atentamente o seu percurso foi Alberto Carneiro, prestigiado escultor que já dispensa apresentações, teórico completo e amigo valioso. Foi graças à sua tenacidade e ao seu tato que tudo pôde ser concretizado e chegar ao fim. Foi igualmente a seu pedido que tive o prazer de dar o meu contributo à realização das dez fases previstas. Fases que incluíram um artista nacional e quatro convidados internacionais, recebidos em conjunto ou à vez, a fim de se escolher a localização e de dar o retoque final à viabilidade das obras.

Dispersas pelo meio da povoação e da sua zona circundante, antes de se estenderem ao longo do rio Ave até ao amplo Parque Urbano da Rabada, as esculturas assim expostas, umas cinquenta, ocupam portanto perímetros diferenciados à medida de cada uma. Note-se também que não foi imposto nenhum tema unitário aos escultores, que se expressaram segundo os seus próprios registos estilísticos, com toda a liberdade, mas em função da impregnação do local.

Consequentemente, aqui não houve uma linha de pensamento dominante, mas uma grande variedade de visões, de talentos e de materiais. Oriundos da Europa, da Ásia, do Médio Oriente ou da América Latina, os artistas adaptaram-se às condições logísticas e à remuneração simbólica oferecida. A mesma para todos. E esse não foi o menor dos exemplos da sua generosidade e do seu envolvimento, tendo em conta a grande notoriedade da maior parte deles. Sem a sua solidariedade, o projeto nunca poderia ser concluído.

Numa época sustentada pelos prolongamentos do *ready made*, pela manipulação dos códigos tecnológicos, pelas imagens virtuais e pelo numérico, a escultura monumental ao ar livre continua a ser a melhor maneira de enfrentar o tempo e de associar a arte e a vida, enriquecendo o património público. Sejam quais forem as suas tendências, minimalistas, construtivistas, barrocas, cinéticas, concetuais, ambientais, narrativas ou simbólicas, estas obras fazem sentido com o local preciso em que foram erigidas, sem mais nada a declarar além das formas que as constroem e as ligações que o espetador quiser estabelecer com elas, pois a arte é sempre uma projeção. Sentinelas incontornáveis no coração de um mundo instável, honram os seus autores, os seus patrocinadores, a cidade de Santo Tirso e os seus habitantes, que já lhes concederam a sua aprovação.

Por seu lado, os artistas têm consciência de inscrever a marca perene da sua linguagem em terras portuguesas, para as gerações atuais e futuras. Esta é uma experiência rara e singular, quase uma proeza, neste contexto, que deve ser encarada, para além da sua missão de estimulação educativa, em termos de prazer, de descoberta e como um vetor dinâmico de desenvolvimento cultural ligado ao bem-estar coletivo. Poucas cidades europeias podem orgulhar-se de acolher um tal florescimento de obras ao alcance do público; conjuntamente, Santo Tirso pode sobretudo gabar-se de ter proporcionado esta aventura artística e humana exemplar.

ESCULTURA PÚBLICA EM SANTO TIRSO

Javier Maderuelo

A ESCULTURA É MODERNA?

Nos primeiros anos do século XX, as vanguardas consagraram a pintura como rainha das artes. Nem mesmo a poesia, a música, a arquitetura ou a escultura chegaram a ser tão modernas e vanguardistas quanto as obras pictóricas surgidas do expressionismo, o cubismo, o abstracionismo, o suprematismo ou o surrealismo. Perante o brio arrogante da pintura, os escultores caíram no tédio.

Historicamente, a escultura é reconhecida como a mais clássica das artes. Esta condição impediu que se tornasse uma arte de vanguarda, estatuto que a poesia, a pintura e a arquitetura atingiram, de facto, em inícios do século passado. O qualificativo de anti-moderna aplicado à escultura por Hegel, que a considerava a arte clássica por antonomásia,¹ bem como os ataques de Charles Baudelaire, que em 1846 escreveu a sua célebre crítica intitulada *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse*,² não são senão dois anúncios daquilo que posteriormente se tornaria o descrédito da escultura como arte da modernidade e, portanto, a sua exclusão e invalidação em finais do século XIX.

Para a escultura poder ser moderna e vanguardista, os escultores tiveram que prescindir dalgumas das qualidades que melhor caracterizam esta arte, nomeadamente o tamanho monumental, a massa compacta, o volume sólido e opaco, a utilização de materiais nobres, o recurso aos temas heróicos e o antropomorfismo. Acreditava-se que assim a escultura poderia assemelhar-se à pintura e conseguir estar à altura do sucesso comercial por esta alcançado.

Constantin Brancusi, desejoso de abrir caminho como escultor em Paris, tomou consciência do problema que a escultura atravessava após uma breve passagem pelo ateliê de Auguste Rodin, na primavera de 1907, e tentou iniciar uma renovação do género. Brancusi compreendeu que algo devia mudar na definição e no carácter da escultura para ela poder sobreviver. De certo modo, dedicou a vida a isso: modernizou a forma, estilizou as figuras, procurou novos temas e abordou a realização de esculturas abstratas, sintéticas ou toscas, numa aproximação às linguagens primitivas e cubistas, com o objetivo de encontrar a essência primordial do escultórico. Radica aí a importância

¹ Essas lições foram ministradas entre 1836 e 1838. Ver HEGEL, G.W.F. (1989), *Lecciones de estética*, Torrejón de Ardoz: Akal, 1989, pp. 514-518.

² BAUDELAIRE, Charles (1996), "Por qué es aburrida la escultura", in *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: Visor, pp. 177-179 [1ª ed. em francês, 1846].

da sua obra. Brancusi podia ter levado a cabo uma verdadeira refundação da escultura moderna, porém não foi capaz de prescindir do volume nem da massa, precisamente aquelas qualidades que, de acordo com Baudelaire, fazem a escultura maçadora.

Outros escultores, como Jacques Lipchitz, Alexander Archipenko e Umberto Boccioni, apostaram numa escultura vanguardista e para isso imitaram a aparência da pintura, seguindo o trilho aberto pelos pintores para modernizarem a arte, e adotaram a linguagem cubista de planos sobrepostos, embora sem conseguir ultrapassar a ideia de realizar pinturas em três dimensões. Archipenko propôs a desintegração da forma orgânica e estabeleceu contrastes entre positivo e negativo e entre cheio e vazio, mas as suas obras criam a impressão de corpos maciços. Por outra parte, Boccioni tentou ainda alargar o repertório da escultura, abrangendo novos temas nunca antes abordados, nomeadamente a natureza-morta, mas a obra *Développement d'une bouteille dans l'espace par la forme* (1912),³ embora conseguida, evidencia a sua condição de quadro cubista com volume, efeito que é intensificado pela reduzida dimensão e pelo ponto de vista frontal da obra.

Naum Gabo e Antoine Pevsner, entre outros artistas das vanguardas, realizaram análises geométricas de decomposição da forma, substituindo o plano pela aresta que o sugere e mostrando o vazio interior. Deste modo, abriram a via da abstração à escultura, mas muitas das suas obras, bem como as construções suspensas de Aleksandr Ródtchenko, perdem a aparência de escultura e anunciam um caminho novo, tão afastado da disciplina escultórica tradicional que não é possível identificá-las como continuadoras desta.

Por outro lado, os dadaístas, muito em particular Marcel Duchamp, rejeitando as artes tradicionais, introduziram os objetos no universo artístico. A qualidade sólida e volumétrica da maior parte e o facto de requererem um manuseamento mecânico mínimo permitiram que esses objetos fossem assimilados e catalogados como esculturas, embora em rigor não o sejam e o próprio Duchamp não pretendesse que o fossem, dado que nunca chamou as suas obras de esculturas, considerando-as objetos “anti-artísticos” que batizou com o termo *ready mades*. Pela via oposta, Alberto Giacometti tentou desenvolver uma escultura do espaço. Para o conseguir, pretendeu libertar a obra escultórica do seu aspeto de massa pesada. Contudo, e deste ponto de vista, as obras de Giacometti não passaram de belas estátuas antropomórficas extremamente estilizadas.

É evidente que estas fases, com as quais tentamos traçar um quadro dos diversos percursos divergentes, ilustram de forma esquemática e redutora a situação em que a escultura se encontrava na primeira metade do século XX. Porém o fenómeno foi certamente mais complexo. Entretanto, a pintura continuava a sua ascensão, até que, uma vez superado o abalo produzido pela Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos começaram a exercer a sua hegemonia política e cultural no resto do mundo e as galerias de arte de Nova Iorque, com boa quota de arrogância, impuseram o expressionismo abstrato como o cume da modernidade. Nessa altura, a escultura encontrava-se submersa na dúvida ontológica: o que é, ou o que pode ser escultura? Nos anos cinquenta, o pintor norte-americano Barnett Newman deu uma definição de escultura que se tornou célebre:

³ Bronze, exemplares em diversos museus. No total, existem nove exemplares, fundidos em 1931.

“a escultura é aquilo contra o que esbarramos quando recuamos para ver um quadro”.⁴

A REVOLUÇÃO ESCULTÓRICA

O sucesso comercial alcançado por Jackson Pollock, Mark Rothko, o próprio Newman e em geral pelos pintores da Escola de Nova Iorque foi tão espantoso que alguns jovens artistas em início de carreira durante os primeiros anos da década de 1960 contestaram o predomínio dessa casta e atacaram não só o expressionismo abstrato como movimento, mas a própria pintura como arte. Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt, Dan Graham ou Robert Smithson são, nos EUA, alguns exemplos de jovens artistas que se iniciaram como pintores e logo passaram a trabalhar num tipo de obra que se afasta da planeza do quadro, da expressividade da cor e da introspeção subjetiva, estendendo-se pelo espaço através de formas volumétricas e de materiais industriais, entre outros elementos não plásticos.

A revolução escultórica verificada a partir de meados dos anos sessenta não se referia apenas aos aspetos intrínsecos da obra, nomeadamente o tema, a forma, a dimensão ou os materiais, mas também a questões relacionadas com as condições do local, a função social, a significação, a presença física e outras. Para além da procura de novos materiais e aplicações que permitissem gerar novas formas de texturas e cores atrativas, a transformação mais evidente da escultura manifestou-se pela possibilidade de quaisquer materiais serem aptos para a criação artística, dos modestos tijolos e cimentos usados na construção aos metais, plásticos, resinas e tecidos, os quais passaram a incluir também mecanismos e maquinarias como lâmpadas, motores, ecrãs de televisão ou de vídeo, e ainda materiais naturais, designadamente plantas e animais vivos, chegando-se à utilização de desperdícios e do próprio lixo.

A lista de materiais e de técnicas que os novos escultores começaram a usar após a Segunda Guerra Mundial é deveras surpreendente, a ponto de este tema ter levado o escultor norte-americano Richard Serra a realizar uma obra com o título de *Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself* (1967-1968),⁵ que consiste numa simples lista manuscrita num par de folhas de papel, onde em quatro colunas se alinham os novos verbos (ações) com os quais o artista pretende redefinir a renovada arte da escultura. Aos consabidos esculpir, entalhar e modelar da tradição clássica, Serra acrescenta “enrolar, pregar, dobrar, acumular, curvar, encurtar, retorcer, salpicar, amarrotar, desbastar, rasgar, lascar, quebrar, cortar, desunir, largar, retirar, simplificar, diferir [...]”.

Embora importantes, estas transformações na materialidade das obras não constituem o maior feito conseguido desde meados dos anos sessenta. Em paralelo com a expansão do mundo matérico, os artistas têm vindo a explorar também os fenómenos perceptivos e a participação do recetor, bem como os aspetos linguísticos e conceituais, exemplificados pela obra de Richard Serra.

⁴ “Sculpture is what you bump into when you back up to see a painting”. Citado em KRAUSS, Rosalind (1979), “Sculpture in the Expanded Field”, in *October*, Vol. 8, pp. 34-36.

⁵ Patente no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Grafito sobre papel, duas folhas de 25,4 x 20,3 cm. cada uma.

FENOMENOLOGIA E PARTICIPAÇÃO

Toda a arte determina a forma sob a qual se faz presente no mundo. Desde as origens protohistóricas, a característica que tem vindo a definir a escultura é a “presença física”. Assente em pedestais ou formando conjuntos monumentais, a escultura possui um tal poder de presença que exige situar-se nos locais mais significativos, quer nos edifícios (fachadas, acrotérios, portais, nichos) quer nos pontos mais emblemáticos das cidades.

Foi precisamente o interesse pela fenomenologia e pela percepção que conduziu alguns artistas a reclamar um espaço próprio para a escultura, fora da galeria de arte ou da sala museológica, onde as esculturas são de facto um empecilho que se interpõe entre o espetador e a obra pictórica. Tudo isso dará origem a duas tendências - por um lado, a ocupação de outros espaços que não os habituais e, por outro, a inclusão do próprio espaço como um elemento essencial da escultura, deslocando assim o foco da atenção da interioridade da massa para o contexto que rodeia a obra.⁶

A ideia não era nova, estando implícita na frase “desenhar no espaço”, que aparece num texto escrito pelo escultor Julio González entre 1931 e 1932,⁷ a propósito do seu trabalho na construção das maquetes para o *Monumento a Apollinaire* de Pablo Picasso.⁸ Nesse texto, González avança alguns dos eixos relativos ao modo de tratar o espaço como tema essencial da escultura. A palavra “espaço” torna-se assim a chave para compreender o alcance desta revolução, que permite uma transferência do interesse do plano bidimensional da pintura para a tridimensionalidade da arte escultórica.

“Desenhar no espaço” é uma frase de múltiplos significados, que, mesmo tomada no seu sentido mais literal, explica uma boa parte das esculturas de Julio González, dado que exprime a capacidade de prescindir da massa, contudo sem abdicar do volume e até conquistando a tridimensionalidade ao estender-se através dela. É este o objetivo mais ambicioso: dominar o espaço sem o ocupar com massas inertes, pesadas e opacas, gerar volume, mostrar o vazio, libertar a escultura do seu peso sem desistir da forma, da figura, do conteúdo temático, da silhueta... Na sequência desse propósito, numerosos escultores assinalaram o volume através de grandes orifícios abertos na massa, como Henry Moore, ou utilizaram varetas e outros elementos lineares para desenvolverem construções suspensas, como no caso do venezuelano Jesús Rafael Soto, para citar dois exemplos de intencionalidades bem diferentes.

Todavia, para a palavra “espaço” ganhar pleno sentido no universo da escultura, será necessário atingir um maior grau de maturidade e de desinibição quanto à velha categoria escultórica. A luta

⁶ Ver MADERUELO, Javier (2008, 2012), *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Tres Cantos: Akal.

⁷ GONZÁLEZ, Julio (1986), “Picasso sculpteur”, in AA.VV., *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris: Centre Georges Pompidou, pp. 369-372. Este texto, escrito em francês, permaneceu inédito até 1978, data em que foi publicado por Josephine Withers, sob o título “Picasso sculpteur et les cathédrales”. Ver WITHERS, Josephine (1978), *Julio González: Sculpture in Iron*, New York: University Press, pp. 131-134.

⁸ Embora referindo-se em aparência à obra de Picasso, González de facto aproveita a autoridade e notoriedade do seu célebre amigo para propor o postuladoteórico do seu próprio trabalho como escultor. Sobre a génese do *Monumento a Apollinaire*, ver LICHTENSTERN, Christa (1988), Pablo Picasso: “Denkmal für Apollinaire” - Entwurf zur Humanisierung des Raumes, Frankfurt: Fischer Taschenboch. Foi editado em espanhol como *Monumento a Apollinaire. Proyecto para la humanización del espacio*, pela editora Siglo Veintiuno (México), em 1996.

pela conquista do espaço por parte dos escultores foi inaugurada em meados dos anos sessenta e teve múltiplas frentes que se sobrepõem no tempo e na geografia. Num período de tempo muito breve, e graças a um conjunto de ações e exposições realizadas tanto na Europa como nas Américas, a escultura desembaraçou-se do nicho e do pedestal, para ocupar ativamente o espaço, adquirir movimento, invadir os locais públicos das cidades, espalhar-se pelo campo e até transformar-se em paisagem num processo de mimese com o território.

As categorias cunhadas pela crítica pós-moderna, nomeadamente *conceptual art*, *project art*, *minimal art*, *arte povera*, *land art* ou *earthworks*, assinalam alguns desses episódios. Subjacente a todas essas categorias encontra-se uma nova interpretação do espaço. Por não ser possível ocuparmo-nos em pormenor de cada um destes movimentos, basta citar uns poucos exemplos pontuais. As obras do norte-americano Carl Andre abandonam a posição erguida relativamente ao plano horizontal e estendem-se pelo chão formando linhas e superfícies de apenas milímetros de altura. O artista inglês Richard Long realiza obras enquanto anda, percorrendo grandes distâncias ao longo das quais vai deixando algumas pegadas, mexendo algumas pedras ou tomando nota da direção dos ventos. Os tijolos servem para o dinamarquês Per Kirkeby fazer obras escultóricas (*Backstein-Skulptur*) que, pelas técnicas de construção usadas e pelas formas e dimensões das estruturas, criam espaços de habitabilidade possível e podem ser confundidas com obras arquitetónicas.⁹

Em inícios da década de 80, uma vez assimiladas as potencialidades dos diversos materiais, bem como da geometria, o espaço e os fenómenos de perceção, alguns artistas centraram a sua atenção na necessidade de a obra de arte ganhar uma função pública mais próxima do cidadão. Perante o elitismo das propostas mais concetuais, postuladas à moda de proposições filosóficas encriptadas em formas inexpressivas, esses artistas tentavam realizar obras de arte que fossem comuns e quotidianas e que saíssem ao encontro, nos seus percursos mais habituais, dos cidadãos que não costumam entrar em museus ou visitar galerias de arte. Recupera-se desta forma a noção de que a arte não é uma atividade elitista, criada para o consumo privado de uma minoria exclusiva, mas uma necessidade de fruição pública.

A partir dos anos cinquenta, começou a tomar-se consciência dos mecanismos comerciais do mercado: as galerias, os leilões e as feiras de arte têm vindo a colocar a criatividade ao serviço de colecionadores dispostos a pagar verdadeiras fortunas para possuir obras que geralmente ficam a partir daí vedadas à contemplação do público geral. Os artistas filiados na *Internationale situationniste* propunham tomar as ruas para desenvolverem atividades criativas, transformando o espaço urbano num cenário lúdico à disposição do cidadão.

A arte concetual rejeitou a imagem e a materialidade da obra, vincando a natureza da arte como ideia perante as características materiais e formais da obra, que eram entendidas como meros testemunhos residuais dos processos criativos. Estas ideias afetaram muito negativamente a pintura, mas, paradoxalmente, permitiram que a escultura se centrasse naquilo que veio a chamar-se o

⁹ Ver MADERUELO, Javier (2012), *Caminos de la escultura contemporánea*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

“efeito de posição”, desviando a atenção da materialidade da obra para o espaço e o local físico, de forma a que a escolha de uma determinada localização, que tem características específicas, se tornasse um elemento importante na tomada de decisões e no desenvolvimento da obra. Isto tem tido particular relevância para determinar as qualidades da escultura pública, uma vez que a obra de arte, ao rejeitar a forma, a expressividade, a manualidade ou a textura como valores intrínsecos, deixa de falar de si mesma para ajudar a tornar mais visíveis as qualidades do local. No caso da escultura pública, estas qualidades prendem-se com o contexto urbano onde se situa para quebrar a monotonia da paisagem quotidiana.

UMA EXPERIÊNCIA DE ARTE PÚBLICA

Após vários séculos de estático imobilismo, bastou um período de tempo muito breve, de meados dos anos sessenta a meados dos oitenta, para os escultores percorrerem um longo caminho de pesquisa e experimentação, que finalmente tornou a escultura não só numa arte moderna, mas numa arte que conseguiu arrebatá-la à posição hegemónica da pintura, que reduziu significativamente o seu interesse crítico durante a pós-modernidade.

Pode afirmar-se que durante este tempo assistimos à refundação da escultura como categoria artística. Nesse novo espaço expandido da escultura,¹⁰ uma das experiências mais profícuas e ao mesmo tempo controversas foi a de ocupar novamente as ruas, praças, parques e jardins, apresentando-se a obra de arte perante o cidadão comum que todos os dias usa e circula pelos espaços públicos das cidades.

Formas de arte muito diversas têm-se desenvolvido desde então, com o propósito de ocupar os espaços comuns, aproximar a arte dos cidadãos e reinvestir o espaço público da dignidade que tinha perdido. As iniciativas desenvolvidas em Santo Tirso constituem um bom exemplo dessa vontade, que se inscreve num movimento internacional – o da “arte pública”, um termo que começou a ser utilizado há cerca de quarenta anos para designar certos tipos de obras criadas especificamente para âmbitos urbanos e que se caracterizam pela sua poderosa presença física e pela sua capacidade de conferir dignidade ao espaço comum.

Em inícios da década de 90, a Câmara Municipal de Santo Tirso encomendou a Alberto Carneiro a realização de uma escultura; trata-se da obra *Água sobre a terra* que foi complementada no conjunto escultórico público *O barco, a lua e a montanha*. Com essa primeira colaboração estabeleceu-se uma relação entre o município e o artista, que permitiu a este propor a cidade de Santo Tirso como ponto de encontro para escultores de todo o mundo. Há um quarto de século, deu-se início a uma experiência que se tornou num acontecimento internacional, não só pela frequente presença de artistas estrangeiros, mas pela repercussão que está a ter fora do âmbito local. Em junho de 1991, celebrou-se um Primeiro Simpósio de Escultura, sob a direção do professor Alberto Carneiro. Desde essa primeira convocatória, o projeto pretendia dotar o município de Santo Tirso de obras

¹⁰ KRAUSS, Rosalind, Op. cit.

escultóricas de caráter público e procedência internacional, para fazerem parte de uma coleção articulada como museu sem muros e aberto à cidadania. Se as palavras que enunciaram as linhas mestras deste projeto no catálogo da sua primeira edição são claras neste sentido, a coerência dos resultados depois de vinte e cinco anos é também evidente.¹¹

Uma decisão acertada destes simpósios de escultura foi a de convidar artistas de diferentes países, bem como de diferentes tendências estilísticas, independentemente das preferências pessoais de Alberto Carneiro ou de Gérard Xuriguera.¹² O mecanismo de funcionamento é simples e claro: é escolhido um grupo de escultores, que são convidados a apresentar um projeto de obra. A sua participação não é remunerada, mas o município suporta os custos da construção e manutenção das obras. Cada artista tem liberdade para propor a obra que considerar mais adequada, escolhendo os materiais e técnicas de construção sem contrapartidas ou condicionantes prévias. O resultado é um conjunto de cinquenta e quatro grandes obras que permitem mostrar as diversas linguagens plásticas adotadas pela escultura nas últimas décadas, pondo em destaque as qualidades específicas dos locais onde se enquadram e que, nalguns casos, as determinam.

Cada obra distingue-se das outras; cada artista coloca-se problemas e desafios concretos e diferenciados. Este não é um museu dedicado a uma corrente ou escola estilística determinada, dado a arte pública não ter características formais ou materiais que estabeleçam uma identidade estilística das obras. Pelo contrário, os artistas envolvidos neste tipo de arte evitam vivamente apresentar traços formais coincidentes.¹³ Não é possível, portanto, sintetizar as características fenomenológicas, formais ou materiais que permitiriam definir este grupo de esculturas como conjunto homogêneo, ou desenhar um perfil nítido dos seus atributos essenciais por parte do crítico ou do espetador ocasional. Assim, a coleção do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso é um seletto conjunto de tesselas independentes que, mais do que definir, sugerem um mundo fascinante – o da criação artística contemporânea.

Porém, como contraponto ao caráter individualista e até egocêntrico que cada artista imprime ao seu trabalho, a coexistência de todas as obras no espaço concreto e delimitado do município de Santo Tirso possibilita um diálogo que subjaz a todos os simpósios.¹⁴ Tal como acontece nas conversas entre os comensais de um banquete, este diálogo entre as obras, esta atividade de perguntar e responder, produz reverberações visuais que vão das obras aos ambientes que ocupam, perturbando ou ordenando os sítios, bem como das obras aos espetadores que as observam e destes aos locais onde se encontram.

Chegamos afinal à conclusão de que esse diálogo entre as obras tem um argumento, que é a própria cidade de Santo Tirso e os tirsenses. Desta forma, a escultura pública permite estabelecer novas

¹¹VertextodeapresentaçãocargodoPresidentedaCâmaraMunicipal,JoaquimBarbosaFerreiraCouto,publicadonocatálogo do 1º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '91, Câmara Municipal de Santo Tirso, 1992, p. 5.

¹²Gérard Xuriguera, historiador e crítico de arte francês, co-comissário do evento junto com Alberto Carneiro desde o terceiro Simpósio, estando a cargo da seleção dos artistas estrangeiros.

¹³Ver MADERUELO, Javier (1994), La pérdida del pedestal, Madrid: Círculo de Bellas Artes-Antonio Machado Libros, pp. 72-78.

¹⁴Na Grécia Antiga, recebia o nome de "simpósio" um almoço ou jantar festivo no qual se travavam conversas intelectuais. Hoje, chama-se "simpósio" a uma reunião em que se examina e debate um tema, sobre a base de dados empíricos. Neste caso, o tema é a escultura, enquanto a vertente empírica é constituída pela construção das próprias obras.

e diferentes relações entre a cidade e os seus habitantes. Através das esculturas, com as suas formas não utilitárias, a cidade torna-se reconhecível através de um percurso urbano que marca o território e fixa o caráter de certos locais, salientando as qualidades de uma praça, uma rua, um jardim ou uma árvore. As esculturas, de formas e materiais invulgares, obrigam o transeunte a olhar e reparar no horizonte longínquo ou no pavimento e a vegetação próximos. Toda a obra de arte é uma espécie de “escola do olhar”, que nos ensina a reparar e a descobrir.

UMA LEITURA CULTURAL

O que é que a arte pública ensina? Ao contrário da mensagem explícita do monumento tradicional, sujeito aos cânones proporcionais e às convenções iconológicas que qualquer obra classicista devia seguir, o discurso da nova escultura pública utiliza diversas linguagens experimentais para falar da liberdade criativa, a intolerância, a dignidade, o respeito mútuo e o diálogo, exprimindo-se em termos abstratos e até paradoxais, mas de forma contundente. Cada obra diz algo de diferente sobre a forma, o espaço, o volume, a cor, a materialidade ou o contexto geográfico onde se situa.

Na linguagem verbal, cada palavra tem significados mais ou menos concretos ou metafóricos que se podem encontrar no dicionário; por sua vez, um conjunto de palavras forma uma frase e essa frase ganha um sentido que excede ou contradiz os sentidos individuais de cada uma das palavras que a compõem. Do mesmo modo, nas frases que constituem as obras deste Museu, cada escultura aborda alguns problemas e desejos particulares do autor, como se fosse uma palavra, mas o conjunto das obras articula mensagens universalistas que se relacionam com a humanidade, a coexistência, a sensibilidade...

Obviamente, estas mensagens não são explícitas, como também o não são as mensagens da poesia, em que as palavras dizem muito mais do que aquilo que o dicionário detalha dos seus significados, porque a carga metafórica do poema sugere ao leitor outras interpretações. De forma semelhante, a poética da arte pública permite infinitas leituras, não só de cada obra concreta, mas de cada grupo articulado delas e da totalidade do conjunto.

Cada observador, cada cidadão, poderá ler nas obras um discurso e talvez reconhecer uma mensagem concreta, mas a resposta que se oferece a cada um é diferente. Daí a obra de arte ser como um espelho – quem olhar para ele não verá o objeto espelho, mas a si próprio nele refletido. Porém a imagem que o espelho/obra de arte nos devolve não é fiel, está sempre deformada, porque a obra de arte aumenta certas características e reduz outras, ilumina uns aspetos enquanto deixa outros na sombra, oculta uma parte e deixa transparecer outras que não teríamos sido capazes de ver sem essa mediação. Este espelho é um instrumento para interpretar a cidade, revelando facetas positivas ao mesmo tempo que evidencia carências e problemas por resolver, que não se prendem apenas com fatores físicos, funcionais ou urbanísticos, mas com elementos vitais da comunidade como a convivência, a educação e o respeito.

A obra de arte pública adquire importância quando tomamos consciência de que a imagem que uma

cidade oferece é o reflexo da condição ética dos seus habitantes. Quando uma cidade como Santo Tirso decide mostrar escultura pública contemporânea nas suas ruas, está a tentar dar uma imagem culta, moderna, sensível e digna dos tirsenses. Por outra parte, o desígnio de estabelecer uma ordem metodológica nestas obras sob a forma da instituição ilustrada do museu faz com que essa imagem seja, para além de culta, racional e histórica.

Hoje sabemos que não existe uma cultura única, que a cultura não é propriedade particular de um requintado grupo de personagens com a excelsa faculdade do bom gosto, que se assume como património das classes detentoras do poder. Sabemos com certeza que qualquer grupo social desenvolve hábitos culturais próprios que o caracterizam e que o conjunto desses hábitos perfazem a sua cultura. Os grupos política ou economicamente dominantes estabeleceram diferenças entre alta e baixa cultura, entre cultura urbana e rural, definindo elites e marcando limites excludentes, como, por exemplo, entre o refinamento da ópera e a alegada banalidade da canção popular. Felizmente, hoje podemos gozar sem distinções de ambas as manifestações culturais, mas isto só tem sido possível com o contributo daqueles artistas que arriscaram abdicar de alguns dos privilégios que essa segregação excludente lhes oferecia.

Os artistas que assumiram o compromisso da arte pública¹⁵ e situam a sua obra no espaço comum estão a tentar esbater as fronteiras desenhadas por aqueles que classificam as manifestações culturais em categorias de classe. Escultores como os que passaram por Santo Tirso fazem entrega das suas reflexões estéticas, expressas através de produtos artísticos, à totalidade da cidadania.

Todavia, este gesto não basta para se poder transpor as fronteiras que ainda separam os diversos âmbitos culturais – é necessário que o cidadão comum faça também o esforço de aceitar a dádiva que os artistas oferecem. Isto nem sempre acontece. Muitos importantes criadores de todo o mundo sentiram a dor de ver as suas obras vandalizadas ou violentamente rejeitadas. O célebre escultor norte-americano Richard Serra, por exemplo, foi alvo de um processo judicial instaurado por um grupo de cidadãos de Nova Iorque que rejeitavam uma das suas grandes esculturas.¹⁶

Nas quase quatro décadas de experimentação da obra de arte no espaço público de diferentes cidades europeias e americanas, acumulam-se centenas de exemplos de revolta e contestação popular, incluindo motins, espoliação, graffiti e mutilações. Este tipo de reações indica que a escultura, dada a sua posição pública, está sujeita a um debate constante e que estas discrepâncias, com os seus argumentos a favor e contra, as suas queixas e discussões, os seus fenómenos de identificação, autoafirmação e rejeição, são uma escola dialética de cidadania. Até nos casos mais extremos, em que a obra é vista como uma ofensa às convicções religiosas, políticas ou morais de um determinado grupo organizado, a escultura pública é sustentada pela tradição daquela serenidade clássica que os mármore da antiguidade possuíam e que mitiga a exaltação das

¹⁵Não nos referimos apenas a escultores e artistas plásticos — também a músicos, atores, poetas e outros artistas que realizam as suas obras forados circuitos dos museus, teatros e salas de espetáculo, num movimento de aproximação aos âmbitos mais populares.

¹⁶Ver SERRA, Richard (maio 1989), "Tilted Arc Destroyed", in *Art in America*, Vol. 77, pp. 34-47. BUCHLOH, Benjamin H. D. (1989), "Vandalism von oben. Richard Serras' Tilted Arc in New York", in GRASSIKAMP, Walter (ed.), *Unerwünschte Monumente*, Munich: Moderne Kunst im Stadtraum, pp. 103-119.

palavras. É bem verdade que hoje a escultura não é feita de mármore nem pretende ser serena, mas continua a afirmar as suas qualidades suprahistóricas através de uma vontade firme de permanência e de transcendência.

Um encorajador signo da maturidade dos tirsenses é o facto de as obras que ocupam a cidade desde há vinte e cinco anos nunca terem sido alvo de qualquer ato de vandalismo. O grau de civismo de uma sociedade torna-se visível não só pela tolerância em relação àquilo que não se compreende, mas pela vontade de aceitar como próprio um conjunto de obras como as esculturas deste Museu Internacional de Escultura Contemporânea e conseguir entendê-lo como uma instituição própria dos cidadãos de Santo Tirso. Este processo de aprendizagem funciona nos dois sentidos: o tirsense adquire educação estética através do contacto permanente com as obras e perde o medo do desconhecido, que costuma estar na origem da rejeição da arte contemporânea; por sua vez, o artista recebe um banho de humildade ao “descer” para trabalhar ao serviço do anónimo homem comum.

Se a arte se pode entender como uma escola do olhar, o Museu Internacional de Escultura Contemporânea pode ser interpretado como uma escola de convivência. O cidadão absorto nos seus problemas quotidianos e pessoais será capaz, através da obra de arte, de se confrontar com outros temas e questões que habitualmente fogem à lógica e ao sentido comum. Trata-se de um mundo de formas, cores, materiais e texturas que parecem absurdos, desproporcionados e inúteis, mas que atraem o olhar pelas suas qualidades fenomenológicas: a sua presença, posição, materialidade e implicações hermenêuticas, dando azo a diferentes interpretações. Perante a obra de arte contemporânea, o cidadão comum não costuma permanecer indiferente.

Se ainda por cima, como neste caso, as obras estão sempre aí, a ocupar as ruas e os jardins por onde o cidadão passa, e se este involuntariamente tropeça com elas, pode ser que as interprete como meros elementos do equipamento urbano (um banco, uma fonte), fazendo parte do mobiliário que configura o cenário urbano, ou até como algo de “decorativo”, ali posto para ornamentar banalmente esse cenário. Porém não é necessária uma mente muito analítica para reparar que muitas das esculturas deste Museu recusam liminarmente a função decorativa e que mais parecem interrogar o observador: E tu, estás a olhar o quê?

Em contrapartida, o cidadão interroga as esculturas contemporâneas, mas estas, como os verdadeiros oráculos, parecem mudas. A resposta não está nas obras, mas no interior de quem pergunta. A escultura apenas ajuda a formular a pergunta, oferecendo essa possibilidade. Ao contrário do texto literário programático que ordena e exige, a obra plástica oferece liberdade de interpretação, sugere sem impor.

Após dez simpósios realizados em Santo Tirso, a cidade conta com cinquenta e quatro esculturas públicas que têm vindo a gerar uma enorme quantidade de projetos, esboços, escritos e maquetes que explicam, ilustram e complementam as obras, ajudam a compreender os processos de criação e construção, a passagem das ideias para as obras, dos sonhos para a realidade. Depois do quarto simpósio, numa reunião de Câmara realizada a 20 de novembro de 1996, foi aprovada a constituição

do MIEC_ST como instituição dedicada à execução dos simpósios, encarregada da manutenção e conservação das obras e da divulgação e dinamização de atividades com elas relacionadas. Concebido pelos arquitetos Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura, esse museu é hoje concretizado numa ala anexa ao Museu Municipal Abade Pedrosa. Nesta nova sede, é possível aprofundar o conhecimento das obras, o qual dá uma nova dimensão ao significado da arte pública.

Todo e qualquer museu, para além de exibir e conservar as obras, tem uma função formativa e pedagógica. Este Museu Internacional de Escultura Contemporânea não é exceção. Através das suas obras, encomendadas a prestigiados escultores, é possível conhecer muitas das práticas artísticas das últimas décadas, apreciar o trabalho realizado com materiais diferentes e reconhecer diversos estilos e atitudes estéticas. Mas este museu tem mais qualquer coisa para dar: a possibilidade de uma aprendizagem de urbanidade, convivência e tolerância, bem como uma vontade de dignificar o espaço urbano quotidiano.

Para o filósofo do idealismo Immanuel Kant, a beleza e a arte não têm qualquer finalidade.¹⁷ A arte não carece de utilidade prática para justificar a sua existência. Contudo, se o poeta não é obrigado a justificar o porquê dos seus versos, bastando a sua necessidade pessoal para os escrever, a obra de arte que abandona o âmbito da contemplação privada e ganha dimensão pública tem um papel a desempenhar – investir de dignidade a humanidade, a quem é dirigida. É esta a única justificação válida para a existência de cada uma das obras aqui realizadas.

Devido ao conjunto destas obras, a pergunta colocada ao observador pela obra de arte não ficará isolada, mas será complementada por uma sucessão de perguntas que juntas compõem um discurso de múltiplas propostas, como um coro de vozes que, cada uma com o seu tom e seu timbre, cantam a mesma melodia: a da liberdade.

À liberdade da criação, conquistada pelos artistas ao longo de séculos, junta-se agora a liberdade dos espetadores para decidir as suas próprias preferências, quebrando assim as barreiras usadas para constranger as comunidades que estão na origem das manifestações culturais.

¹⁷ KANT, Immanuel (1990), *Crítica del juicio*, Madrid: Espasa Calpe, p. 173.

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

Laura Castro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.

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

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

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

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

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

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

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

2.

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

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

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

2.1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2.

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

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

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

⁸RIVAS, JuanLuís delas, "La Naturaleza en la Ciudad-Región: Paisaje, arte y lugar", in MADERUELO, Javier, (coord.) (1997), El Paisaje. Actas del III Curso Huesca, 23-27 Septiembre 1996. Huesca: Diputación de Huesca, p. 184.

⁹CLARK, Frank, Nineteenth-Century Public Parks from 1830. Garden History, Vol. 1, Nº3 (Summer, 1973), pp. 31-41. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1586332>. Vertambém: MERCADAL, Fernando García (2003), Parques y Jardines. Su Historia y sus Trazados. Zaragoza: Institución "Fernando El Católico"; Diputación de Zaragoza, pp. 246-247.

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

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

2.3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³Valerá apenas transcrever depoimentos de Henry Moore, escultora quem, entre outros, se deve a difusão de colocação de esculturas no espaço exterior: “See it was that I chose a fund for the sculpture, I chose it in the open air.” In SPENDER, Stephen (19--), *Henry Moore Sculptures in Landscape*. New York: Clarkson Potter, p.9. Ou: “A sculpture is a work of art in the open air.” In SYLVESTER, David (1969), *Henry Moore. Sculpture and Drawings*. London: Percy Lund, Humphries & Company Ltd, vol. 2, p. xiv.

¹⁴Em 1951 tem lugar a Second International Exhibition of Sculpture, nome sem local, e em 1954 a exposição *Sculpture in the Open Air* mudando para o Holland Park. O catálogo apresentava um prefácio de Kenneth Clark focado nas peculiaridades da escultura destinada ao ar livre. As exposições de ar livre em Londres realizaram-se até ao ano de 1966. Ver: BIGGS, Lewis, Op. cit., pp. 13-39.

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

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

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

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

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

3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁰Sobre a relação entre arte contemporânea e conservação ver: MACEDO, Rita A. S. P., "Da Preservação à História da Arte Contemporânea: Intenção Artística e Processo Criativo", in (2007), @pha: Boletim nº5 – Preservação de Arte Contemporânea. Boletim da Associação Portuguesa de Historiadores de Arte. Ver ainda, especificamente sobre arte pública: BEERKENS, Lydia e LEARNER Tom, (eds.) (2014), *Conserving Outdoor Painted Sculpture: Proceedings from the Interim Meeting of the Modern Materials and Contemporary Art Working Group* of COM-CC, Köller-Müller Museum, Otterlo, the Netherlands, June 4–5, 2013, Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute. Disponível em http://hdl.handle.net/10020/gci_ubs/conserv_outdoor_painted; CONSIDINE, Brian, et al. (2010), *Conserving Outdoor Sculpture: The Stark Collection at the Getty Center*. Los Angeles: Getty Conservation Institute. Dada a escassa acessibilidade aos relatórios de conservação e restauro que envolvem obras de arte contemporânea, a existência de um corpo de dissertações e de teses universitárias sobre estes problemas é da maior importância para a abordagem em causa.

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

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

O CATÁLOGO

TeresaAzevedo

O Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (MIEC_ST) foi constituído em 1996, e formalmente inaugurado em 1997, após a realização do 4º Simpósio Internacional de Escultura da mesma cidade. Desde 1991, por proposta do escultor Alberto Carneiro e iniciativa conjunta deste e da Câmara Municipal de Santo Tirso, que um dos principais objetivos dos simpósios, evidenciado logo desde a sua primeira realização, foi dotar a cidade de um museu internacional de escultura ao ar livre. Pretendia-se, então, que ao longo dos dez simpósios bienais se fosse reunindo um conjunto de obras de relevantes artistas nacionais e estrangeiros, representativas, individualmente, da prática artística de cada um e, no seu conjunto, da heterogeneidade e diversidade da arte contemporânea. Foi-se constituindo assim um museu de escultura ao ar livre que, pela coerência do seu projeto é pioneiro em Portugal, situando-se simultaneamente a par de exemplos internacionais.

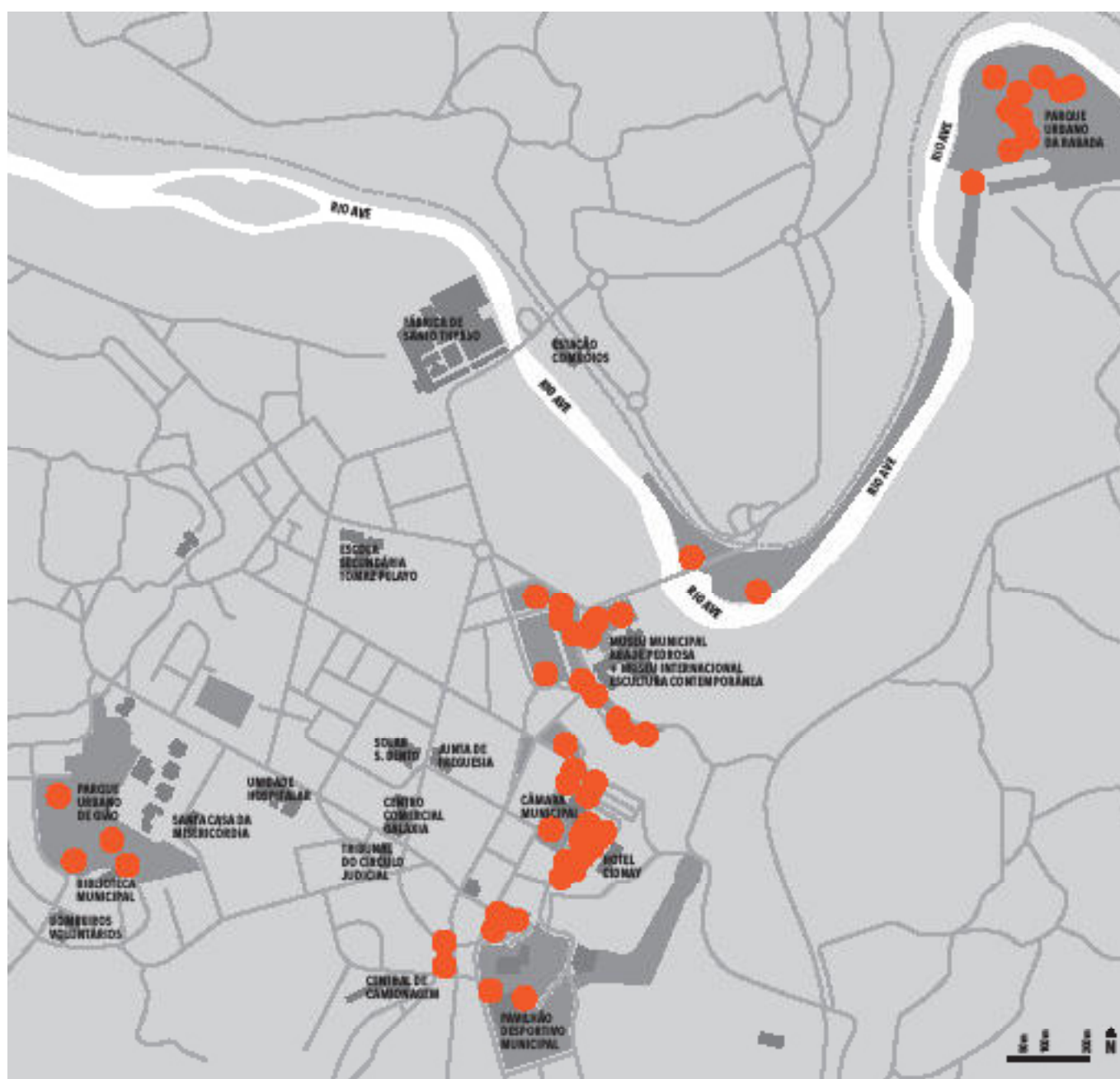
Cumpridos agora os dez simpósios e os objetivos iniciais, o MIEC_ST reúne um conjunto relevante de 54 esculturas distribuídas pela cidade (52 com origem nos simpósios, e 2 da autoria de Alberto Carneiro), bem como um número significativo de materiais que as documentam e contextualizam. Cabe agora ao museu não só assegurar a conservação e manutenção das esculturas no espaço público, mas também, com a inauguração das suas instalações, dar início a uma nova fase de registo, documentação, estudo e divulgação dos artistas e das obras, possível com a reunião, num espaço próprio e para isso destinado, de todos os materiais relacionados com elas e com a sua construção (fotografias, desenhos e/ou textos dos artistas, maquetas, projetos).

Assim, se por um lado, esta publicação marca o encerrar dos dez simpósios, ela marca simultaneamente uma nova etapa para o MIEC_ST, com a criação de um espaço dedicado ao diálogo sobre a arte contemporânea em geral, e sobre a escultura pública – e nomeadamente a de Santo Tirso – em particular. Foi o princípio orientador da organização deste catálogo apresentar uma reflexão e uma visão panorâmica que se constitua como um ponto de partida para todas as potenciais novas leituras que as obras e a sua documentação podem proporcionar. Cada um dos dez Simpósios Internacionais de Escultura Contemporânea foi acompanhado de um catálogo onde se reuniram relevantes ensaios críticos de autores de renome nacional e internacional sobre cada uma das obras produzidas. Procurou-se que o presente catálogo se construísse como um complemento àqueles já publicados, apresentando agora não uma análise específica de cada uma das obras, mas antes uma visão global do seu conjunto enquanto museu aberto à cidade.

O catálogo organiza-se em duas partes. Na primeira reuniu-se um conjunto de textos introdutórios (nos quais se incluem as apresentações do Exmo. Senhor Presidente da Câmara Municipal de Santo

Tirso, Dr. Joaquim Couto, e dos comissários nacional, Alberto Carneiro e internacional, Gérard Xuriguera) que ilustram diferentes vertentes e modos de abordar tanto a escultura pública como os museus de escultura ao ar livre, tendo o MIEC_ST como ponto de referência e enquadramento. Álvaro Moreira e Conceição Melo, em representação da Câmara Municipal de Santo Tirso, contaram a história da origem do concelho, referindo o seu processo de urbanização e a construção do seu património, do qual os Simpósios Internacionais de Escultura e o consequente Museu Internacional de Escultura Contemporânea, cuja sede agora se inaugura, são projetos essenciais e de referência. De seguida, o pertinente ensaio de Javier Maderuelo apresentou uma perspetiva sobre a escultura desde o início do século XX, abordando as principais investigações e experiências de artistas de vanguarda que levaram ao desenvolvimento da escultura no (e para o) espaço público, enquadrando o MIEC_ST num contexto internacional. Por sua vez, Laura Castro refletiu sobre a escultura segundo três tópicos principais: a escultura ao ar livre; ao ar livre em contexto urbano; e ao ar livre, em contexto urbano configurando um museu. Enunciando a tradição ocidental da presença da escultura em parques e jardins, a autora explorou os modelos de musealização destas obras, enquadrando neles o MIEC_ST, e abordando também questões relativas à sua conservação e patrimonialização.

A segunda parte, que com esta introdução se inicia, é dedicada à apresentação das 54 esculturas e a sua organização teve como ponto de partida a investigação documental realizada nos arquivos do MIEC_ST. Procurou criar-se uma secção, organizada cronologicamente com início em 1989/90 (data das duas esculturas instaladas por Alberto Carneiro nos espaços da cidade, e que foram o mote para a realização dos simpósios), onde cada obra fosse apresentada juntamente com alguns apontamentos documentais criados por cada artista (quando existentes no arquivo do MIEC_ST). Com esta opção, servem-se dois propósitos. Em primeiro lugar, complementa-se a compreensão de cada uma das esculturas com a publicação de materiais (desenhos livres ou projetos, maquetas ou pequenos textos, rascunhos ou fotografias), produzidos pelos próprios artistas durante o processo de conceção e/ou construção da obra, revelando assim algumas das suas principais preocupações e opções. Em segundo lugar, desvendam-se alguns desses documentos que, para além das esculturas, fazem também parte da coleção do MIEC_ST, e que a partir de agora encontram na nova sede do museu o acolhimento necessário para que sejam devidamente estudados enquanto complementos essenciais das obras instaladas no espaço público. Tratando-se de um conjunto bastante heterogéneo de esculturas, que não caracterizam uma determinada corrente mas antes refletem as distintas possibilidades da escultura pública contemporânea, são também, obviamente, heterogéneos os modos de trabalhar de cada artista bem como os materiais documentais que eventualmente cada um produz. Esta secção reflete essa mesma diversidade, apresentando diferentes tipos de documentos para cada uma das obras. Cabe ainda referir que todas as fotografias das esculturas resultaram de um levantamento fotográfico realizado por José Rocha, que procurou não só reter a imagem da obra mas também enquadrá-la no contexto envolvente onde ela se insere, documentando assim a especificidade da sua localização.



Mapa de localização das esculturas.

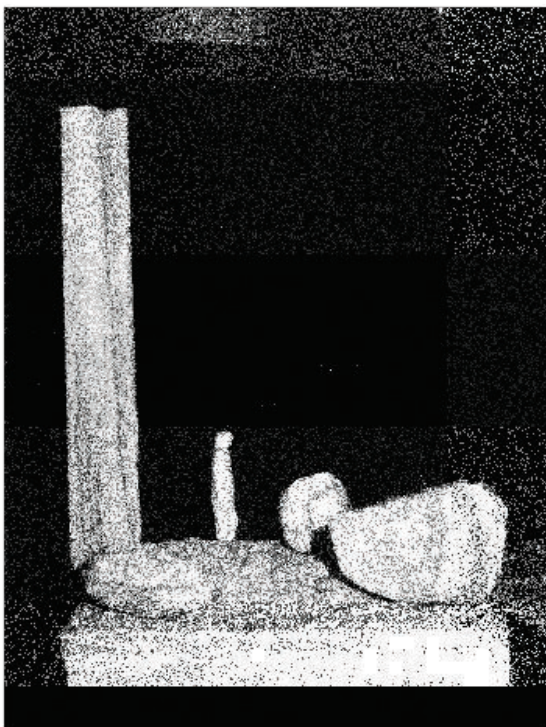
700x500x500cm





1

Água sobre a terra, Alberto Carneiro 1989-1990, Granito e água



"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 mágico onde a água busca o centro. Cosmos da unidade do corpo e do universo."

Alberto Carneiro, 2001. In (2007) Das notas para um diário e outros textos. Antologia. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 118.

2

O barco, a lua e a montanha, Alberto Carneiro
1989-1990, Granito e terra



“O tempo e os elementos afeiçoaram estas pedras. Elas são montanhas. São formadas pelo rolardos 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, 2001. In (2007) Das notas para um diário e outros textos. Antologia. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 119.



170x1000x1000cm





3

Anatureza, o amare a tosse, António Campos Rosado
1991, Granito e ferro





4 Família, Manolo Paz
1991, Granito



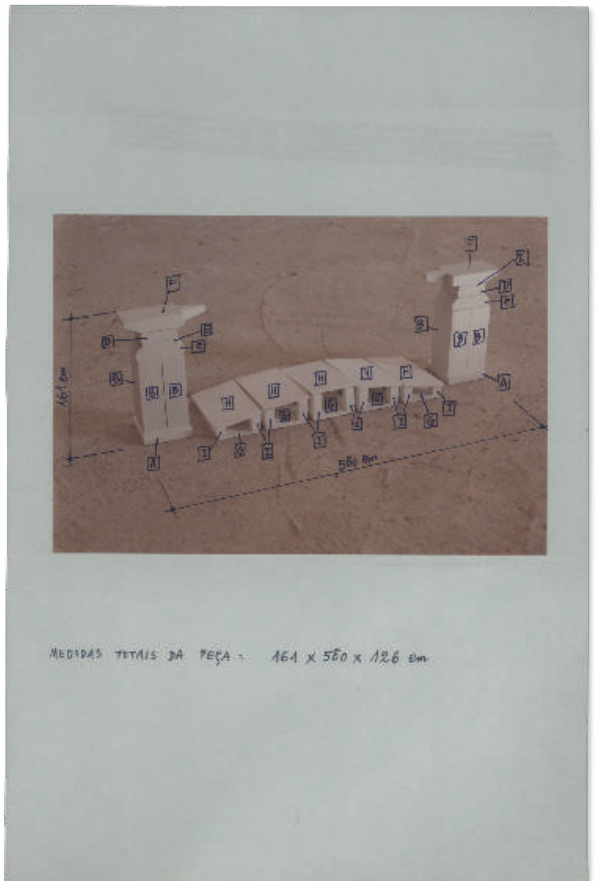


210x330x130cm



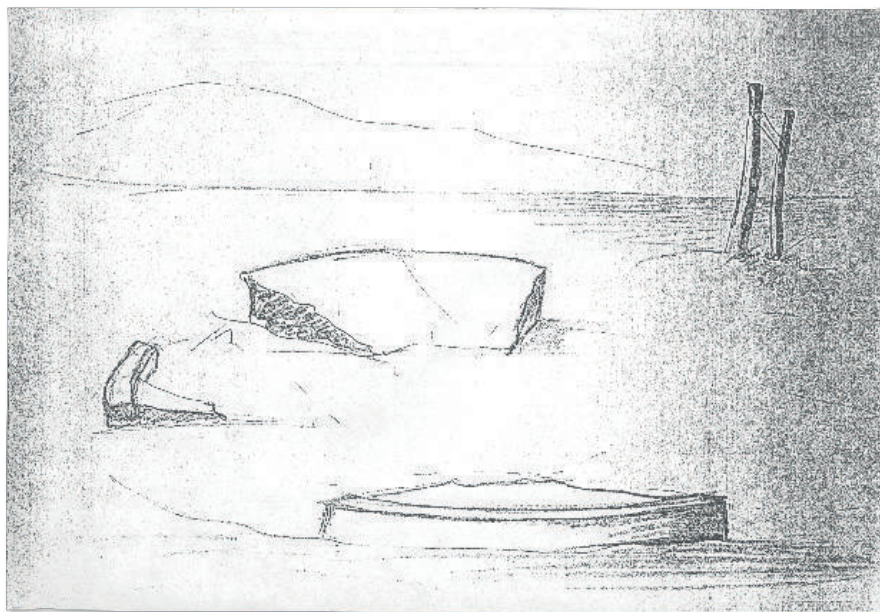
5

Arco Voltaico, Manuel Rosa
1991, Granito



6

A natureza da pedra, Reinhard Klessinger
1991, Granito, ferro e vidro





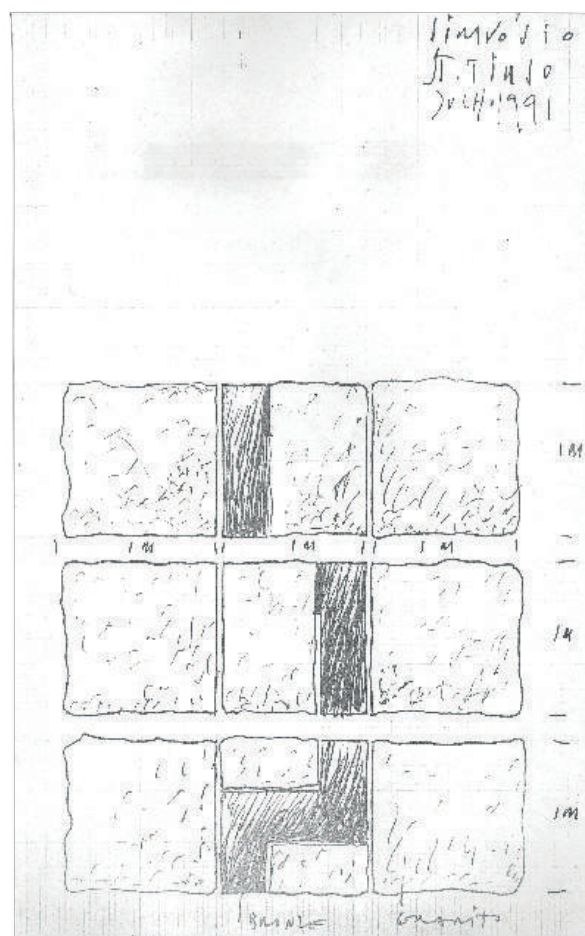
32x1370x800cm

145x460x170cm



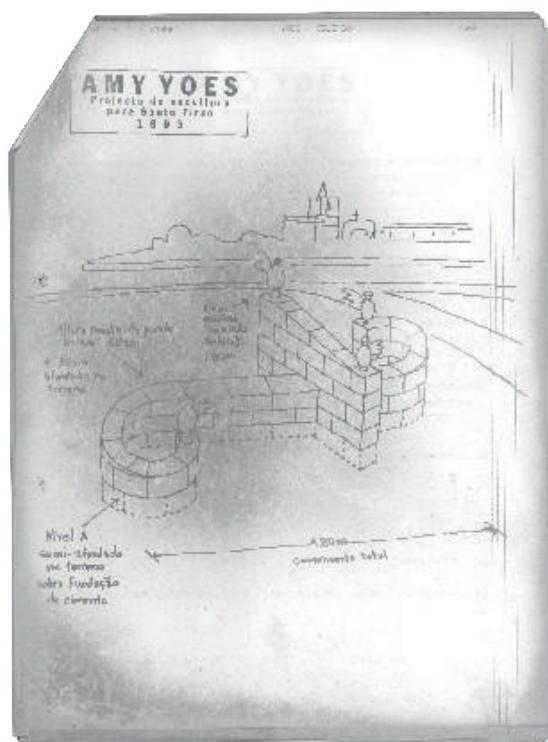


7 Sem Título, Zulmiro de Carvalho
1991, Granito e bronze





8 Capriccio, Amy Yoes
1993, Mármore



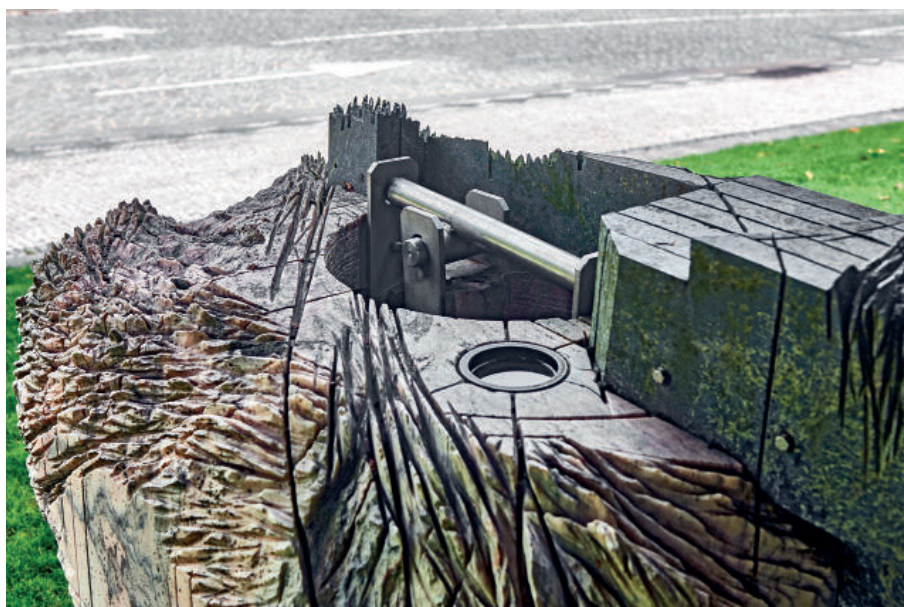


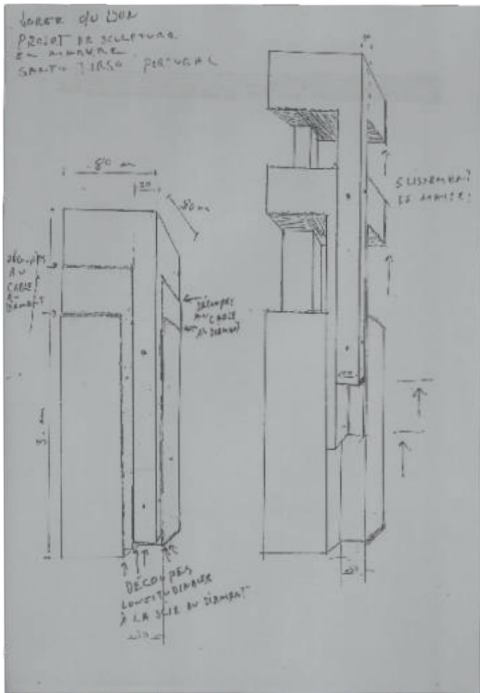
260x500x245cm





9 Pedra Bulideira n.XXII, Carlos Barreira
1993, Mármore, xisto e aço inox





10 Second Growing Pilar, Jorge du Bon
1993, Mármore



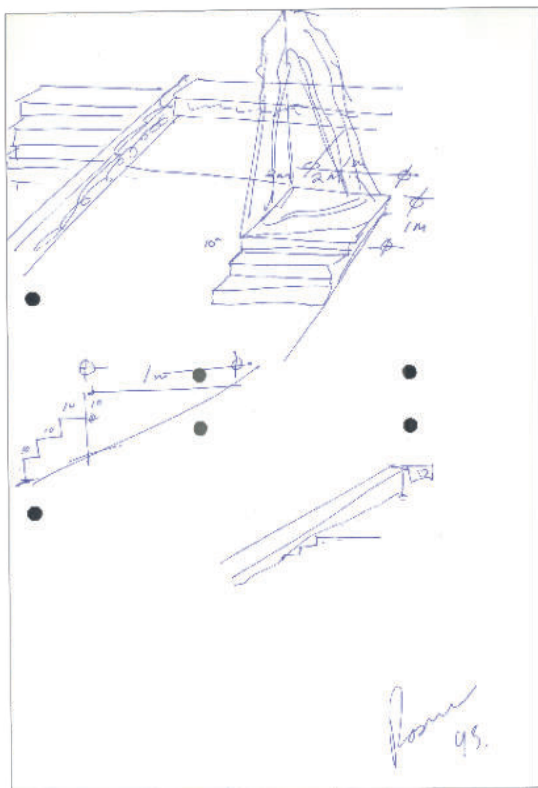


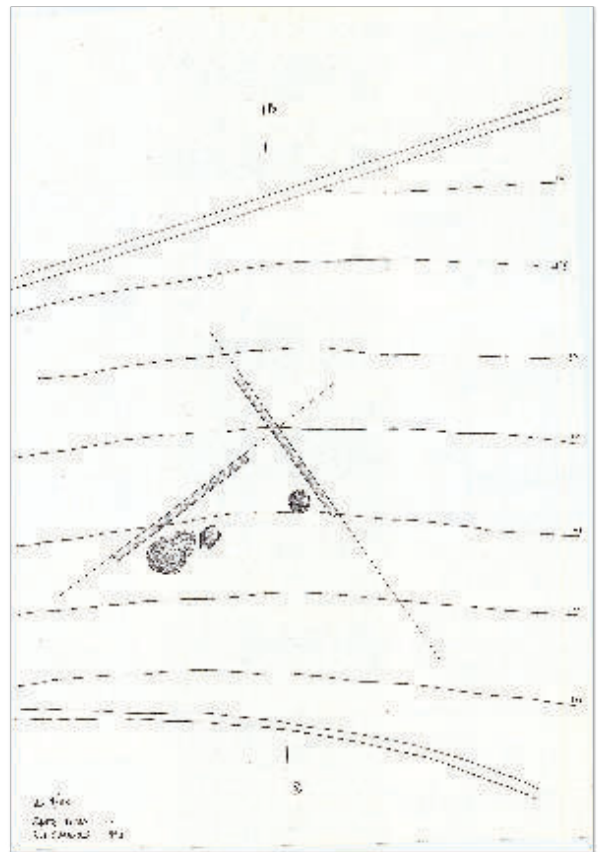
470x85x80cm

265x100x100cm

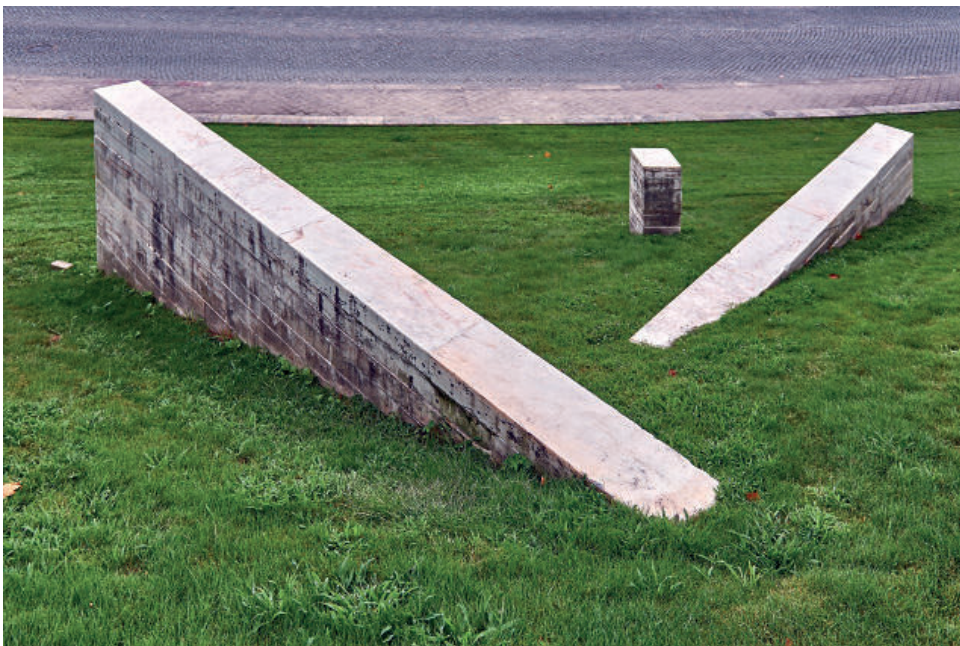


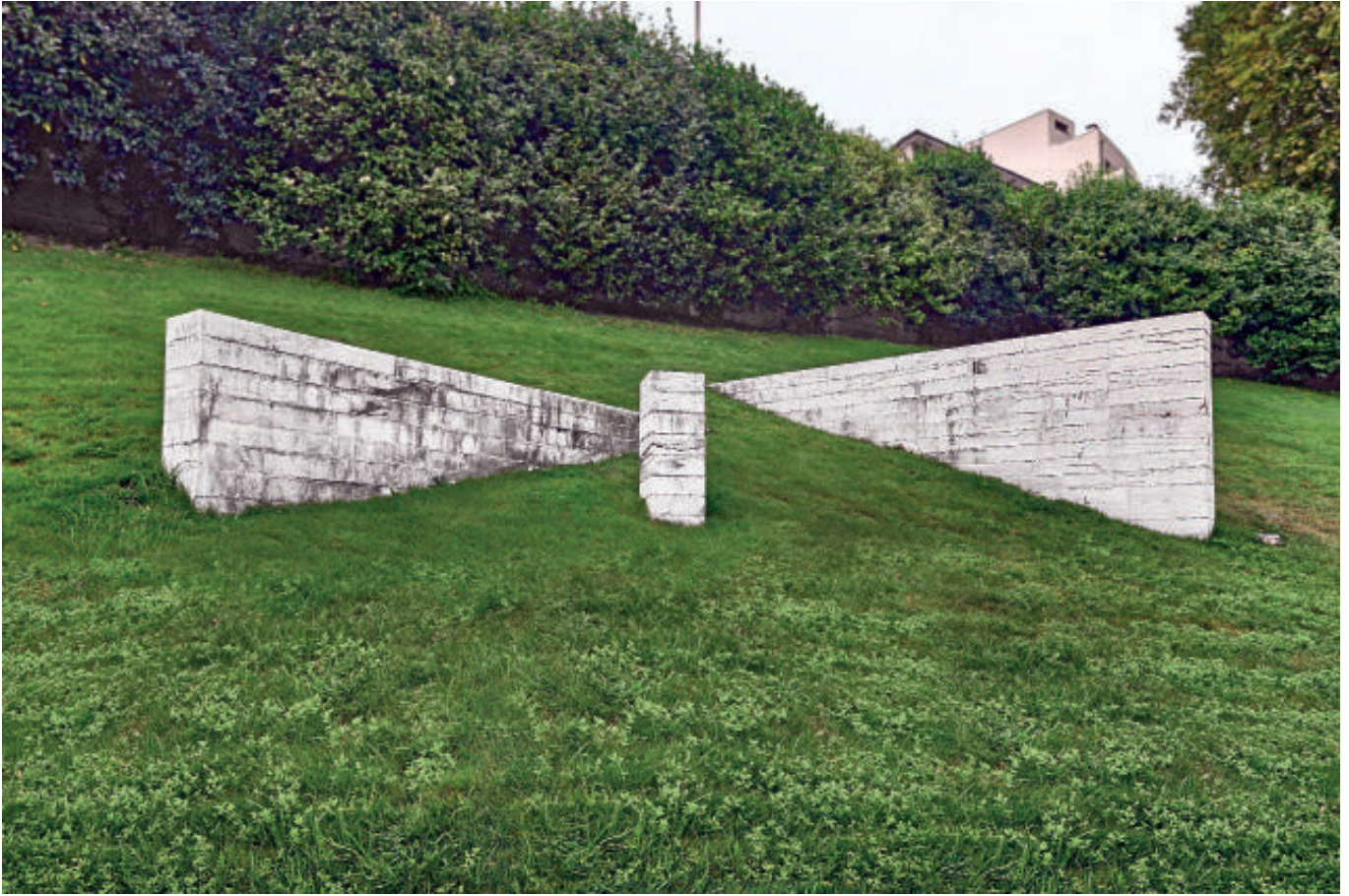
11 Canto, Peter Rosman
1993, Mármore, granito e ferro





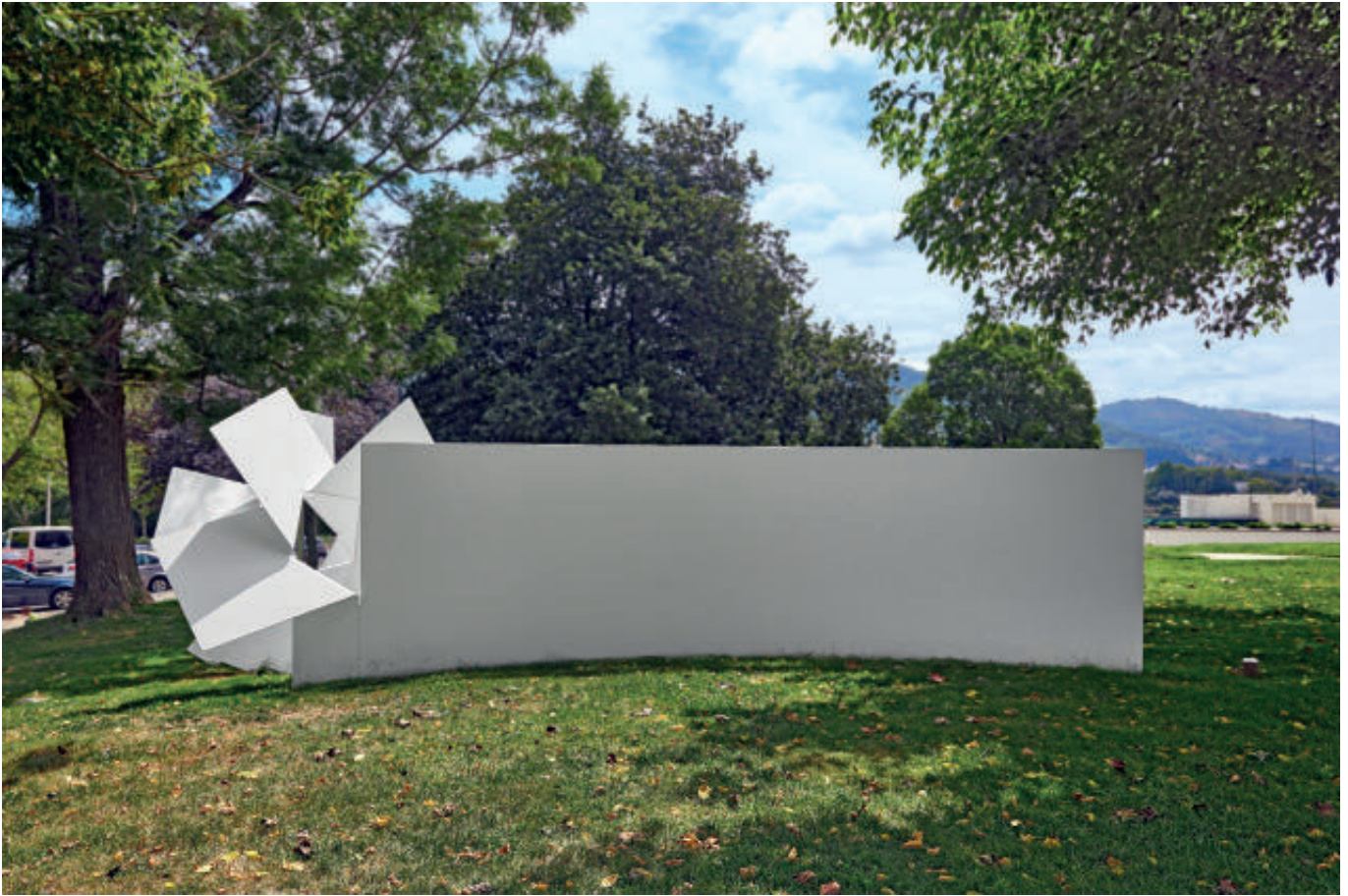
12 Um Espaço para Santo Tirso, Rui Sanches
1993, Mármore





152x670x420cm

245x770x360cm

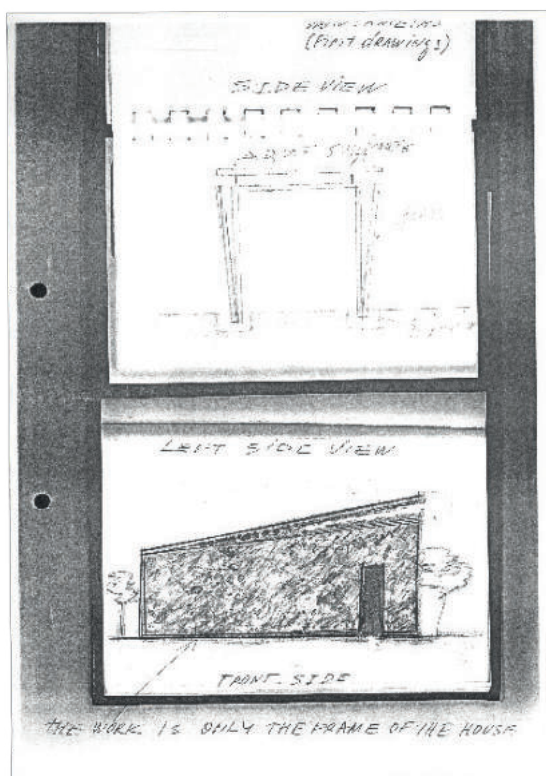




13 Sem Título, Ângelo de Sousa
1996, Ferro



14 Mira Hacie Dentro de ti, David Lamelas
1996, Ferro e mármore

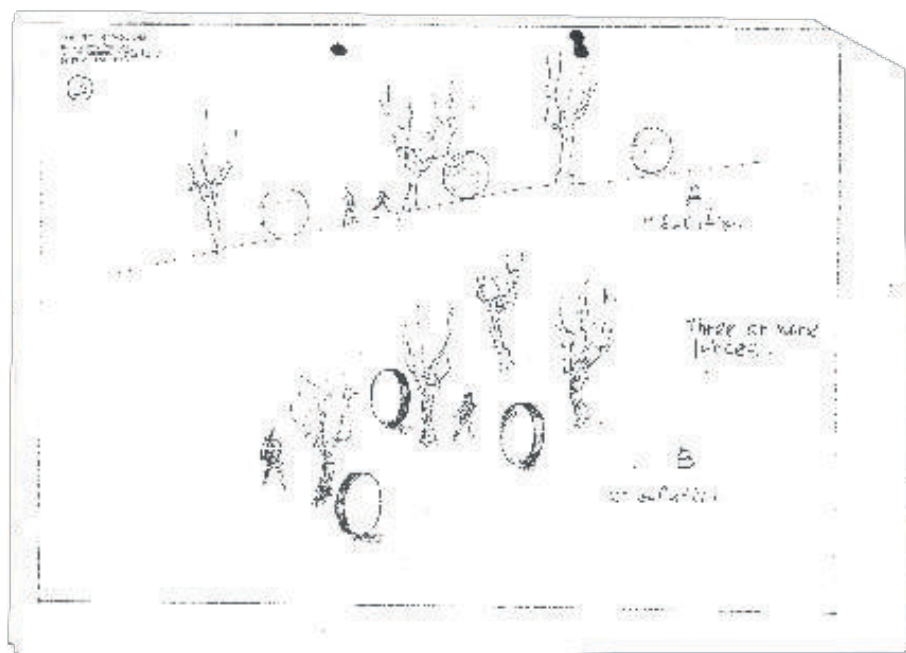




312x410x580cm

217x450x1650cm





15 Scultura – Santo Tirso '96, Mauro Staccioli
1996, Cimento e ferro



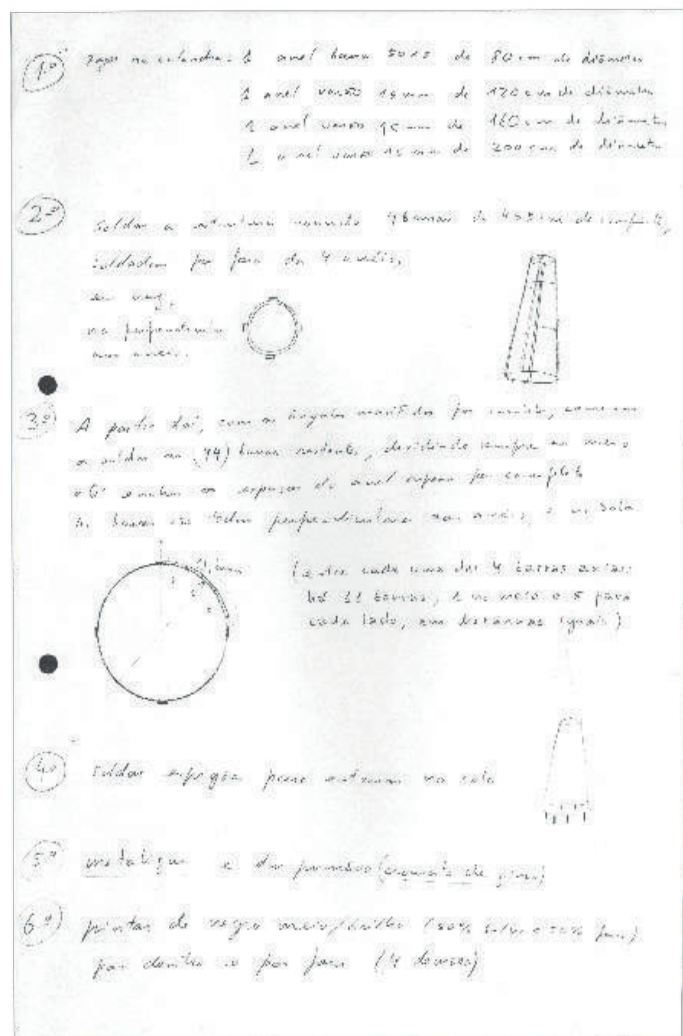


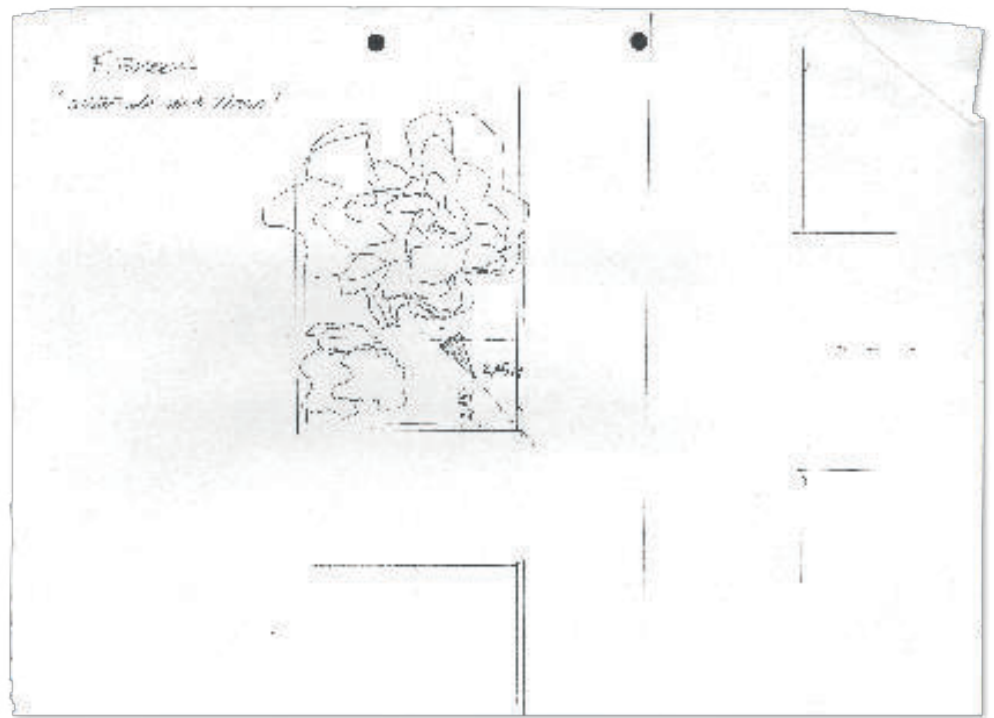
300x500x245cm

450x210x200cm



17 Sem o teu Nome, Rui Chafes
1996, Ferro





18 La Nube de Santo Tirso, Federico Brook
1997, Granito





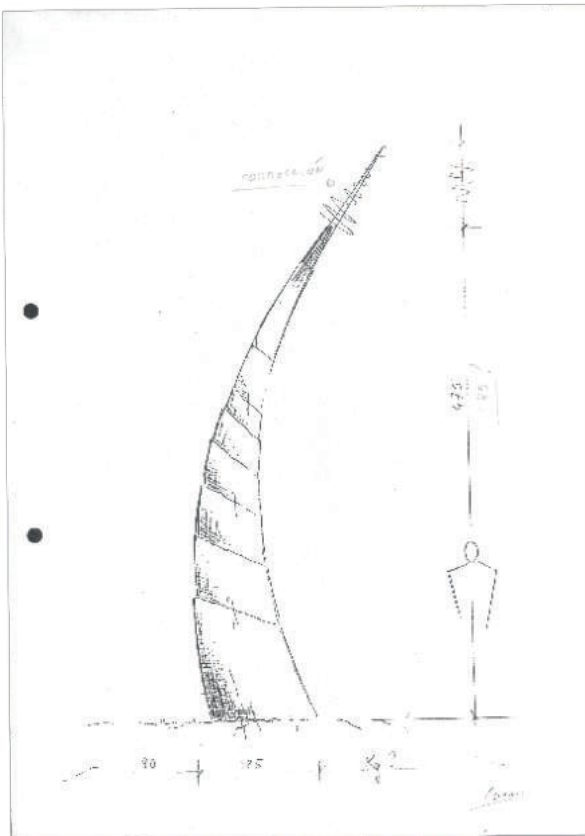
460x135x58cm

470x110x75cm





19 Feto, Josep Maria Camí
1997, Granito





20 Ascensão, Julio Le Parc
1997, Aço inox



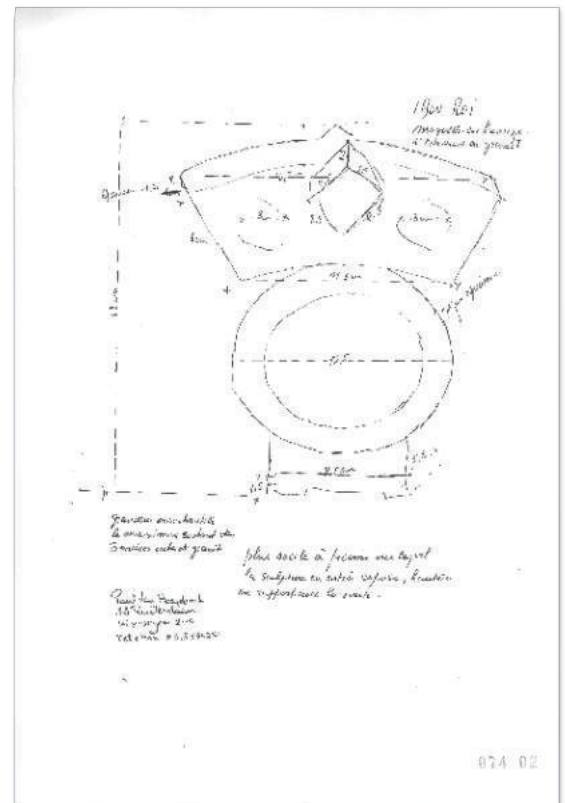


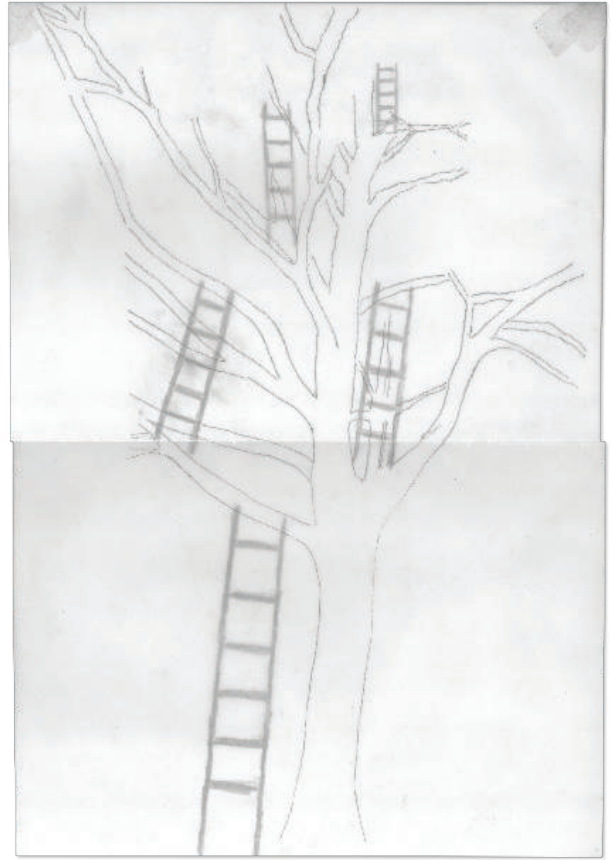
460x100x100 cm





21 Lenond'un fou se trouve partout, Paul Van Hoeydonck
1997, Granito





22 Escada, José Pedro Croft
1997, Ferro galvanizado

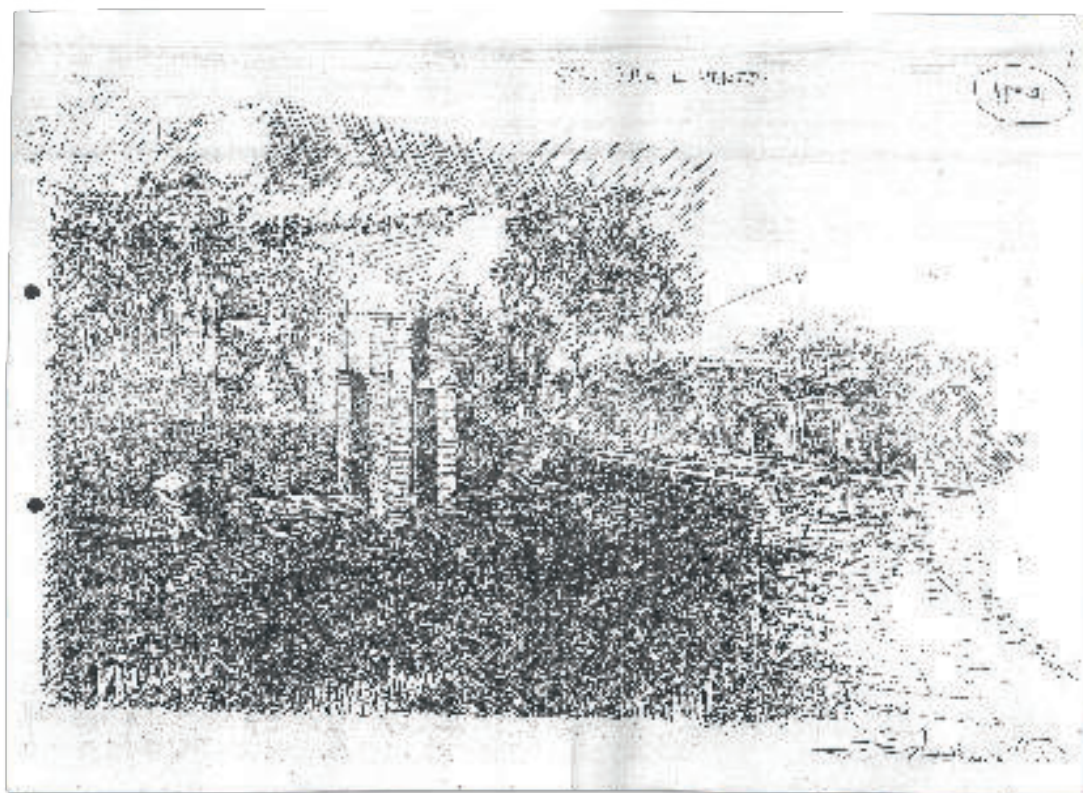




800x250x350cm

415x1570x140cm





23 Sol, Lua e Vento, Satoru Sato
1997, Granito





24 Eu espero, Fernanda Fragateiro 1999, Aço inox



"[...] Este projecto foi concebido para ser colocado sob a sombra de uma árvore, no espaço de um jardim público, e é composto por duas peças.

[...]

Esta peça é um lugar. Fala simultaneamente do tempo e da esperança. Pode ser um ponto de referência na cidade. Um sítio onde as pessoas podem esperar por alguém, logo abrindo a possibilidade de se converter num lugar de encontro.

A palavra eternidade é também sugerida através da imagem do anjo. Eterno, porque eterno é o esperar. Espera-se para sempre. Neste lugar nunca é a mesma pessoa que espera, ou porque quem se espera, nem sempre se espera o mesmo algo. Assim este lugar revela-se e passa a existir verdadeiramente quando se cumpre o acto da espera ou do encontro. Sucessivamente.

[...]

Lisboa, 9 de Agosto de 1999. Fernanda Fragateiro"



45x300x51cm

550x85x120cm





25 Hangul Character - 1999, Hang Chang-Jo
1999, Ferro





220x125x125cm





27 O Guardião da Pedra que dorme, Mark Brusse
1999, Granito


 Paris
 Aug 4/10/99 (9)

↑ Dear Master Paulo,
 Thanks for sending the photos
 of seeing those marvelous
 stone, I decided to change
 a bit my project.
 My choice is no B.
 I will send you a other sketch
 but for my new project I need
 no stone table.
 just the big stone, + a stone to
 carve the monkey, sitting on a
 small table. the big stone will
 have just: closed eyes + nose
 holes, and no wall.
 Can you find me a good stone
 carver for the monkey?
 Is really yours. Mark Brusse

28 Fragmentos, Nissim Mercado
1999, Granito e ferro



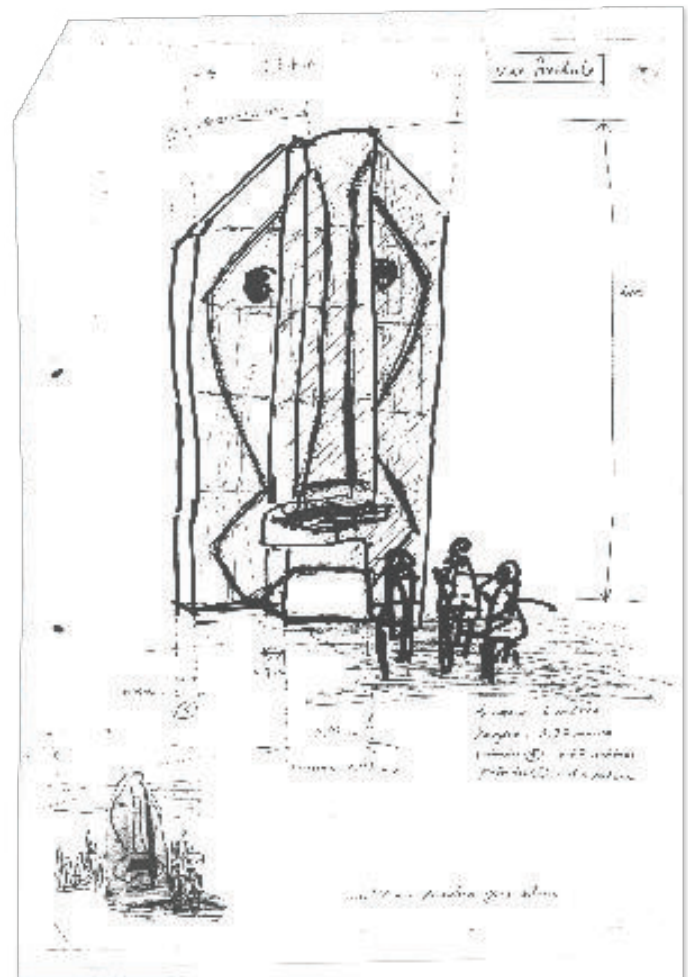


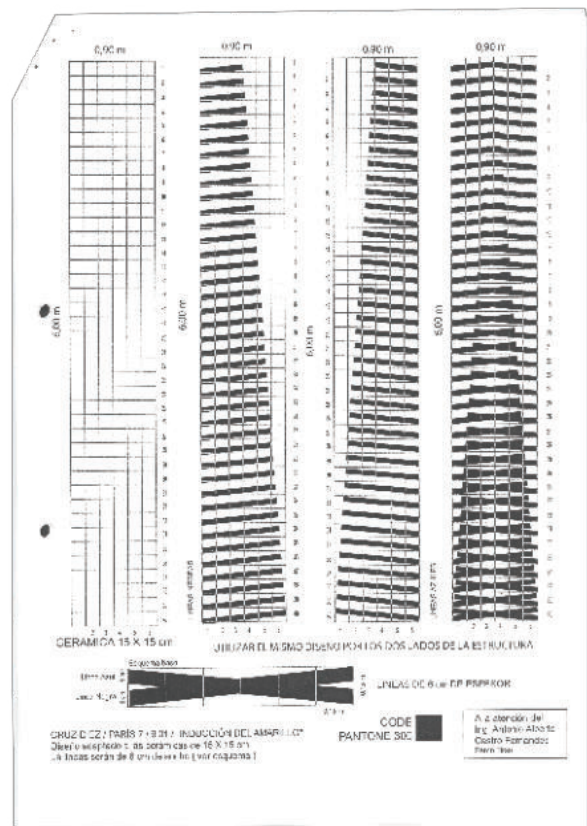
535x180x178cm





29 Sem Título, A-Sun Wu
2001, Ferro





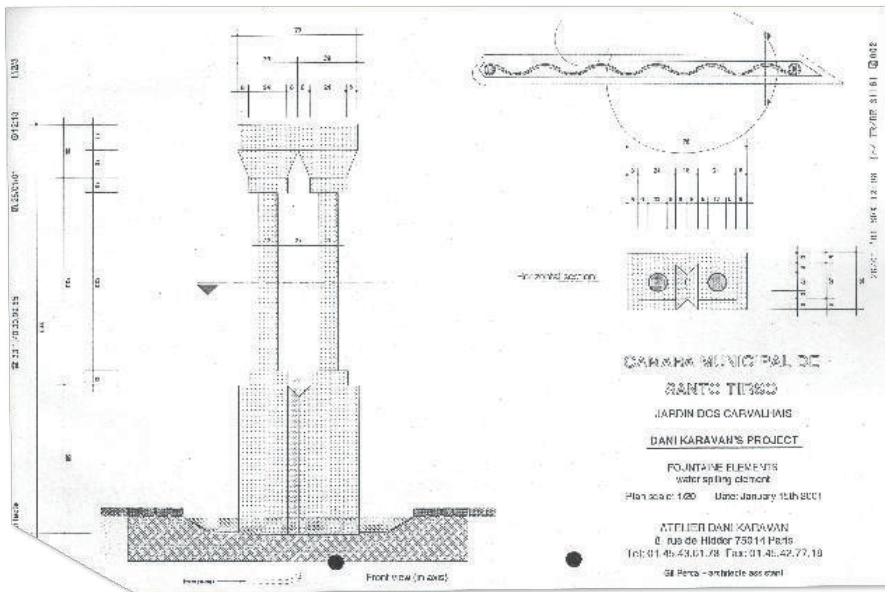
30 Indução do amarelo, Carlos Cruz-Diez 2001, Azulejo e betão





650x520x220cm





31 Sem Título, Dani Karavan
1999, Betão, azulejo, granito, basalto e água





32 Sem Título, Guy de Rougemont
2001, Azulejo e betão





400x70x70cm



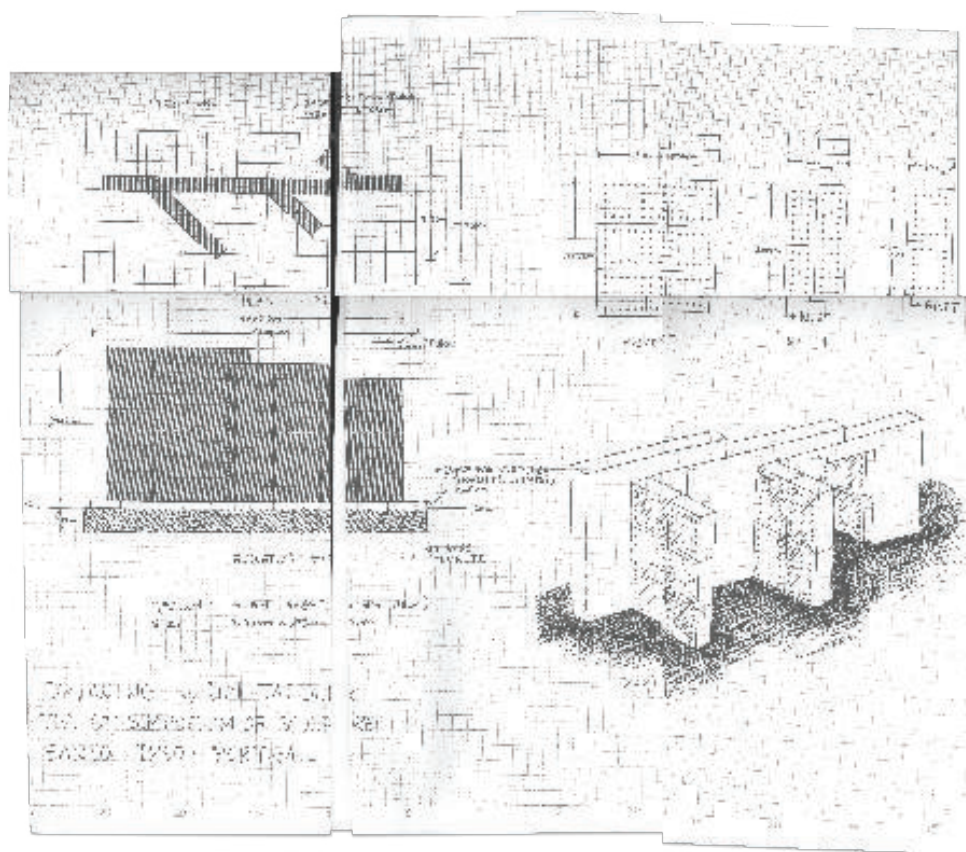


33 Uma escultura para Santo Tirso, Pedro Cabrita Reis
2001, Tijolo cerâmico e betão





34 Sem Título, Um Tai Jung
2001, Ferro e granito



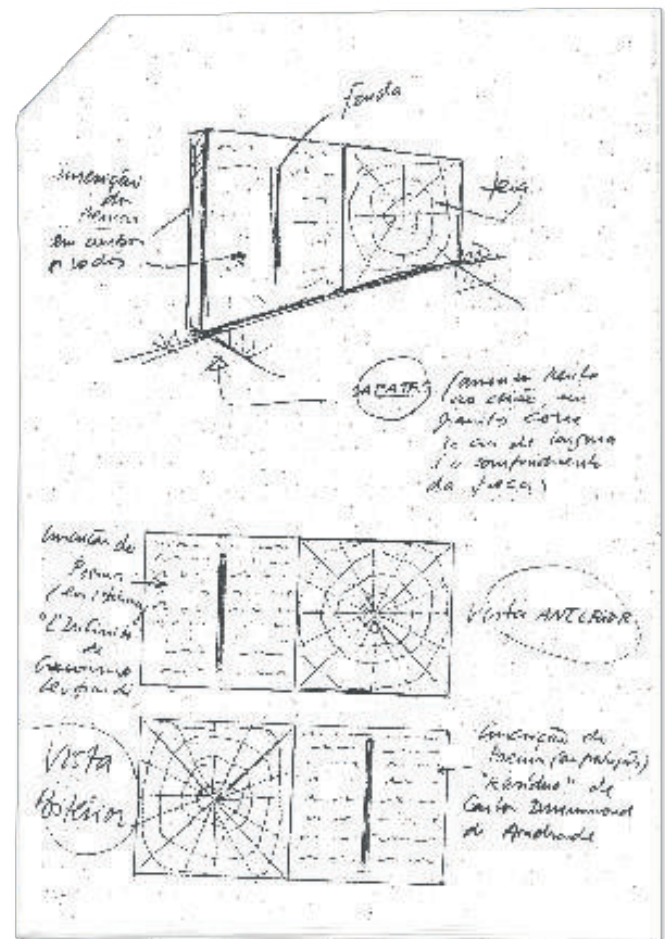


296x596x300cm

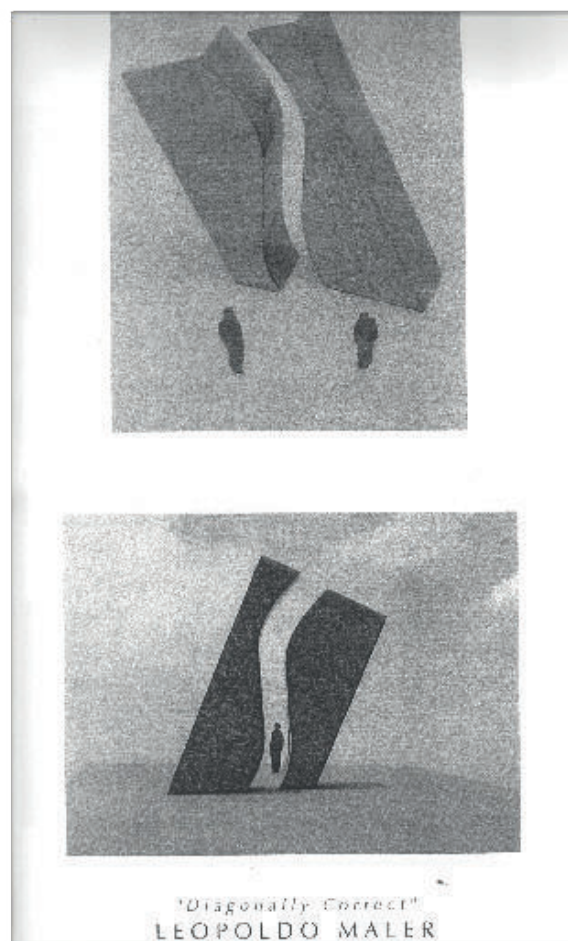
[illegible]



35 O infinito, José Barrias 2004, Betão e aço



36 Diagonalmente Correto, Leopoldo Maler
2004, Betão





540x510x120cm



37 2 Arcos, Peter Klasen
2004, Ferro e betão



38 Sem Título, Peter Stämpfli
2004, Betão e azulejo

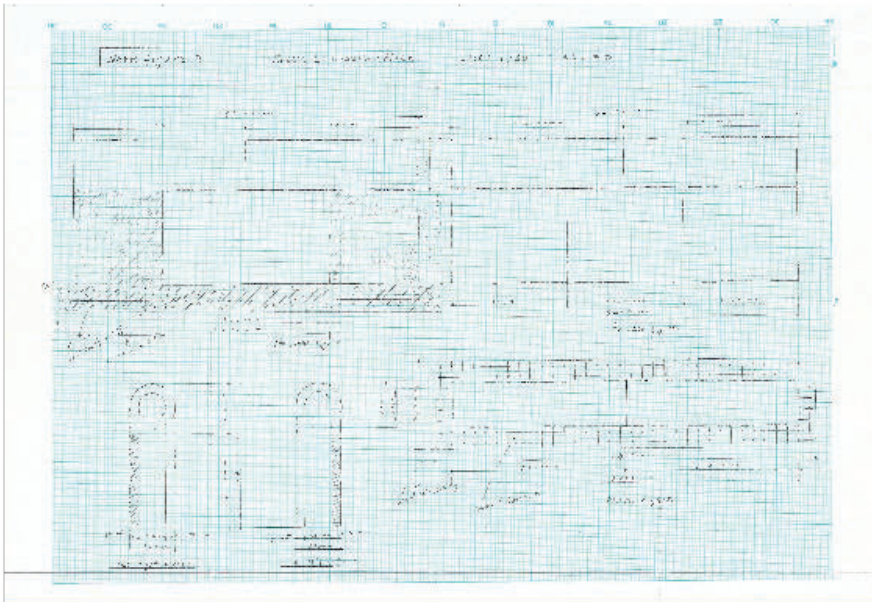




395x240x180cm

247x620x85cm





39 Sem Título, Suk-Won Park
2004, Granito



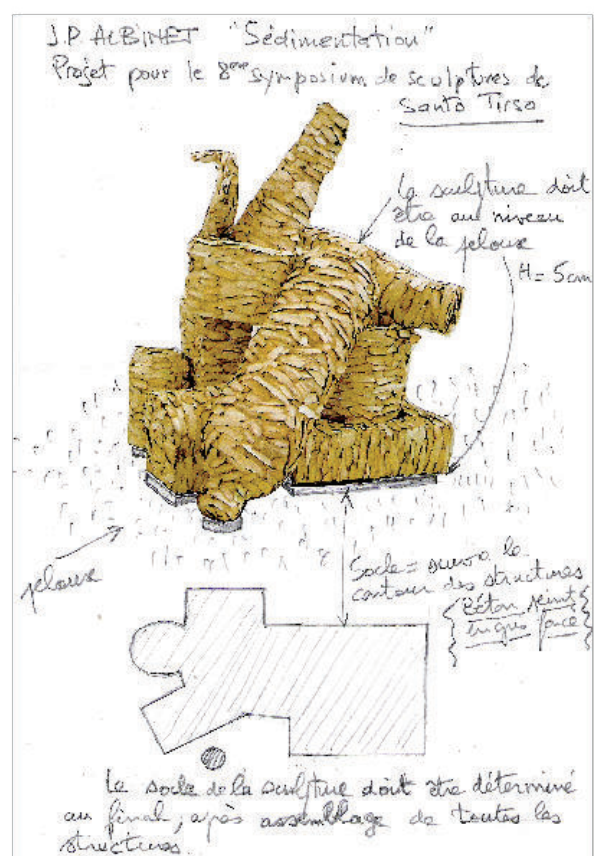
40 Duas Faces, Wang Keping
2008, Betão e aço





400x400x30cm





41 Sedimentação, Jean Paul Albinet
2008, Ferro galvanizado e madeira



42 Adão e Eva, Michel Rovelas
2008, Betão e ferro





580x590x230cm

350x800cm





43 Sesriem - Poço das seis correias, Ângela Ferreira 2008, Betão e ferro



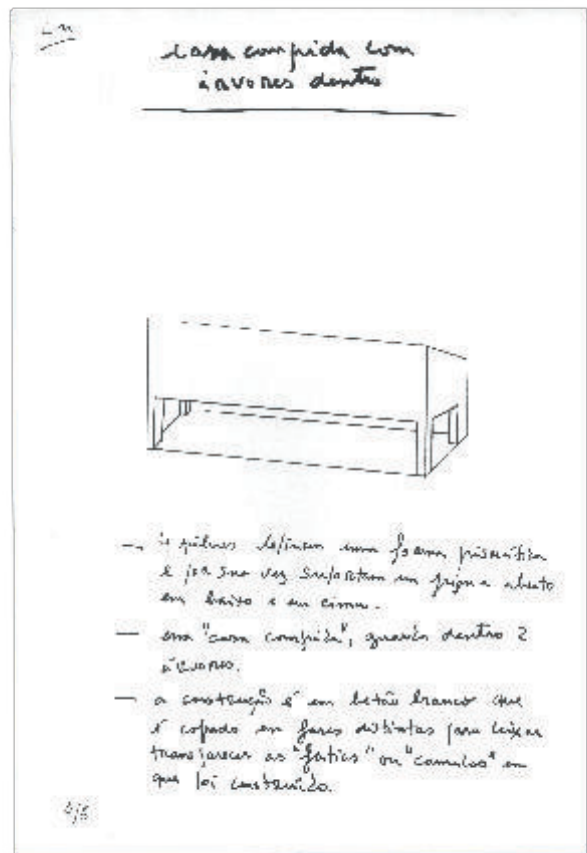
“Sesriem – poço das seis correias é um projecto especialmente desenhado para o Parque da Rabada, que pretende essencialmente dar continuidade a dois factores importantes no meu discurso artístico:

1–A produção de obras em espaços públicos cuja funcionalidade e utilidade seja um dos principais critérios de intencionalidade.
2–A continuação da exploração de conteúdos que revelem uma atitude questionante sobre a relação entre a Europa e África.

O primeiro item tem visualização óbvia na qualidade de parque infantil inerente ao projeto.

O segundo item requer explicação: uma das estratégias que se vêm repetindo em alguns dos meus trabalhos nos últimos anos é a apropriação de estruturas (arquitetónicas e não só) situadas em lugares específicos em África e a sua “importação” para locais na Europa. [...] No caso deste projecto, procedi à escolha de um referente na natureza: o parque de campismo Sesriem existente no deserto Namib na Namíbia. Este parque de campismo é um local único que nasce da localização de um poço cujo nível de água era tão fundo que, segundo reza a história, necessitava de seis correias de cavalo atadas para se conseguir extrair água. Hoje Sesriem é um pequeno parque no meio do deserto com apenas 18 lugares/terrenos para acampamento. [...] Sendo que se localiza no deserto a sobrevivência da árvore depende do uso da torneira e dos óbvios excedentes de água que passam para o solo e servem de alimento à árvore, que por sua vez providencia a sombra tão necessária, criando assim um pequeno ecossistema de sobrevivência natural para os que aí acampam.
[...]

Ângela Ferreira
Lisboa, 10 de Dezembro 2006”



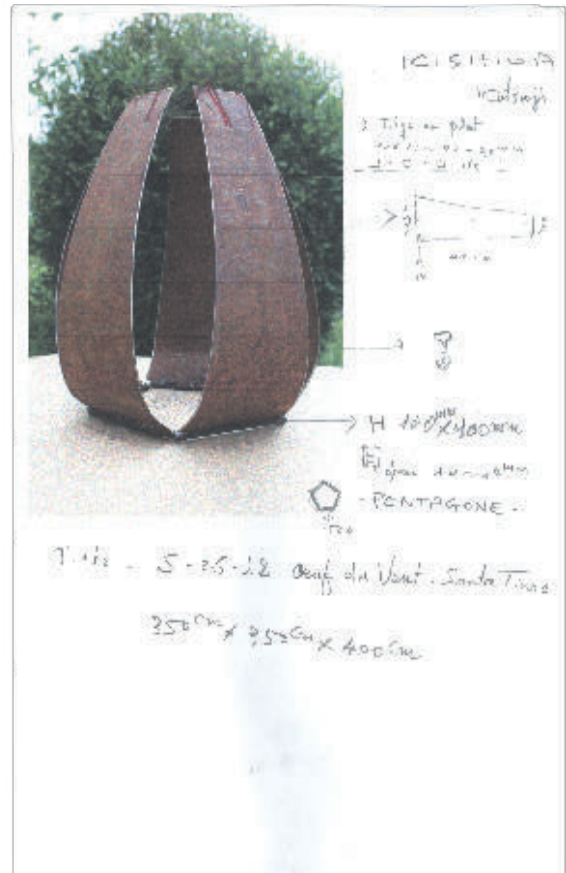
44 Casacompridacomárvoresdentro, Carlos Nogueira
2012, Betão



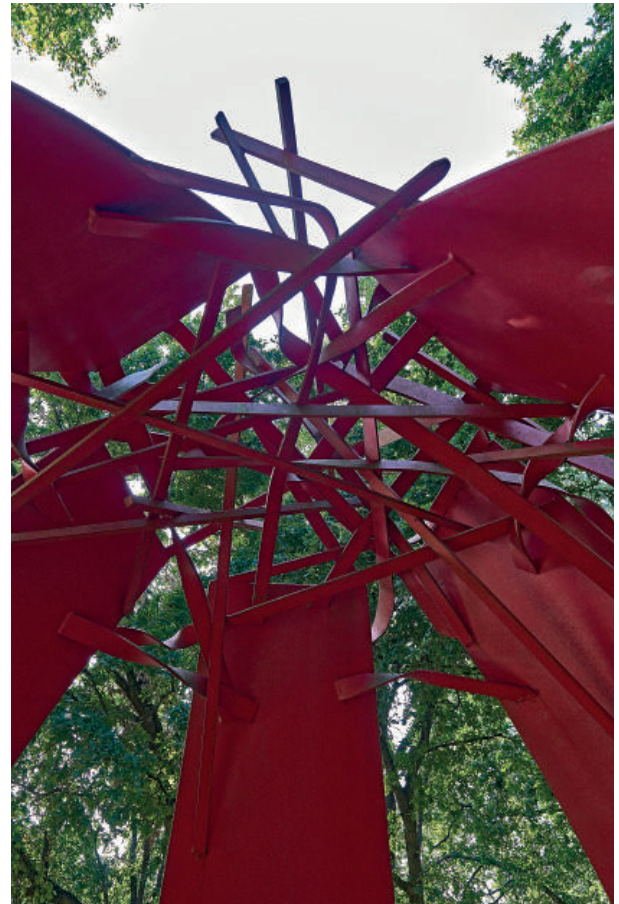


210x900x150cm





45 Oeuf du Vent, Kishida Katsuji
2012, Ferro



46 Canyon, Pino Castagna
2012, Betão e aço corten





280x440x270cm

300x151x15cm

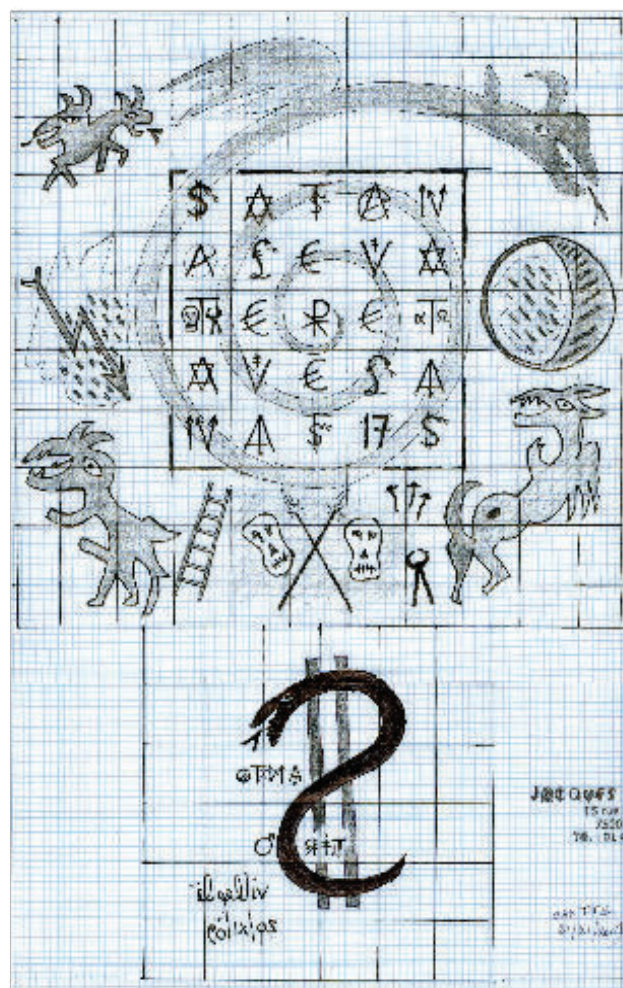




47 Razorblade, Philippe Perrin
2012, Aço inox



48 Cubo, Jacques Villeglé
2012, Betão e azulejo



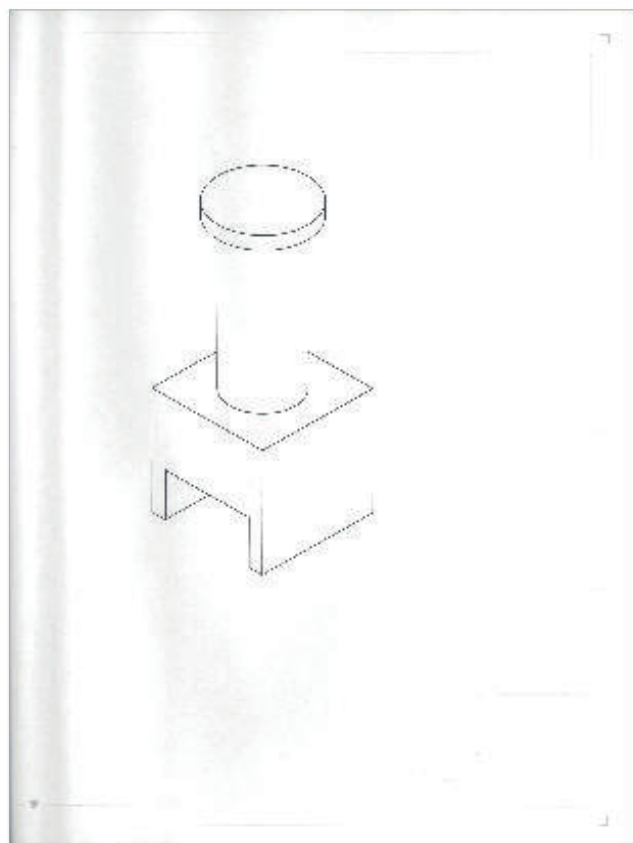


232x140x140cm



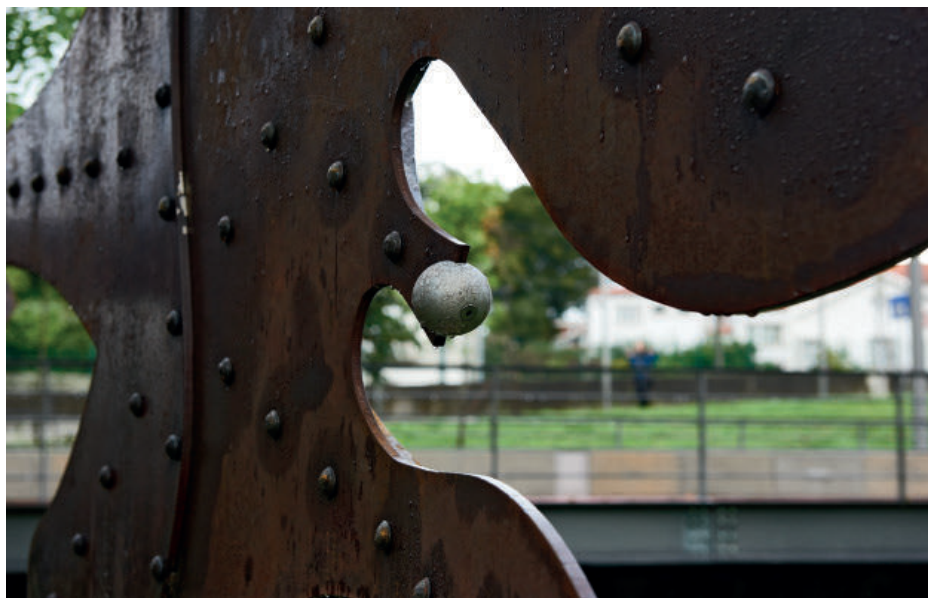


49 Casa de Passo, Miquel Navarro
2015, Betão armado





50 Pas de Trois, José Aurélio 2015, Aço corten



"Memória Descritiva
PAS DE TROIS - 2014

A escultura que se propõe para o Parque da Rabada, no âmbito do X Simpósio de Escultura de Santo Tirso, será construída em aço corten de 12mm de espessura, na sua cor natural e sem qualquer tratamento de base. A peça oxidará ao longo do tempo criando a própria cor, não necessitando de qualquer conservação.

A escultura, que sugere uma composição vegetalista, integra um azone de grandes árvores do Parque da Rabada, foi concebida pensando no contraste entre os verdes dominantes e o castanho do aço oxidado e também no contraponto entre os pormenores da natureza envolvente e os da escultura, com uma escala diferente e sugestivos de um outro mundo. Este contraste, entre as dimensões dos pormenores em confronto, irá criar uma relação com os frequentadores do Parque, que, a par do aspeto lúdico da temática da peça, poderão "gozar" a multitude de pontos de vista sugeridos pelas várias visões que a escultura propõe ao andarmos à sua volta ou mesmo quando penetrarmos no seu interior.

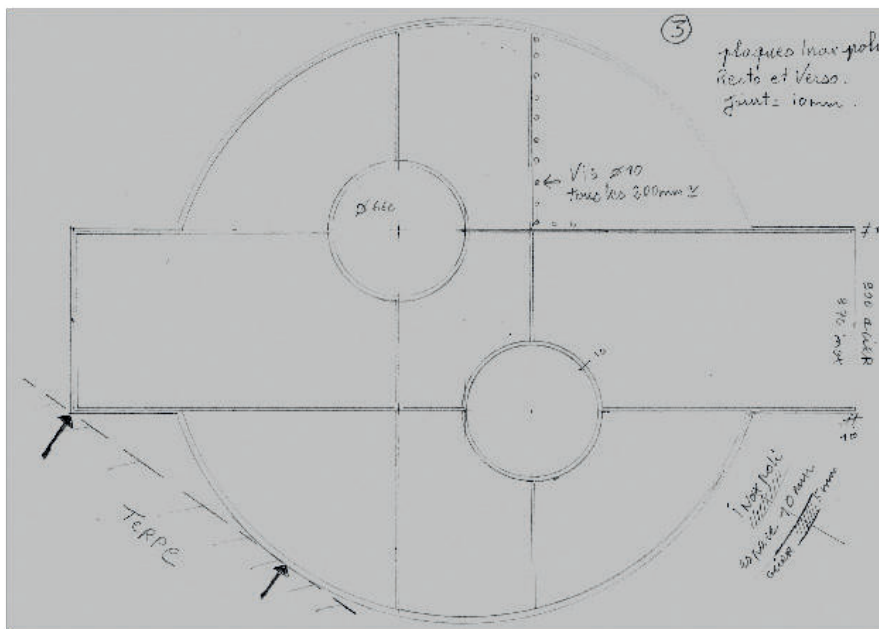
Construtivamente, a peça propõe uma série de soluções que a tornam desafiadora na forma como se autossustenta e apenas através de pés, e cujos elementos que a constituem seligam entre si apenas através de pontos de contacto.

José Aurélio
Alcobça. Agosto de 2014"



400x400x400cm





51 Piège à ciel, Pierre Marie Lejeune
2015, Aço inox



52 Le porteur de vide, Denis Monfleur
2015, Granito





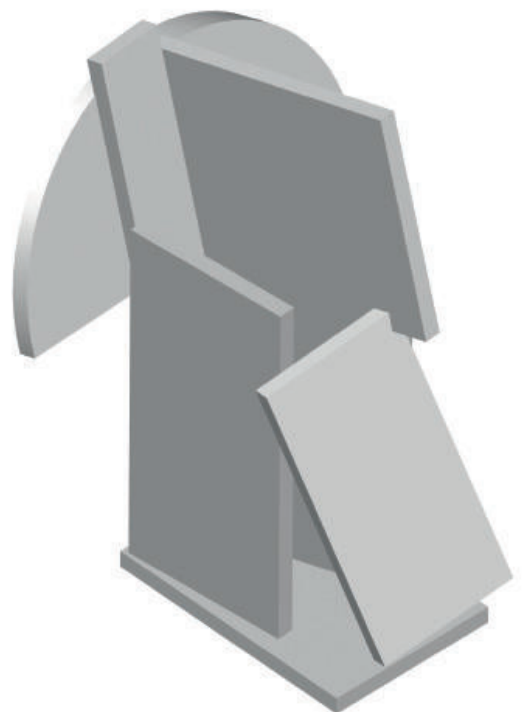
320x100x100cm

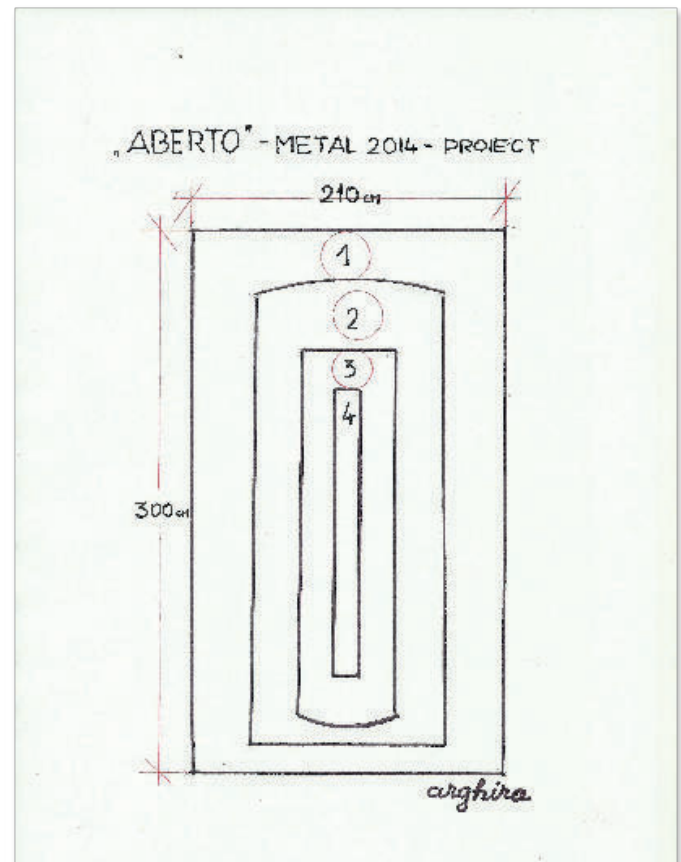
400x410x387cm





53 Sem Título, Rafael Canogar
2015, Aço corten





54 Aberto, Arghira Calinescu
2015, Aço corten





400x244x210cm

Alberto Carneiro

Portugal, 1937



Alberto Carneiro nasceu em 1937 em S. Mamede do Coronado, Trofa, Portugal, onde atualmente vive e trabalha. Entre 1947 e 1958 aprendeu o ofício de santeiro nas oficinas de arte sacra da sua terra natal. Com bolsas de estudo da Fundação Calouste

Gulbenkian, de 1961 a 1967 estudou escultura na Escola de Belas Artes do Porto, e de 1968 a 1970 na St. Martin's School of Art, em Londres. É durante a sua estadia em Londres que toma contacto com a arte de vanguarda, retendo elementos de movimentos como a Land Art ou a Arte Concetual, que assimila e interpreta de um forma bastante pessoal e original. Influenciado também por algumas correntes da filosofia oriental (interessou-se pelo estudo do zen, do tauismo, do tantrismo e da psicologia profunda, realizando inúmeras viagens pelo Oriente e Ocidente de modo a experienciar e interiorizar diferentes culturas) procura que a sua obra seja uma reinterpretação das tradições da escultura ocidental através da articulação que estabelece entre a escultura e a natureza e as suas matérias (a madeira ou a pedra, materiais com os quais preferencialmente trabalha). Para além da sua vasta obra de escultura, Carneiro é igualmente autor de inúmeros desenhos. Foi professor e dedicou-se a investigações sobre arte e pedagogia. Expondo individualmente pela primeira vez em 1967, representou Portugal nas Bienais de Paris (1969), Veneza (1976) e São Paulo (1977). Tem participado em inúmeras exposições coletivas e individuais, destacando-se as mais recentes "Alberto Carneiro: Arte Vida / Vida Arte - Revelações de Energias e Movimentos da Matéria", com trabalhos criados especificamente para os espaços do Museu de Serralves, Porto, em 2013, ou "Alberto Carneiro. Esculturas e Desenhos. 1963-2015", na Fábrica de Santo Thyrsó, em 2015. Tendo participado em vários simpósios de escultura ao ar livre, realizou esculturas públicas para diversos países. Em Portugal, criou o Parque Internacional de Escultura Contemporânea em Carrazeda de Ansiães (2002-2009) e o Museu Internacional de Escultura Contemporânea em Santo Tirso, com a realização, desde 1991, dos Simpósios Internacionais de Escultura Contemporânea. De entre os vários prémios que recebeu ao longo da sua carreira destaca-se o mais recente Grande Prémio (Consagração) Amadeo de Souza-Cardoso (2015).

António Campos Rosado

Portugal, 1952



António Campos Rosado nasceu em Lisboa, Portugal, em 1952. Em 1977 concluiu o Bachelor of Arts em Belas-Artes - escultura, na Bath Academy of Art no Reino Unido. No mesmo ano trabalha com Joseph Bueys na Documenta 6, Kassel, Alemanha, participando na

Free International University, criada por Bueys como uma universidade gratuita com o objetivo de gerar novos modelos políticos, sociais, económicos e ambientais com base na socialização da arte e da cultura. Em 1979 trabalha com João Cutileiro no curso intensivo de escultura em pedra, Ar.Co, Lisboa, no qual é introduzido ao trabalho direto sobre a pedra com o uso de ferramentas elétricas. Entre 1984 e 1987, com uma bolsa do programa Fulbright, tira o Master of Fine Arts, Escultura, na School of the Art Institute of Chicago, Estados Unidos. Expondo individual e coletivamente desde o início dos anos 80, participou ainda em simpósios de escultura, destacando-se o Simpósio Internacional de Escultura em Pedra - Évora 81, em 1981 ou o 1º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1991. Apesar da sua formação inicial em escultura, Campos Rosado dedica-se nos últimos anos sobretudo à gestão cultural. Foi diretor do Departamento de História e Teoria da Arte do Ar.Co - Centro de Arte e Comunicação Visual, Lisboa. Entre 1994 e 1998 dirigiu a unidade de pavilhões temáticos da Expo'98, para a qual concebeu o programa de arte urbana em articulação com os arquitetos Manuel Salgado e Vassalo Rosa, e entre 1999 e 2002 foi responsável pela programação, comissariado, produção e funcionamento de exposições do Pavilhão de Portugal. Entre 2006 e 2007 dirigiu o Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém.

Manolo Paz

Espanha, 1957



Manolo Paz nasceu em Pontevedra, Espanha, em 1957. Entre 1978 e 1979 estudou na Escola de Artes e Ofícios Mestre Mateo, Santiago de Compostela, e entre 1980 e 1990 foi professor de escultura na Escola dos Canteiros de Poio, Pontevedra.

Com o apoio de uma bolsa da Unión Fenosa de Creación Artística en el Extranjero, de 1992 a 1994 viveu e trabalhou em Nova Iorque, para onde já tinha viajado durante os anos 80. Privilegiando sobretudo o trabalho direto sobre a pedra – preferencialmente o granito – a partir de 1986 começa a combiná-la com a madeira e durante a sua estadia em Nova Iorque também com o metal. Por esta altura realiza sobretudo trabalhos site-specific, abolindo o plinto e explorando a relação das suas obras com o contexto em que se inserem, seja ele um espaço de exposição ou a natureza. Expondo individualmente desde 1979, tem participado em várias exposições coletivas, bem como em simpósios e bienais de escultura. Das suas últimas exposições destacam-se a individual “Manolo Paz: La distancia que nos une”, no Centro Cultural de Espanha, Casa do Soldado, Panamá, e a coletiva “Auga Doce”, no Museo Centro Gaiás, Santiago de Compostela, ambas em 2014. Dos seus projetos de arte pública destacam-se *Menhires por la Paz*, 1994, realizado para o parque de escultura pública junto à Torre de Hércules, na Corunha, Espanha, ou *Menhir*, 2011, colocado na rotunda de acesso ao aeroporto de Santiago de Compostela. Em 2011 foi nomeado académico numerário da Real Academia Galega de Belas Artes de Nossa Senhora do Rosário, na secção de escultura, e no mesmo ano recebeu o Prémio da Cultura Galega de Artes Plásticas e o Prémio Ramón Cabanillas, concedido pela Câmara Municipal de Cambados. Em 2010 criou, junto ao ateliê que construiu na sua cidade natal, a Fundação Manolo Paz Arte Contemporânea, com o objetivo de desenvolver um museu de escultura para promover o estudo, conhecimento e difusão da sua obra em particular e da arte contemporânea em geral.

Manuel Rosa

Portugal, 1953



Manuel Rosa nasceu em 1953, em Beja, Portugal, e em 1987 concluiu o curso de escultura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. No início dos anos 80 foi aluno e colaborador de João Cutileiro. Apresentou o seu trabalho pela primeira

vez em 1981, no 1º Simpósio de Escultura em Pedra, Évora, expondo individualmente desde 1984, data da exposição na Galeria Módulo – Centro Difusor de Arte, Lisboa. Trabalhando com materiais como a pedra (preferencialmente o calcário), o bronze, o vidro e o metal, Manuel Rosa explora as características intrínsecas dos materiais que usa, através de formas abstratas que quase sempre possuem um referente figurativo que atribui à sua obra uma certa dimensão simbólica. Para além de algumas exposições individuais e coletivas, participou em simpósios de escultura, e concebeu projetos de arte pública, de que é exemplo *Homenagem a D. João II*, 1998, escultura pública realizada no Parque das Nações, Lisboa, por ocasião da Expo’98. Foi o principal responsável da Editora Assírio & Alvim, continuando ligado a ela como colaborador externo depois da compra desta pelo grupo Porto Editora em 2012.

Reinhard Klessinger

Alemanha, 1947



Reinhard Klessinger nasceu em 1947, em Hochschwazwald, Alemanha. Em 1965 estudou pintura com René Acht e escultura com Johannes Burla e René King na Escola de Artes Aplicadas de Basel. Entre 1966 e 1968 foi aluno de pintura de Rupprecht

Geiger na Academia Nacional de Artes de Dusseldorf, e nos dois anos seguintes, de 1968 a 1970, com uma bolsa do Serviço Alemão de Intercambio Acadêmico para Inglaterra, estudou escultura na St. Martin's School of Art, Londres, no departamento dirigido por Barry Flanagan e Anthony Caro. Em 1970, na Academia de Artes de Dusseldorf, foi aluno de mestrado de Rupprecht Geiger. Entre 1972 e 1973 estudou Filosofia na Universidade de Dusseldorf. Artista com uma formação multifacetada, Klessinger expõe individualmente desde o início dos anos 70, tendo participado em diversas exposições individuais e coletivas, bem como em simpósios de escultura pública e residências artísticas. A sua obra – esculturas ou instalações que se relacionam com o espaço que ocupam – caracteriza-se pela combinação de materiais como o vidro, os espelhos, a pedra, o papel ou a chapa de zinco, e o artista desenvolve também um significativo trabalho com livros, tomando-os e concretizando-os enquanto objetos artísticos ou livros de artista. É membro da Associação Alemã dos Artistas e da Associação de Artistas de Baden-Wuerttemberg. Atualmente vive e trabalha em Ihringen, Friburgo, Alemanha.

Zulmiro de Carvalho

Portugal, 1940



Zulmiro de Carvalho nasceu em Valbom, Porto, Portugal, em 1940. Entre 1963 e 1968 estudou escultura na Escola Superior de Belas Artes do Porto, tendo sido docente da mesma escola a partir de 1969 até 1995, ano em que se aposentou como professor

auxiliar. De 1971 a 1973, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, frequentou a St. Martin's School of Art, Londres. Expõe pela primeira vez em 1964, e desde então tem participado em inúmeras exposições individuais e coletivas em Portugal e no estrangeiro, destacando-se a sua participação na 17ª Bienal de São Paulo, em 1983, e mais recentemente a exposição individual "Esculturas e Desenhos 1980-2012", no Museu Abade Pedrosa, Santo Tirso, em 2012. Trabalha, num primeiro momento, com o metal (ferro, bronze e aço), combinando-o depois com materiais como a pedra e a madeira, em obras que se caracterizam pelo uso de formas simples e repetitivas, modulares e normalmente geométricas. Remetendo para o minimalismo, a sua obra caracteriza-se também por uma preocupação dada ao espaço envolvente enquanto elemento relevante na sua composição. Desenvolvendo o seu trabalho nas áreas da escultura e do desenho, é autor de diversas obras para o espaço público, tendo participado ainda em vários simpósios de escultura pública, nacionais e internacionais.

Amy Yoes

EUA, 1959

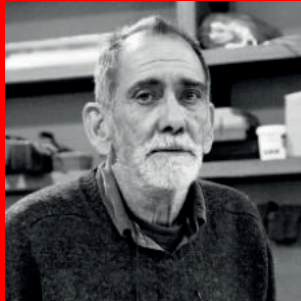


Amy Yoes nasceu em 1959 e passou a infância em Houston, Texas, EUA. Entre 1979 e 1984 tirou o Bachelor of Fine Arts na School of the Art Institute of Chicago, tendo desde então vivido em Chicago, São Francisco e, desde 1998, em

Nova Iorque. Autora de uma obra multifacetada, Amy Yoes explora diversos media, como a instalação, pintura, vídeo, fotografia ou escultura, tendo realizado também alguns trabalhos de arte pública. A sua obra caracteriza-se ainda por um interesse pela linguagem decorativa e pelo espaço arquitetónico, recursos que explora nos variados trabalhos site-specific que tem vindo a realizar. Expondo individualmente desde meados dos anos 80, tem participado em inúmeras exposições individuais e coletivas, tanto nos Estados Unidos como na Europa, nomeadamente em Portugal.

Carlos Barreira

Portugal, 1945



Carlos Barreira nasceu em 1945, em Chaves, Portugal, mudando-se para o Porto em 1967. Em 1973 terminou o curso de escultura na Escola de Belas Artes do Porto e entre 1977 e 2009 foi professor na mesma escola. Para além de se dedicar à

escultura, trabalha também nas áreas do design e das artes gráficas, desenvolvendo ainda projetos como cenógrafo e figurinista. Entre 1975 e 1976 integrou o Projeto SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local), assumindo a responsabilidade técnica da brigada do Seixo, em S. Mamede de Infesta. Em 1978 foi cofundador da Bienal de Cerveira, e em 1986 realizou a sua primeira exposição individual, "Carlos Barreira: Escultura", na Delegação Regional do Norte da SEC (Secretaria de Estado da Cultura), Porto. Combinando materiais diversos, como a pedra, a madeira, o poliéster, o ferro ou o aço, Carlos Barreira cria esculturas com um carácter quase sempre lúdico, dinâmico e aberto, quer ao espaço para onde trabalha, quer por vezes também à própria ação do espetador sobre elas. O artista trabalha frequentemente em séries, que vai abandonando e retomando ao longo do tempo. A série das *Bulideiras*, com a qual a sua escultura para o 2º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1993, se relaciona, é uma das séries que mais o tem ocupado: iniciadas em 1984-85, são esculturas realizadas em pedra, com uma parte superior móvel assente sobre uma base retangular, e inseridas na paisagem com as coordenadas em direção à "pedra-mãe", uma pedra na natureza situada próxima de Chaves. Participa frequentemente em simpósios, oficinas de escultura e bienais de arte, e tem realizado várias obras para espaços públicos. Em 1999 recebeu o grande prémio da Bienal de Cerveira, e em 2009 a galeria da Biblioteca Municipal de Matosinhos apresentou uma retrospectiva da sua obra, "Carlos Barreira: uma questão de matéria".

Jorge du Bon

México, 1938-2004



Jorge Du Bon nasceu em Chiapas, México, em 1938, tendo falecido em 2004 em Paris, cidade onde viveu durante cerca de trinta anos. Estudou na Escola Nacional de Pintura e Escultura "La Esmeralda", no México, e de 1956 a 1961 na

Faculdade de Arquitetura da Universidade Nacional Autónoma (UNAM) da mesma cidade. Complementou depois a sua formação no Instituto de Urbanismo de Paris, participando então nas 2ª e 3ª bienais de escultura da Vila de Paris, em 1961 e 1963, respetivamente. Entre 1964 e 1965 estudou na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, onde completou o mestrado em arquitetura, e em 1967 estudou na Slade School of Fine Art, em Londres. No mesmo ano, foi artista convidado na School of Visual Arts, em Nova Iorque. Foi bolseiro da Fundação Guggenheim por três ocasiões (1965, 1968 e 1979), e recebeu importantes prémios e distinções ao longo de toda a sua carreira. A sua formação diversa e internacional refletiu-se na sua atividade não só como escultor, mas também como arquiteto, urbanista e designer, bem como na propagação da sua obra por diversos países europeus e norte-americanos. As suas obras de escultura, realizadas sobretudo em pedra, metal ou madeira, revelam a preocupação do artista com a integração do seu trabalho no espaço, seja ele urbano ou natural, assim como com a sua ligação com a arquitetura envolvente. Participou em inúmeros simpósios de escultura ao ar livre, e foi autor de várias obras de escultura pública, destacando-se a escultura monumental em betão que realizou para a Ruta de la Amistad (Rota da Amizade), um projeto cultural sem precedentes que integrou os Jogos Olímpicos de 1968 na Cidade do México.

Peter Rosman

Austrália, 1944



Peter Rosman nasceu em Melbourne, Austrália, em 1944. Entre 1963 e 1965 frequentou o bacharelato em arquitetura na Universidade de Melbourne, curso que não terminou. De 1968 a 1969 frequentou a pós-graduação

em escultura na St. Martin's School of Art, em Londres, e em 1973 recebeu o diploma em Artes pelo Preston Institute of Technology, Melbourne. No ano seguinte, em 1974, recebeu ainda o diploma em Educação pelo então State College of Victoria, Melbourne. Desenvolve uma obra multidisciplinar através de instalações que combinam materiais distintos como a pedra, madeira ou metal, ou explorando técnicas como a impressão sobre papel, madeira ou aço em séries de livros de artista que são desenvolvidos ao longo do tempo e que podem ser apresentados isoladamente ou incorporados em novas instalações ou esculturas. Expondo individualmente desde 1976, tem participado em várias exposições coletivas e simpósios de escultura ao ar livre em diferentes países, destacando-se, para além da sua presença no 2º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1993, a participação no 4º Simpósio Internacional de Escultura, Davos, Suíça, em 2008, e mais recentemente na 18ª Bienal de Cerveira, Portugal, 2015. Desde 2008 desenvolve uma exposição web, "Terminal Artworks", disponível em www.anywhere.com.au.

Rui Sanches

Portugal, 1954



Rui Sanches nasceu em Lisboa, Portugal, em 1954. Estudou durante três anos na Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, abandonando o curso em 1974 para ingressar na Ar.Co - Centro de Arte e Comunicação Visual, Lisboa,

onde se inscreveu nos ateliês de pintura e desenho. De 1977 a 1980 estudou no Goldsmiths' College, em Londres, onde tirou o Bachelor of Arts e entre 1980 e 1982 tirou o Master of Fine Arts na Universidade de Yale, nos Estados Unidos, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. Durante a sua estadia em Londres deixa de pintar e experimenta diferentes meios e linguagens, acabando por se dedicar mais concretamente à instalação e escultura, práticas que mantém até hoje. Durante os anos 80 a sua obra é marcada por claras referências a fontes da história da arte dos séculos XVII-XIX. A madeira e os seus derivados - contraplacado, aglomerado, etc. - são os materiais de eleição do escultor, que por vezes os combina com canos, aço, ou, a partir dos anos 90, com vidro ou espelhos, por exemplo. A partir dos anos 90 Rui Sanches desliga-se dos referentes históricos e introduz na sua obra elementos modelados, até então ausentes, e explora um novo processo construtivo - o empilhamento de formas planas para formar um elemento tridimensional. Este processo está desde então presente na maior parte dos seus trabalhos. Para além da escultura, desenvolve também um significativo corpo de trabalho em desenho. Expôs individualmente pela primeira vez em 1984, na Galeria de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, destacando-se ainda a exposição retrospectiva da sua obra realizada em 2001 pelo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Em 1987 integrou a representação portuguesa à 19ª Bienal de São Paulo. Realizou ainda algumas obras para espaços públicos, de que são exemplos *Um Espaço para Santo Tirso*, a sua primeira escultura pública, realizada no âmbito do 2º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1993, ou, mais recentemente, *Monumento a Maria José Nogueira Pinto*, Lisboa, em 2014.

Ângelo de Sousa

Portugal, 1938-2011



Ângelo de Sousa nasceu em Maputo, Moçambique, em 1938, e faleceu no Porto em 2011. Entre 1955 e 1962 estudou pintura na Escola Superior de Belas Artes do Porto, onde lecionou de 1962 a 2000, ano em que se jubilou como professor catedrático. Em

1964 foi cofundador da Cooperativa Árvore, Porto. Entre 1967 e 1968 frequentou, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian e do British Council, a St. Martin's School of Art e a Slade School of Fine Art, em Londres. Em 1968 fundou, com Armando Alves, Jorge Pinheiro e José Rodrigues o grupo Os Quatro Vintes (todos acabaram a licenciatura com 20 valores), ativo até 1972. Iniciando a sua prática artística pela pintura, ao longo da sua carreira foi incorporando meios como a escultura, o desenho, o filme ou a fotografia, através de uma aproximação sempre experimental e marcada por constantes abandonos e retornos, tanto às técnicas como aos temas que explorou. Há contudo, características que se mantiveram constantes: o não uso da figuração; a economia de meios e formas; ou o uso de séries como meio de experimentação de variações sobre um mesmo tema ou ideia inicial, como acontece com as suas esculturas de placas de metal dobradas e pintadas. Expôs individualmente pela primeira vez em 1959 (com Almada Negreiros), e desde então participou em inúmeras exposições individuais e coletivas, em Portugal e no estrangeiro. Destaca-se a sua participação na 13ª Bienal de São Paulo, em 1975, onde recebeu um prémio internacional, e na Bienal de Veneza em 1978. Em 2001 o Museu de Serralves apresentou uma exposição antológica da sua obra (a primeira teve lugar também em Serralves, em 1993), onde pela primeira vez foram reunidos e apresentados os seus trabalhos experimentais nas áreas da fotografia e cinema, e em 2003 o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian realizou uma mostra antológica do seu trabalho em desenho. Em 2008, com Eduardo Souto Moura representou Portugal na 11ª Mostra Internacional de Arquitetura de Veneza. Para além da escultura pública realizada para o 3º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1996, destaca-se, no âmbito da arte pública, a obra que realizou para o átrio adjacente ao edifício San José, na Avenida da Boavista, Porto, em 2006.

David Lamelas

Argentina, 1946



David Lamelas nasceu em 1946 em Buenos Aires, Argentina. Em 1966 concluiu o Bachelor of Arts na Academia Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, onde estudou pintura e escultura. Em 1968 muda-se para Londres,

onde estudou escultura na St. Martin's School of Art. Apesar de ter iniciado a sua carreira como escultor aquando a sua estadia em Londres começa a aproximar a sua prática de uma metodologia mais concetual, que envolveu a apropriação de algumas técnicas e tecnologias associadas normalmente aos mass media, nomeadamente à televisão ou ao cinema. Começa então a trabalhar com meios como o filme, a fotografia, o vídeo e a instalação, desenvolvendo projetos que mostram uma aproximação muito pessoal às noções de tempo, espaço e linguagem, temas que serão uma constante na sua obra. Em 1976 muda-se para Los Angeles, EUA, continuando a desenvolver uma prática multidisciplinar que questiona os limites da temporalidade da arte e o potencial desta em criar processos alternativos de comunicação. Com um rigor concetual mas também por vezes com um certo sentido de humor, o artista procura compreender as especificidades de cada lugar para onde trabalha, ao mesmo tempo que cada localização o influencia e é fator decisivo na configuração final da obra. Expôs individualmente pela primeira vez em 1962, em 1967 participou na 9.ª Bienal de São Paulo, onde recebeu um prémio para escultura, e no ano seguinte na 36.ª Bienal de Veneza. Vive entre Buenos Aires, Los Angeles, Nova Iorque e Paris, produzindo obras e participando em exposições, individuais e coletivas, numa variedade de locais, tanto na Europa como nos Estados Unidos. Destaca-se a recente participação na exposição coletiva itinerante "Uncommon Ground: Land Art in Britain 1966-1979", 2013-2014, e a mais recente individual, "David Lamelas - V", 2014, na Kunsthalle Basel.

Mauro Staccioli

Itália, 1937



Mauro Staccioli nasceu em Volterra, Itália, em 1937 e graduou-se na Escola de Arte da mesma cidade em 1954. O início da sua carreira artística está ligado ao ensino e às atividades política e intelectual: em 1960 mudou-se para a Sardenha,

para lecionar em Cagliari, fundando por essa altura o Gruppo di Iniziativa (Grupo de Iniciativa) juntamente com outros jovens artistas e intelectuais; foi diretor da Escola de Arte de Brera, Milão, em 1974/75 e novamente em 1978/79; e posteriormente dirigiu a Escola de Arte de Lovere, Bérgamo. Depois de um período inicial onde trabalhou com desenho e gravura, no final dos anos 60 dedica-se à escultura, interessando-se pela relação entre a arte e a sociedade e desenvolvendo desde então uma prática escultórica onde as características do espaço para onde cria as suas obras se tornam parte intrínseca das mesmas. Em 1972 organiza a exposição "Sculpture in città", uma série de "esculturas-intervenções" realizadas no espaço urbano na cidade de Volterra, um evento decisivo para o desenvolvimento da sua obra. Participa nas 37.ª e 38.ª Bienais de Veneza, em 1976 e 1978 respetivamente, desenvolvendo desde então uma linguagem escultórica caracterizada pelo uso de materiais como o betão ou o ferro, e pela utilização de formas simples (o círculo, o arco, o anel) que o artista define pelo confronto com a arquitetura ou com a natureza dos lugares para onde trabalha. Expondo individualmente desde 1972, tem participado em várias exposições individuais e coletivas na Europa e nos Estados Unidos. Destaca-se uma das suas maiores exposições individuais, "Places of Experiences", realizada em Volterra em 2009 e mais recentemente as individuais "Mauro Staccioli", 2014, no Chateau de Seneffe, Bruxelas, e "Mauro Staccioli - Drawings and Sculptures", na Galerie Nardone e Artiscope, ambas em Bruxelas. Simultaneamente desenvolve trabalhos de arte pública com obras dispersas por cidades e jardins de diferentes países. Uma das suas esculturas mais recentes é *Aruch*, realizada para a Bienal Internacional de Escultura de Racconigi, no Real Castello di Racconigi, Cuneo, Itália, em 2013.

Michael Warren

Irlanda, 1950



Michael Warren nasceu em 1950 em Dublin, Irlanda. Entre 1969 e 1970 foi aluno na Bath Academy of Art, Inglaterra e no ano seguinte (1970-71) estudou psicologia, filosofia e inglês no Trinity College, Dublin, Irlanda. De 1971 a 1975 estudou

na Academia de Belas Artes de Brera, Milão, Itália. A sua obra consiste principalmente em esculturas de grande escala, site-specific e construídas com materiais como a madeira, a pedra, o metal ou o betão, normalmente deixados pelo artista o mais próximo possível do seu estado natural. Apesar de massivas, as formas abstratas que cria conferem ao seu trabalho uma delicadeza que se coaduna muitas vezes com a história inerente a cada um dos espaços para onde trabalha, e que o artista explora como elemento essencial na configuração de cada obra. Michael Warren procura que as suas obras de arte pública causem impacto, primeiro, na paisagem onde se inserem, e depois nas pessoas que as usufruem. Aproximando a sua prática de escultura com a prática da arquitetura, colabora frequentemente com arquitetos em projetos para o exterior, tendo sido consagrado sócio honorário do Royal Institute of Architects of Ireland, Dublin, em 2012. Expôs individualmente pela primeira vez em 1980, tendo desde então participado em inúmeras exposições individuais e coletivas em diversos países, de que se pode referir uma das mais recentes, "Those Who Go / Those Who Stay", na Limerick City Gallery of Art, Irlanda, em 2014. Possui ainda vários trabalhos de arte pública em diversos países na Europa, Estados Unidos, ou Extremo Oriente. Destacam-se como exemplo, para além da obra realizada para o 3º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1996, a escultura *Antigone*, realizada para o Parque Olímpico dos 24º Jogos Olímpicos em Seul, Coreia, e mais recentemente *Cloch na gCoillte*, Clonakilty, County Cork, Irlanda, 2013.

Rui Chafes

Portugal, 1966



Rui Chafes nasceu em Lisboa, Portugal, em 1966. Entre 1984 e 1989 estudou escultura na Escola de Belas Artes de Lisboa e depois de concluir o curso viajou para a Alemanha, onde frequentou, de 1991 a 1992, a classe de Gerhard Merz na Kunstakademie

Düsseldorf [Academia de Arte de Düsseldorf]. Essa escolha revela desde logo o interesse do artista pela cultura alemã, nomeadamente pela sua arte e literatura (traduziu os "Fragmentos de Novalis" para português), referências que cita com frequência. Após realizar algumas primeiras instalações efémeras com materiais frágeis como a madeira, canas ou plásticos, nomeadamente na sua primeira exposição individual, "Pássaro Escondido", em 1986 na Galeria Leo em Lisboa, por volta de 1987 Rui Chafes começa a utilizar aquele que viria a ser o único material com que trabalha: o ferro pintado de negro. A ambiguidade entre a matéria e a forma, dada pelo trabalho do ferro em formas aparentemente leves e orgânicas é uma das principais características da sua obra, e aquela que mais a distingue. No entanto, Rui Chafes mantém ainda outras constantes, como a importância dos títulos que dá aos seus trabalhos - remetendo constantemente para um universo pessoal do artista - e a relevância dada ao lugar e contexto para onde cria as obras, bem como a relação delas com a natureza. Estuda cuidadosamente a inserção da sua escultura no espaço, seja ele um espaço de galeria ou museu, ou uma paisagem, instalando muitas vezes obras em espaços exteriores, como é exemplo a escultura *Sem o teu nome*, criada para o 3º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1996. Em 1995 representou Portugal na Bienal de Veneza (com José Pedro Croft e Pedro Cabrita Reis) e em 2004 esteve presente na Bienal de São Paulo num projeto em colaboração com Vera Mantero, *Comer o Coração*. Das várias exposições que tem realizado, em Portugal e no estrangeiro, destacam-se, mais recentemente, "Durante o Fim", Sintra Museu de Arte Moderna, Palácio Nacional da Pena, Sintra, 2000, e "O peso do Paraíso", primeira retrospectiva do seu trabalho, apresentada no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em 2014.

Federico Brook

Argentina, 1933



Federico Brook nasceu em 1933 em Buenos Aires, Argentina, graduando-se em Belas Artes em 1954, na Universidade de La Plata. Em 1956 estabeleceu-se em Roma, onde vive desde então, e aí recebeu o diploma da

Academia de Belas Artes. A sua obra caracteriza-se por uma constante investigação estrutural do espaço, num primeiro momento através de obras cinéticas e depois através de esculturas de grandes dimensões que se inserem na paisagem natural ou urbana para onde são criadas, como a obra que realizou para o 4º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso em 1997, *La Nube de Santo Tirso* [A nuvem de Santo Tirso]. Esta escultura é também exemplo de uma das formas que o escultor tem vindo a usar em muitas das suas obras, e que caracterizam a sua prática – as nuvens, estilizadas e de grandes dimensões, que se destacam na natureza envolvente. Usando materiais como a pedra, o metal, o acrílico ou o vidro, Federico Brook tem participado em vários simpósios e bienais de escultura ao ar livre em diferentes países, bem como criado inúmeras obras de arte pública, de que é exemplo recente o *Monumento a Jorge Luís Borges*, realizado para o Jardim do Arco do Cego, Lisboa, em 2008. Expondo individualmente desde 1960, participou nas 31ª e 36ª Bienais de Veneza, em 1962 e 1972, respetivamente.

Josep Maria Camí

Espanha, 1947



Josep Maria Camí nasceu em 1947 em Espluga Calba, Lérida, Espanha. Desde 1965 vive e trabalha em Badalona, Espanha, lecionando escultura na Escola Massana de Barcelona desde 1978. Em 1976 formou-se em escultura na Escola de Artes e Ofícios de

Barcelona, licenciando-se, também em escultura, em 1985 na Universidade de Belas Artes de Barcelona. Foi coautor de vários livros sobre escultura, e cofundador, em 2005, do centro tallerBDN d'Escultura, em Badalona, que dirige desde então. Desde 1982, data da sua primeira exposição individual, tem participado em várias exposições individuais e coletivas em diversos países. Trabalha preferencialmente com madeira, pedra e ferro, e mais recentemente tem vindo a incorporar nas suas esculturas materiais mais orgânicos. Desenvolve e apresenta os seus trabalhos de escultura em séries concetuais, como *De Natura Mutante*, *Letargia*, *Tylopsis*, *Volaverunt*, *Trobes*, *Memento* e, mais recentemente, *Temps de Sibil·les*, 2006. Partindo de um "geometrismo simbólico", as suas obras evoluíram para uma linguagem pessoal, que se relaciona intimamente com ecos poéticos, através de uma austeridade de formas e da exploração da expressividade dos materiais que usa. As esculturas públicas que tem vindo a realizar em diferentes países exploram os principais pressupostos da sua obra escultórica, como é exemplo a obra *Feto*, criada para o 4º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1997.

Julio Le Parc

Argentina, 1928



Julio Le Parc nasceu em 1928 em Mendoza, Argentina. Estudou na Academia de Belas Artes de Buenos Aires, Argentina, e em 1958, com uma bolsa de estudo do Governo Francês, muda-se para Paris, onde vive e trabalha desde

então. Em 1960 fez parte do grupo de artistas que formou o coletivo GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel [Grupo de Pesquisa Visual]), ativo até 1968 e que, através de obras coletivas, exposições ou panfletos, apelava a uma direta participação do público em interação com a obra de arte. Começou por realizar pinturas geométricas abstratas, e no início dos anos 60 desenvolve trabalhos em três dimensões onde incorpora luzes móveis, projetadas e/ ou refletidas, que reconfiguram o espaço e a sua percepção pelo visitante. A partir de 1964 acentua ainda mais esta característica, começando a usar espelhos que distorcem a imagem refletida e realiza trabalhos que têm como base a deslocação do visitante por um labirinto. A sua obra caracteriza-se desde então por uma constante pesquisa no domínio da arte cinética, através de trabalhos que dinamicamente transformam o espaço onde são apresentados com o uso de espelhos e da luz e seus reflexos como matérias preferenciais. Expôs individualmente pela primeira vez em 1966, e nesse mesmo ano participou na 33ª Bienal de Cerveira, onde recebe o Grande Prémio Internacional de Pintura. Em 1967 é apresentada a primeira exposição retrospectiva do seu trabalho, no Instituto Di Tella, em Buenos Aires, Argentina, e desde então têm-lhe sido dedicadas inúmeras exposições antológicas em importantes museus por todo o mundo. Tendo participado em várias exposições individuais e coletivas, destacam-se as mais recentes, em 2013 no Palais de Tokyo, Paris, em 2014 na Casa Daros, Rio de Janeiro, e em 2014-2015, na Serpentine Sackler Gallery, Londres. As suas esculturas públicas, de que é exemplo *Ascensão*, realizada para o 4º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1997, seguem as investigações do artista em torno da arte cinética.

Paul Van Hoeydonck

Bélgica, 1925



Paul Van Hoeydonck nasceu em Antuérpia, Bélgica, em 1925, e entre 1945 e 1951 estudou em história da arte e arqueologia na mesma cidade. Artista autodidata, a sua obra depressa evoluiu de uma prática de naturezas mortas para

um abstracionismo geométrico onde, durante o início dos anos 50, a cor e o uso de colagens têm um papel predominante. A partir de 1955-56 produz colagens monocromáticas, normalmente relevos brancos e, nos finais dos anos 50 surgem os seus primeiros trabalhos com introdução de pequenas estruturas de acrílico. Durante a década de 60 introduz diversos elementos *readymade* nas suas obras, e desenvolve também desenhos que incorporam fotografias. A interação da humanidade com o espaço, um particular interesse pela lua, bem como um fascínio pelo futuro e pela tecnologia, são preocupações centrais do seu trabalho e que se refletem tanto na temática das suas obras como nos diversos materiais que usa e nos objetos de que se apropria. É autor da primeira obra de arte na lua, *Fallen Astronaut*, oficialmente colocada pela tripulação do Apollo 15 em 1971. Em 1958 foi cofundador do grupo G58, que mostrava o seu trabalho no edifício Hesselhuis, Antuérpia, espaço onde no ano seguinte coorganizou e participou na importante exposição "Vision in Motion - Motion in Vision". Realizou em 1961 a sua primeira exposição individual mais significativa (tinha exposto pela primeira vez um conjunto de pinturas figurativas em 1952), tendo desde então participado em inúmeras exposições, individuais e coletivas, na Europa, Japão e Estados Unidos. Destaca-se a retrospectiva "Paul Van Hoeydonck: The Abstract Works", no FeliXart Museum, Bruxelas, em 2011. Em 1962 foi convidado de honra na 31ª Bienal de Veneza, e em 1964 participou na Documenta III, Kassel. Tem participado em vários simpósios de escultura ao ar livre, com obras públicas que refletem as mesmas preocupações da sua restante obra, como os robots monumentais que criou em 1990 para o Parque de Las Naciones, Madrid, ou *Le non d'un fou se trouve partout*, obra criada para o 4º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1997.

José Pedro Croft

Portugal, 1957

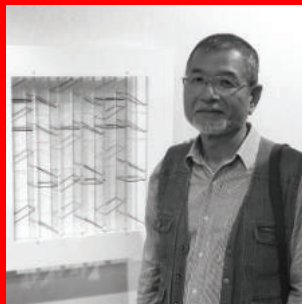


José Pedro Croft nasceu em 1957 no Porto, tendo frequentado, de 1976 a 1981, o curso de pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, cidade onde vive e trabalha. Formado em pintura, durante os anos 80

produziu sobretudo esculturas em pedra, influência do escultor João Cutileiro com quem trabalhou por essa altura, em peças que, apesar de não inteiramente figurativas, remetem para a tradição da escultura funerária. A partir de finais dos anos 80 começou a trabalhar com gesso e bronze, representando, por exemplo, utensílios básicos do quotidiano (são comuns os seus alguidares), associados a pequenos sólidos. Durante os anos 90 abandonou definitivamente o trabalho da pedra e começou a incorporar nas suas obras objetos como mesas e cadeiras, e posteriormente usa também materiais como vidro transparente, espelho ou bronze. Com o uso de formas simples e com uma economia de meios, o seu trabalho desconstrói os objetos e questiona as relações espaciais através da contraposição de conceitos como interior e exterior ou peso e volume, convocando o espaço envolvente e a interpelação do espetador. Expondo individualmente pela primeira vez em 1983, desde então tem participado em várias exposições individuais e coletivas em Portugal e no estrangeiro. Representou Portugal na 46ª Bienal de Veneza, em 1995, e em 2002 apresentou uma retrospectiva do seu trabalho no Centro Cultural de Belém, Lisboa. Tem também realizado obras de arte pública, tendo recebido em 2001 o Prémio Nacional de Arte Pública Tabaqueira. Para além da obra *Escada*, realizada para o 4º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1997, mais recentemente (em 2010) produziu uma escultura pública para o Jardim dos Coruchéus, Lisboa.

Satoru Sato

Japão, 1945



Satoru Sato nasceu em 1945, em Ishinomori, Miyagi, Japão. Em 1969 graduou-se na Escola de Belas Artes de Toyo, Tóquio, onde trabalha como assistente. No mesmo ano ingressou na Escola Nacional de Belas Artes de Paris, onde, até

1974, estudou no ateliê de Gustave Singer. Entre 1991 e 2007 foi docente na Universidade de Paris VIII. Durante os anos 70 produziu sobretudo pinturas de cariz geométrico e construtivista desenvolvendo, a partir de 1979, uma reflexão sobre o conceito de verticalidade, que desde então está presente em muita da sua obra. A partir dos anos 80 abandonou a tela, usando diversos materiais (como madeira ou acrílico, por exemplo) para criar sobretudo relevos que mantêm a verticalidade e geometrismo das obras anteriores. A reflexão sobre a integração da obra de arte no meio ambiente é uma das principais preocupações do artista, presente nas várias esculturas, preferencialmente em granito, que criou para espaços no exterior. Expôs individualmente pela primeira vez em 1966, e desde então tem participado em diversas exposições individuais e coletivas em diferentes países, sendo uma das mais recentes "Les Espaces de Satoru", na galeria Wagner, Paris, em 2015. Tem também estado presente em diversos simpósios de escultura ao ar livre, sendo autor de várias obras monumentais espalhadas por todo o mundo, destacando-se a obra *Sol, Lua e Vento*, que criou para o 4º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1997, e mais recentemente a escultura pública produzida para Wadgassen, Alemanha, em 2010. Em 2007 abre o Museu de Arte Satoru Sato em Tome, Miyagi, Japão, dedicado a mostrar a coleção permanente de obras do artista, bem como de artistas que conheceu ao longo da sua carreira em Paris.

Fernanda Fragateiro

Portugal, 1962



Fernanda Fragateiro nasceu no Montijo, Portugal, em 1962, e atualmente vive e trabalha em Lisboa. Entre 1978 e 1981 estudou na Escola de Artes Decorativas António Arroio, Lisboa, onde realizou a sua primeira exposição, "Panoramas" (com António Campos

Rosado), em 1981. De 1981 a 1982 estudou na AR.CO – Centro de Arte e Comunicação, Lisboa, e de 1983 a 1987 fez o curso de escultura na Escola Superior de Belas Artes da mesma cidade. Na década de 80 dá início a uma colaboração em diversos projetos editoriais na área da ilustração. Entre 1997 e 1999 lecionou ilustração na AR.CO, e entre 1999 e 2000 deu aulas na pós-graduação de Design Urbano no Centro Português de Design, ambas em Lisboa. O seu trabalho caracteriza-se sobretudo por uma interdisciplinaridade, onde áreas como a escultura, a instalação, a cerâmica, a arquitetura, o design ou a ilustração se cruzam e relacionam reciprocamente, em obras que dialogam com o espaço onde se inserem e com o espetador que muitas vezes é convocado para uma ação performativa que completa a obra. Desenvolve projetos para espaços públicos e não convencionais de exposição, em trabalhos que por vezes são apenas subtis intervenções ou acrescentos no lugar ou paisagem, como é exemplo o *Jardim das Ondas*, obra que criou para a Expo'98, Parque das Nações, Lisboa, 1998. Para além de *Eu espero*, obra criada para o 5º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1999, dos seus projetos públicos destacam-se, mais recentemente, *Desenho suspenso*, Parque Natural do Pisão, Cascais, 2011, ou *Concrete Poem*, Vila Nova da Barquinha, 2012. Expondo individualmente pela primeira vez em 1987, desde então tem participado em várias exposições individuais e coletivas em Portugal e no estrangeiro, destacando-se a retrospectiva "Quarto a céu aberto", realizada em 2003 pela Culturgest, Lisboa, e mais recentemente a individual "Stones against diamonds", na NC-Arte, Bogotá, Colômbia, em 2014. Entre outros prémios e distinções, destaca-se o Prémio Tabaqueira da Arte Pública, Açores, 2001.

Hang Chang-Jo

Coreia do Sul, 1943

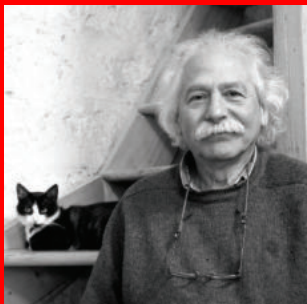


Hang Chang-Jo nasceu em 1943 na Coreia de Sul. Entre 1967 e 1976 estudou belas artes na Universidade Hongik de Seul, e de 1981 a 1983 estudou na Escola Nacional de Belas Artes de Paris. Realizou a sua primeira exposição individual em Seul,

no Centro Total Design, e desde então tem realizado algumas exposições individuais e coletivas sobretudo na Coreia, mas também em Paris, principalmente durante a década de 80. Entre 1987 e 1988 foi membro executivo da Comissão Organizadora dos Jogos Olímpicos de Seul, responsável pelo Parque Olímpico de Escultura da mesma cidade, contribuição que lhe valeu uma carta de recomendação do presidente da Coreia do Sul, em 1988. Tem participado em diversos simpósios de escultura ao ar livre, destacando-se a escultura *Hangul character - 1999*, realizada para o 5º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1999.

Jack Vanarsky

Argentina, 1936-2009



Jack Vanarsky nasceu em 1936 em General Roca, Argentina, e em 1962 mudou-se definitivamente para Paris, cidade onde viria a falecer em 2009. Estudou arquitetura em Buenos Aires, Argentina, ao mesmo tempo

que, por volta de 1955, frequentou ateliês de belas artes de alguns artistas da cidade. O seu trabalho dos anos 50 caracteriza-se sobretudo por pinturas e desenhos expressionistas, marcados por uma forte crítica social. Em 1965 criou a suas primeiras esculturas animadas, que desde então serão uma constante no seu trabalho, caracterizando-o e distinguindo-o. A partir de 1968 elas passam a ser construídas por lamelas animadas por um mecanismo escondido, sistema que, com adaptações, o artista mantém em toda a produção subsequente. Em 1967 foi cofundador do grupo Automat, que nesse mesmo ano participou na Bienal de Veneza, e em 1980 foi cofundador do Espaço Latino-Americano de Paris. Desde 1990 foi membro do OuPeinPo (Oficina de Pintura Potencial). Para além das esculturas animadas, são características do seu trabalho as transformações que operou em obras conhecidas da história da arte; as correspondências que estabelece com a literatura (principalmente com autores como Kafka ou Fernando Pessoa); e os temas que explorou (livros, partes do corpo, cordas, borboletas, entre outros), distantes do abstracionismo da arte cinética. Baseando-se nas suas experiências com a arquitetura (colaborou diversas vezes com o arquiteto Vladimir Kalougine), criou várias esculturas monumentais para espaços urbanos, das quais se destacam *Pachamama*, uma escultura/ fonte em mármore de Carrara realizada em 1988 para a cidade de Ivry-sur-Seine, França, ou a escultura *Livremonde* para o pavilhão da França na Expo'92, em Sevilha. Expondo individualmente pela primeira vez em 1965, desde os anos 70 participou com frequência em exposições na Europa, América do Sul e Estados Unidos, tendo sido a última individual realizada na Galleri Asley, Uttersberg na Suécia, em 2009.

Mark Brusse

Holanda, 1937

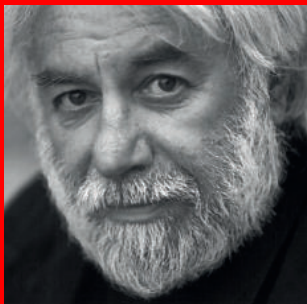


Mark Brusse nasceu em 1937 em Alkmaar, Holanda, e entre 1954 e 1959 estudou na Escola de Belas Artes de Arnhem, também na Holanda. Em 1960 recebeu uma bolsa de estudo da Maison Descartes, com a qual viajou para Paris durante 8 meses, durante os

quais contactou com os Nouveaux Réalistes, reunidos em torno de Pierre Restany. Em 1961 mudou-se definitivamente para Paris, onde atualmente vive e trabalha. Com uma bolsa da Fundação Harkness, entre 1965 e 1967 viajou para Nova Iorque, onde participou ativamente na vida cultural da vanguarda artística da cidade. Entre 1970 e 1972 trabalhou em Berlim, colaborando pela primeira vez com John Cage. Interessado no caráter efêmero da obra de arte, participou em alguns happenings e performances, ao mesmo tempo que realizou várias obras de arte públicas, que tomam o espaço onde se inserem como parte integrante da sua configuração. Trabalha com materiais diversos (madeira, bronze, cerâmica, pedra), criando montagens que se expandem e ocupam largamente o espaço de exposição, ou pinturas com relevos que as transformam em objetos tridimensionais. Expondo individualmente pela primeira vez em 1961, desde então tem participado em várias exposições individuais e coletivas em diferentes países. Em 1969 representou a França na Bienal de Paris, com uma instalação de grandes dimensões, *Occupation de l'Espace*, e em 1975 participou na Bienal de Veneza. Esteve presente na importante exposição "Paris-New York", em 1977 no Centro Georges Pompidou, Paris. Tem ainda participado em vários simpósios de escultura, realizando obras ao ar livre em diferentes países, como é exemplo, a escultura *Dogs own world*, produzida em 1987 para o Parque Olímpico de Seul, ou *O Guardião da Pedra que dorme*, para o 5º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1999.

Nissim Mercado

Bulgária, 1935



Nascido em 1935 em Sofia, Bulgária, Nissim Mercado mudou-se em 1948 para Tel Aviv, Israel onde, em 1953, obteve o diploma da Escola Técnico-Mecânica de Construção. Depois de frequentar, entre 1954 e 1956 o curso de economia política,

entre 1957 e 1959 estudou na Escola de Belas Artes de Tel Aviv. Em 1962 mudou-se para Paris, onde frequentou a Escola Nacional Superior de Belas Artes. Entre 1968 e 1971 foi professor de artes plásticas, e em 1984 lecionou na Escola Nacional Superior de Belas Artes de Paris (artista convidado). Obteve a nacionalidade francesa em 1969, e atualmente vive e trabalha em Paris. A sua formação multidisciplinar e o interesse por diversas áreas, como a literatura, a música e a pintura (que aliás o artista também explora, por vezes integradas no seu trabalho de escultura) levam-no a desenvolver uma visão particular do mundo, através de trabalhos e projetos, muitos deles de arte pública, que exploram a percepção ambiental e o espaço extradimensional. Procurando um relacionamento entre a arte e a ciência, em 1970 criou o grupo ANAL. Expondo individualmente pela primeira vez em 1967, desde então participa em várias exposições, ao mesmo tempo que tem publicado diversos textos e realizado alguns filmes. É ainda autor de vários projetos e obras de arte pública em diferentes países, dos quais se destacam *Meta*, em St. Quentin en Yvelines, França, 1992; *Fragments*, criada para o 5º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 1999, ou mais recentemente a obra *Degré*, em Beaulieu, Rennes, França, 2015.

A Sun-Wu

China, 1942



A Sun-Wu nasceu em 1942 em Taiwan. Em 1968 licenciou-se em Belas Artes na Universidade Nacional Normal de Taiwan, e entre 1971 e 1973 tirou o mestrado em Artes Plásticas na Academia San Fernando, em Madrid, Espanha. Artista de espírito

“selvagem” realizou viagens por diferentes países, tendo passado largas estadias em muitos deles. Desde o início dos anos 90 vive entre Paris e Taiwan. Os seus trabalhos, sobretudo pinturas e esculturas produzidas com técnicas mistas, caracterizam-se por uma vitalidade expressiva e pelo uso de cores vibrantes e formas geométricas fragmentadas, com um toque de humor e por vezes algo perturbadoras. A sua obra é influenciada pela arte primitiva, pelas máscaras das tribos africanas, por exemplo, situando-se no limite entre o abstrato e o figurativo, entre o homem e o animal, entre formas concretas e símbolos. Expondo individualmente pela primeira vez em 1968, é um dos artistas contemporâneos, ativo internacionalmente, mais importantes de Taiwan, tendo estado presente nas bienais de São Paulo em 1969, 1971 e 1973. Em 1988, ano em que expôs no Trianon, no Jardim da Bagatelle, em Paris, foi nomeado Cavaleiro da Ordem Francesa das Artes e Letras. Tem participado em várias exposições individuais e coletivas um pouco por todo o mundo, bem como estado presente em diferentes simpósios de escultura ao ar livre. Destaca-se, para além da escultura *Sem Título* realizada para o 6º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2001, a participação, enquanto comissário e artista, no projeto do jardim de esculturas em Taoyunan, Taiwan. Das suas exposições mais recentes destaca-se “Danse de la jungle”, na Maison des Artes, em Paris, França, 2014 ou a exposição de esculturas no parque nacional de Yangmingshan, Taipei, Taiwan, em 2015.

Carlos Cruz-Diez

Venezuela, 1923

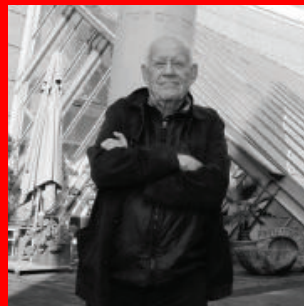


Carlos Cruz-Diez nasceu em 1923 em Caracas, Venezuela, onde em 1940 obteve o diploma de professor de artes aplicadas pela Escola de Belas Artes. Trabalhou como ilustrador, desenhador gráfico e diretor criativo

para diferentes jornais, publicações e agências de publicidade em Caracas. Em 1957 fundou o Estudio de Artes Visuales para o design gráfico e industrial, em Caracas, e em 1960 mudou-se para Paris, onde desde então vive e trabalha. Foi professor em Caracas e em Paris, tendo em 2014 recebido o grau de Doutor Honoris Causa pela Universidade Central, Caracas, Venezuela. Considerado um dos mais importantes investigadores do século XX sobre a cor, Cruz-Diez desenvolveu uma obra com base na arte cinética dos anos 50 e 60, descrevendo as suas propostas como "Arte del Movimiento y Espacio reales" [Arte do movimento e espaço reais]. Com o seu trabalho artístico, ao qual está sempre inerente uma constante pesquisa e investigação, procurou expandir a noção do conceito de cor, mostrando que a percepção de um fenómeno cromático não está dependente da forma. Neste âmbito, em 1989 publicou o seu livro "Reflexión sobre el color". Explorou a cor através de 8 séries - *Couleur Additive*, *Physichromie*, *Induction Chromatique*, *Chromointerférence*, *Transchromie*, *Chromosaturation*, *Chromoscope*, e *Couleur dans l'espace* - cada uma delas mostrando, com diferentes trabalhos, uma diferente perspectiva de como a cor se comporta. Em 1997 abriu em Caracas, Venezuela, o Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Diez, e em 2005 foi criada a Fundação Carlos Cruz-Diez em Houston, EUA. Expondo individualmente pela primeira vez em 1947, representou a Venezuela na 35ª Bienal de Veneza, em 1970, e tem participado em inúmeras e relevantes exposições individuais e coletivas na Europa e América, destacando-se a sua retrospectiva mais importante, "Carlos Cruz-Diez. Color in Space and Time", Museu de Belas Artes de Houston, EUA, 2011. Em 2014 publicou as suas memórias, "Vivir en Arte. Recuerdos de lo que me acuerdo", e em 2015 recebeu a Medalha Turner, Londres.

Dani Karavan

Israel, 1930



Dani Karavan nasceu em 1930 em Tel Aviv, Israel, e entre 1943 e 1949 estudou pintura em Tel Aviv e Jerusalém. Entre 1956 e 1957 estudou a técnica do fresco na Academia de Belas Artes de Florença e desenho na Academia de la Grande Chaumière, em Paris. Vive e

trabalha em Tel Aviv, Paris e Florença. Em 1958 desenhou os pavilhões para a celebração do 10º aniversário da independência de Israel, e a partir de então o seu trabalho adquire uma vertente de compromisso social que o artista nunca mais abandona, estando muitos dos seus projetos também relacionados com o exílio e com a memória. Nos anos 60 desenhou cenários para companhias de dança, teatro e ópera, ao mesmo tempo que começou a criar trabalhos de escultura pública em Israel, nomeadamente relevos murais. Em 1976 representou Israel na 37ª Bienal de Veneza, e desde então o seu trabalho ganhou uma projeção internacional, sendo convidado a realizar esculturas ao ar livre para diferentes países. Participou nas Documentas 6 e 7 (1977 e 1987) em Kassel, Alemanha. Os seus trabalhos caracterizam-se sobretudo por marcantes intervenções na paisagem, monumentais mas simultaneamente minimais, onde a localização (não só o espaço físico mas sobretudo a sua história) adquire extrema importância e é fator essencial na configuração final da obra. Em 2008 recebeu o Prémio Magshim ("Implementer") do Conselho para uma Israel Bonita, pela excelência em melhorar a qualidade de vida e do ambiente em Israel. Expondo individualmente desde 1971, destaca-se a retrospectiva mais recente "Dani Karavan - Retrospective", no Nagasaki Prefectural Museum, Nagasaki, em 2008-2009. Tem realizado sobretudo instalações e esculturas ao ar livre em diferentes locais, podendo destacar-se *Passages - Homage to Walter Benjamin*, 1990-94, em Portbou, Espanha e mais recentemente *Way of Peace*, 1996-2000, Nitzana, Israel, um projeto que se estende por 3km desde a antiga cidade de Nitzana através da fronteira entre Israel e o Egito.

Guy de Rougemont

França, 1935



Guy de Rougemont nasceu em Paris, França em 1935. Entre 1954 e 1958 estudou na Escola Nacional Superior de Artes Decorativas de Paris, e entre 1962 e 1964, com uma bolsa da Cidade de Paris, prosseguiu os estudos na Casa Velázquez, em

Madrid. Depois de uma estadia nos Estados Unidos no início dos anos 60, onde a sua obra começou a ganhar destaque, dedica-se a uma pesquisa sobre a integração das formas e das cores na paisagem e no ambiente, uma característica desde então sempre presente no seu trabalho. Procurando suprimir as fronteiras entre as artes, e sobretudo entre a pintura e a escultura, as suas obras caracterizam-se ainda pelo uso de formas simples e abstratas – desde a elipse até ao cilindro, muito explorado pelo artista – pintadas ou revestidas por cores fortes e vibrantes. Mais recentemente começou a trabalhar também com aquilo que chama de “linha em serpentina”, cuja ondulação sinuosa permite ao artista levar mais além as suas investigações em torno dos contrastes da luz e sombra. A sua vontade em aproximar a arte do quotidiano levou-o a realizar inúmeras intervenções em espaços públicos, desde pinturas murais, criação de ambientes ou esculturas monumentais, mas também a desenvolver obras nas áreas da estampagem e das artes decorativas, nomeadamente do mobiliário. Expondo individualmente pela primeira vez em Nova Iorque, em 1962, desde então tem participado em várias exposições individuais e coletivas tanto em França, onde vive e trabalha, como no estrangeiro, sendo também presença constante em simpósios de escultura ao ar livre, tendo criado obras de arte pública para diferentes locais. Para além da escultura *Sem Título*, que criou para o 6º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2001, pode referir-se como exemplo a escultura pública realizada em 2003 para o Caminho das Esculturas do Vale de Ordino, Andorra, Espanha. Em 1997 foi nomeado membro da Academia das Belas Artes do Instituto de França.

Pedro Cabrita Reis

Portugal, 1956



Pedro Cabrita Reis nasceu em 1956 em Lisboa, onde atualmente vive e trabalha, tendo ingressado em 1973 na Escola de Belas Artes da mesma cidade para frequentar o curso de pintura. Expôs individualmente pela primeira vez em 1981,

tendo desde então desenvolvido uma obra complexa, caracterizada pelo uso de uma variedade de meios que vão desde o desenho e pintura até à escultura e instalação. Utilizando materiais simples e diversos, como a madeira, vidro, gesso, pedra, plástico ou metal, e por vezes usando elementos e objetos domésticos ou do quotidiano, as suas obras exploram questões relativas aos processos construtivos, à arquitetura e à memória, com uma particular sensibilidade para a ocupação do espaço, seja ele um espaço de exposição ou o espaço exterior (urbano ou de paisagem). Participou na Documenta 9, Kassel, em 1992; nas 21ª e 24ª Bienais de São Paulo (em 1994 e 1998, respetivamente), e em 2003 representou Portugal na Bienal de Veneza. Tem participado em numerosas exposições individuais e coletivas em importantes museus e centros de arte nacionais e estrangeiros, destacando-se a retrospectiva “One after another, a few silent steps”, que passou por Hamburgo (2009), Nimes (2010) e Leuven (2011) antes de ser apresentada no Museu Coleção Berardo, Lisboa, em 2011, ou “States of Flux - Pedro Cabrita Reis”, na Tate Modern, Londres, em 2011. Tem também realizado obras de arte pública, que seguem as mesmas diretrizes que explora em todo o seu trabalho. Para além de *Uma escultura para Santo Tirso*, produzida para o 6º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2001, mais recentemente destacam-se *Da cor das flores*, obra pública para a Barragem da Bemposta, em 2001 ou *Castelo*, para o Parque de Escultura Contemporânea de Vila Nova da Barquinha, Almourol, em 2012.

Um Tai Jung

Coreia do Sul, 1938



Um Tai Jung nasceu em 1938 em Moon-Kyung, Coreia. Entre 1958 e 1964 licenciou-se em escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade Nacional de Seul, Coreia, e de 1964 a 1966 frequentou o

mestrado na Escola Superior de Educação da mesma universidade, onde posteriormente viria a lecionar. Entre 1979 e 1980 frequentou uma pós-graduação na St. Martin's School of Art, em Londres, Inglaterra. Apesar de nunca ter abandonado a sua cultura de origem e as suas raízes no Budismo, Um Tai Jung manteve-se a par da redefinição do campo da escultura processada por escultores americanos e europeus durante as décadas de 1970 e 1980. Trabalhando sobretudo com metal (preferencialmente o cobre, por vezes combinando-o com pedra) o escultor explora as potencialidades, a expressividade e a textura dos materiais, da sua cor e das suas formas, em obras que definem uma espacialidade através da conjugação de diferentes volumes abstratos. Expondo individualmente pela primeira vez em 1972, esteve presente nas 12ª e 13ª Bienais de São Paulo (em 1973 e 1975, respetivamente), tendo desde então participado em várias exposições e simpósios de escultura na europa mas sobretudo na Coreia, onde as suas esculturas ao ar livre caracterizam já a paisagem urbana de Seul. Destaca-se, por exemplo, a escultura pública em granito criada para o Parque Olímpico de Esculturas, em 1988. Em 2005 a exposição "Um Tai Jung. Sculptures and Drawings", realizada no Georg-Kolbe-Museum em Berlim, Alemanha, apresentou as suas esculturas mais recentes onde são exploradas as potencialidades materiais do alumínio, bem como desenhos de grandes dimensões, até então nunca apresentados publicamente.

José Barrias

Portugal, 1944



José Barrias nasceu em 1944 em Lisboa, e de 1950 a 1967 viveu no Porto onde frequentou por um breve período a Escola de Belas-Artes.. Entre 1967 e 1968 viveu em Paris, fixando-se definitivamente em Milão em 1968, onde atualmente vive e trabalha.

A sua complexa obra organiza-se por núcleos temáticos abertos, que se relacionam entre si como capítulos de um livro que se vai revelando por imagens, que são as obras do artista. Trabalhando com diversos meios – pintura, desenho, escultura, objetos encontrados, fotografia, texto escrito, filme – estes são muitas vezes conjugados numa mesma obra, sobretudo em forma de instalações que ocupam e se ajustam ao espaço de exposição. Apesar da variedade da sua obra, a maior parte dos seus trabalhos tem em comum o facto de se desenvolverem a partir de um texto, de uma história ou de um acontecimento na vida do artista, explorando os conceitos de vestígio e de memória. Expondo individualmente pela primeira vez em 1972, representou Portugal nas Bienais de Paris (em 1980) e de Veneza (em 1984), tendo participado em várias exposições individuais e coletivas sobretudo em Portugal e em Itália. Destaca-se a exposição antológica "Etc...", realizada pelo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996, que deu a conhecer a globalidade da obra do artista, até então mostrada em Portugal apenas de modo fragmentário. Nesse mesmo ano foi-lhe atribuído o prémio AICA. Mais recentemente, destacam-se as exposições "José Barrias: In Itinere", Museu de Serralves, Porto, 2011, e "José Barrias: Correspondências", galeria História e Arte, Bragança, 2014.

Leopoldo Maler

Argentina, 1937

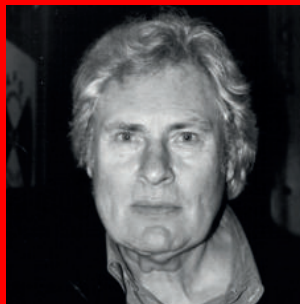


Leopoldo Maler nasceu em 1937 na Argentina, licenciando-se em direito na universidade de Buenos Aires. Em 1961 viajou para Londres, onde viveu durante cerca de 18 anos. Durante esse período procurou a combinação entre diversos

media, integrando filmes em instalações ou esculturas, por exemplo. Trabalhou em projetos para a BBC, e em 1964 recebeu um prémio no Festival de Cinema de Londres com uma curta-metragem considerada então a mais marcante do ano. Ainda em Londres colaborou com o recém formado Contemporary Dance Theatre (criado em 1968). Em 1977 participou na 14ª Bienal de São Paulo, onde obteve o 1º Grande Prémio, e nesse mesmo ano recebeu uma bolsa de estudo da Fundação Guggenheim, com a qual foi viver para Nova Iorque, onde permaneceu até 1983. Em 1986 representou a Argentina na Bienal de Veneza, e em 1988 foi co-fundador e diretor da Napa Contemporary Arts Foundation, uma organização para o fomento e desenvolvimento de novas ideias em torno da arte e da educação, em associação com as universidades de Berkeley, São Francisco e Sonoma. Autor de uma obra multifacetada, desde os anos 60 vem desenvolvendo um trabalho onde combina áreas como o vídeo, o cinema, o teatro, a dança e as artes plásticas (desenho, pintura, escultura), em complexas e por vezes grandiosas instalações ou performances. Destaca-se, em 2004, a criação da maior performance de sempre, na Universidade de Puerto Rico, envolvendo a participação de 120 automóveis, um helicóptero, uma estação de rádio e um canal de televisão. Paralelamente é também autor de várias esculturas monumentais ao ar livre, destacando-se a obra que criou em 1988 para o Parque Olímpico de Escultura em Seul, Coreia, o trabalho realizado em 1992 para Madrid, Capital Cultural da Europa nesse ano, ou *Diagonalmente correto*, a escultura que produziu para o 7º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2004. Atualmente vive e trabalha na República Dominicana, viajando frequentemente entre vários países na Europa e América.

Peter Klasen

Alemanha, 1935



Peter Klasen nasceu em 1934 em Lübeck, Alemanha. Entre 1956 e 1959 estudou na Escola Superior de Belas Artes de Berlim. Na Alemanha do pós-guerra, esta escola era marcadamente vanguardista, e aí o artista teve oportunidade de contactar com

jovens professores formados no espírito da Bauhaus e do Expressionismo Alemão. Em 1959, com uma bolsa de estudo do Mecenato da Indústria Alemã, mudou-se para Paris, onde depressa se tornou uma das figuras-chave da Nova Figuração, participando, em 1964, na exposição "Mythologies Quotidiennes" no Museu de Arte Moderna da Vila de Paris. Trabalhando com meios como a escultura, a fotografia e a pintura, Klasen desenvolve sobretudo a colagem, quer seja de uma mesma imagem fragmentada, quer seja de objetos, fotografias ou documentos colados numa mesma tela de modo a formar uma composição muitas vezes inquietante. Ao longo de toda a sua carreira desenvolve uma linguagem pessoal e maleável, explorando e reinterpretando uma iconografia baseada nos signos urbanos e sociais da atualidade, de acordo com a tradição da estética da Arte Pop. Simultaneamente, recorre com frequência a uma temática industrial, uma característica fundamental da sua obra e que, como acontece na peça que criou para o 7º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2004, está também presente nos seus trabalhos de escultura de grandes dimensões. Expõe individualmente pela primeira vez em 1966, desde então tem participado em várias exposições individuais e coletivas sobretudo na Europa, destacando-se a mais recente retrospectiva da sua obra, no Museu Touquet-Paris-Plage, França, em 2013.

Peter Stämpfli

Suíça, 1937



Peter Stämpfli nasceu em Deisswil, Suíça, em 1937 estudando, entre 1954 e 1955, na Escola de Belas Artes de Bienne, também na Suíça. Em 1960 mudou-se para Paris, e desde então vive e trabalha entre aquela cidade, a

Suíça e Stiges, perto de Barcelona, Espanha. Trabalhando sobretudo com a pintura, Stämpfli é também autor de várias esculturas públicas monumentais, bem como de alguns filmes, práticas onde explora as mesmas temáticas presentes na sua pintura. Representativa da Pop Art europeia, a sua obra caracteriza-se sobretudo pela ampliação em grande escala de objetos do quotidiano, pintados em telas de grandes dimensões, e cujos contornos são por vezes cortados. Temática recorrente na sua prática são as várias peças que constituem um automóvel, sobretudo os pneus, que o artista pinta em grandes dimensões, acentuando muitas vezes o padrão deixado pela impressão da marca do pneu numa superfície. A escultura que o artista criou em 2004 para o 7º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso é um exemplo dessa iconografia da impressão do pneu, ampliada e colorida. Expondo individualmente pela primeira vez em 1966, desde então tem estado presente em inúmeras exposições individuais e coletivas sobretudo na Europa. Representou a Suíça, em 1967 na 9ª Bienal de São Paulo, e em 1970 na 35ª Bienal de Veneza. Destaca-se a primeira retrospectiva da sua obra em Paris, realizada na Galeria Jeu du Paume em 2002 e, mais recentemente, a exposição "Double d'artistes pour Roland Garros", litografias de Peter Stämpfli e Jacques Villeglé, AMAP, Saint-Malo, 2015. Em 2011 abriu o espaço da Fundação Stämpfli - Museu de Arte Contemporânea em Stiges, Barcelona, onde o artista expõe a sua obra bem como a de outros artistas contemporâneos.

Suk-Won Park

Coreia do Sul, 1941



Suk-Won Park nasceu em 1941 em Jinhae, Kyong Sang Nam-do, Coreia do Sul. Em 1964 completou o BA (bachelor of arts) no Colégio de Belas-Artes da Universidade de Hong-Ik, Seul, onde, a partir de 2002, seria professor. Participou na 5ª

Bienal de Paris, em 1966, na 10ª Bienal de São Paulo, em 1969, e na 1ª Bienal de Sydney, em 1973, expondo individualmente pela primeira vez em 1974. Entre 1998 e 2001 foi presidente da Associação Coreana de Belas Artes. Iniciando a sua prática artística nos anos 60 com trabalhos relacionados com o expressionismo abstrato, a partir da década de 70 a sua obra adquire um cariz minimalista, e desde então é considerado um dos mais representativos autores da escultura abstrata coreana. As suas esculturas são produzidas através da conjugação e segmentação de elementos geométricos simples, sobretudo em pedra (granito, por exemplo), combinados em diferentes posições. Expondo individualmente sobretudo em Seul e Tóquio, tem estado presente em várias exposições coletivas em diferentes países, destacando-se, mais recentemente, a exposição "Corea Now" em Pietrasanta, Itália, em 2012. Tem também participado em simpósios de escultura ao ar livre. Destaca-se a escultura que criou, em 1988, para o Parque Olímpico de Escultura de Seul, assim como a obra realizada no 7º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2004.

Ângela Ferreira

Moçambique, 1958



Ângela Ferreira nasceu em 1958 em Maputo, Moçambique. Em 1973 viajou para Lisboa onde viveu durante dois anos, testemunhando a revolução do 25 de Abril de 1974. Em 1975 mudou-se para a Cidade do Cabo, África do Sul, onde estudou

escultura na Michaelis School of Fine Arts, concluindo o curso em 1981 e terminando o MFA (Master in Fine Arts), também em escultura, em 1983. Lecionou na Cidade do Cabo e em Stellenbosch, na África do Sul, e no início dos anos 90 mudou-se definitivamente para Lisboa, onde atualmente vive e trabalha, sendo desde 2003 professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. O seu trabalho é fortemente marcado por uma dimensão política, especificamente pelo impacto do colonialismo e pós-colonialismo na sociedade contemporânea, através de uma investigação profunda realizada pela própria artista. Recorrendo frequentemente a estruturas e elementos arquitetónicos que conferem ao seu trabalho uma ambiguidade de relações formais e espaciais, a sua obra situa-se no cruzamento entre a ideologia do construtivismo russo (na relação entre as formas abstratas geométricas e a dimensão política) e a exploração de momentos marcantes da sua própria vivência pessoal, social e geográfica. Sendo a escultura a base da sua prática, a artista cria sobretudo instalações onde incorpora outros media para além dos objetos escultóricos (vídeos, desenhos, fotografia, textos) que aprofundam o significado de cada obra. Expôs individualmente pela primeira vez em 1990 e desde então tem participado em inúmeras exposições individuais e coletivas em Portugal e no estrangeiro, destacando-se, mais recentemente, a individual "Messy Colonialism, Wild Decolonization", Zona MACO SUR, México, em 2015. Representou Portugal na 52ª Bienal de Veneza, em 2007, e esteve presente na 28ª Bienal de São Paulo, em 2008. Tem também criado várias obras de arte pública, que seguem os mesmos pressupostos de todo o seu trabalho. Destacam-se, para além de *Sesriem - O poço das seis correntes*, realizada para o 8º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2008, a escultura *Rega*, para o Parque Urbano Vila Nova da Barquinha, Almourol, em 2012, ou *Entrer Dans la Mine*, para a 3ª Bienal de Lubumbashi, República Democrática do Congo, em 2013.

Jean Paul Albinet

França, 1954

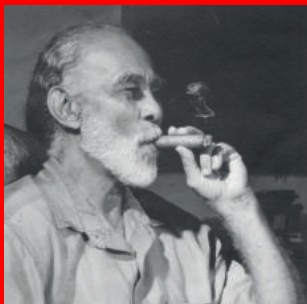


Jean Paul Albinet nasceu em Albia, França, em 1954, e atualmente vive e trabalha em Paris. Estudou na Escola de Belas Artes de Toulouse e depois na Academia Nacional Superior de Artes Decorativas de Paris. Foi cofundador do grupo UNTEL (com

Philippe Cazal e Alain Snyers) com o qual, entre 1975 e 1980 realizou várias performances e ações de rua em vários locais em França, tendo também participado em várias exposições nacionais e internacionais, destacando-se a mais recente, "Le sac Untel et Mises en fiches", no FIAC Grand Palais, Paris, em 2013. Artista multidisciplinar, desde há vários anos que Albinet trabalha sobre os códigos visuais, tendo sido em 1990 o primeiro artista a assinar as suas obras com um código de barras com o nº 337731, desenvolvido pelo artista como uma identidade concetual correspondente à sua inscrição CNUF (código nacional unificado de fornecedores) enquanto fabricante de obras pintadas e esculpidas. Desde então, o código de barras, simultaneamente símbolo gráfico e económico e, segundo o artista, o primeiro sinal da globalização, tornou-se a base de toda a sua obra, através do qual produz pinturas e esculturas. Expondo individualmente pela primeira vez em 1984, tem desde então participado em várias exposições em França e no estrangeiro, destacando-se a mais recente, "Regarder les prix", na galeria da Escola de Arte e Design de Xi'an na China, em 2014. Realiza também obras de arte para espaços públicos, que seguem os mesmos pressupostos que explora nas suas pinturas e esculturas de menores dimensões. Destaca-se *Sedimentação*, criada para o 8º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2008.

Michel Rovelas

Guadalupe, 1939



Michel Rovelas nasceu em Capesterre, Guadalupe, em 1939. Em 1962 viajou para Paris, onde se inscreveu na Universidade de Ciências (matemáticas), curso que abandonou dois anos depois para se dedicar

inteiramente às artes plásticas. Vivendo em Paris até 1968, mudou-se depois novamente para Guadalupe, onde em 1972 criou uma escola de pintura e uma galeria de arte em Pointe-à-Pitre. Interessado na reivindicação social e histórica do seu povo, desenvolve trabalhos de pintura, escultura e ilustração com temas ligados a Guadalupe e às suas origens. Expondo individualmente pela primeira vez em 1967, tem desde então participado em várias exposições em Guadalupe e no estrangeiro, destacando-se, mais recentemente, "Michel Rovelas: Mythologies Créoles" na Artchipel Scène Nationale, Guadalupe. Tem também realizado obras de arte pública em diferentes países, de que é exemplo *Adão e Eva*, escultura criada para o 8º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2008.

Wang Keping

China, 1949



Wang Keping nasceu em 1949 em Pequim, China. Como a maioria dos artistas chineses da sua geração, é autodidata, trabalhando sobretudo com escultura. Em 1979 foi um dos fundadores do primeiro grupo de artistas não

conformistas da China, Xing Xing [As estrelas], com um papel ativo no lançamento das bases da arte de vanguarda na China, então ainda muito marcada pelo regime de Mao. Se as suas primeiras obras foram marcadamente políticas e de reivindicação contra o regime, posteriormente viria a desenvolver um trabalho de cariz sensual, com bases figurativas e inspirado sobretudo na forma do corpo da mulher. Usando a madeira como material preferencial, a sua obra de escultura desenvolve-se numa constante procura de simplificação formal, através de volumes simultaneamente maciços e sinuosos, de superfícies polidas. Vivendo e trabalhando em Paris desde 1984, tem participado em várias exposições individuais e coletivas em diversos países. Em 1999 foi um dos poucos escultores escolhidos para participar na exposição "Les Champs de la Sculpture", onde oito esculturas suas foram mostradas nos Champs Elysees, em Paris. Mais recentemente destacam-se "Women", no Zürcher Studio em Nova Iorque, 2013, ou "Insight", na galeria Magda Danysz, em 2014. Tem ainda estado presente em simpósios de escultura ao ar livre, realizando esculturas públicas para diversos locais, como o Parque Olímpico de Escultura em Seul, em 1988, ou *Duas faces*, a escultura produzida para o 8º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2008.

Carlos Nogueira

Moçambique, 1947



Carlos Nogueira nasceu em Moçambique, em 1947. Estudou escultura na Escola Superior de Belas Artes do Porto e pintura na Escola de Belas Artes de Lisboa. Desenvolve uma obra multidisciplinar, que passa pelo desenho, pintura,

performance e escultura, colaborando ainda como co-autor em projetos de arquitetura. Interessado nos fenómenos e materiais naturais, bem como em temas e formas enraizados em memórias e rituais arcaicos da cultura, desenvolve uma obra onde explora as relações entre construção e memória, entre o espaço arquitetónico e o espaço natural. Utilizando como materiais preferenciais a madeira, a pedra, o ferro ou o vidro, explora temas como a casa ou o caminho, convocando muitas vezes o espaço habitável e esbatendo as relações tradicionais entre interior e exterior. Expondo individualmente pela primeira vez em 1978, tem desde então participado em várias exposições individuais e coletivas. Representou Portugal na Bienal de Veneza, em 1986, na Trienal de Arquitetura de Milão, em 1996 e na Quadrienal de Escultura de Riga, em 2004. Em 2013 foi-lhe dedicada uma importante exposição retrospectiva, "O Lugar das Coisas", no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Tem também realizado obras de arte pública, onde claramente explora os pressupostos da sua escultura, nomeadamente as noções de lugar. Destacam-se, para além de *Casa comprida com árvores dentro* para o 9º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2013, *Beyond the very edge of the earth* criada para os jardins da Universidade de Brighton, em 1999, ou *Casa quadrada com árvore dentro*, construída para o Parque de Escultura Contemporânea de Vila Nova da Barquinha, Almourol, em 2012.

Jacques Villeglé

França, 1926



Jacques Villeglé nasceu na Bretanha, França, em 1926. Estudou pintura e desenho na Escola de Belas Artes de Rennes e trabalhou durante algum tempo com um arquiteto, familiarizando-se com questões do urbanismo e do espaço público.

Em 1947 iniciou o curso de arquitetura na Escola de Belas Artes de Nantes, que abandonou em 1949, ano em que se mudou para Paris. A partir de então começou a colecionar posters rasgados das ruas da cidade, que depois usava para criar superfícies pictóricas normalmente abstratas, formadas pela colagem e sobreposição sobre tela dos diversos fragmentos recolhidos. O artista nunca mais abandonaria esta prática, desenvolvendo-a até à atualidade. Se os seus primeiros trabalhos se focam sobretudo na tipografia dos fragmentos rasgados, a partir dos anos 60 o artista explora as cores e as formas, criando obras que revelam o seu interesse pela publicidade e crítica social, com um certo imaginário sexual e humorístico também presentes. Em 1960 assinou o Manifesto do Noveaux Réalisme [Novo Realismo], um movimento que se desenvolve em França, sobretudo em Paris, paralelamente à Pop Art americana, e que se caracterizava pelos mesmos pressupostos de apropriação de imagens e objetos do quotidiano urbano para, através de colagens, combinações ou justaposições lhes dar novos significados. Interessado desde sempre pela tipografia e pela pesquisa gráfica, a partir de 1969 imagina um "alfabeto sociopolítico" onde as letras são substituídas por símbolos monetários, religiosos e políticos, e com o qual cria obras de pintura e escultura, como é exemplo a obra de arte pública *Cubo*, produzida para o 9º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2013. Expondo individualmente desde 1957, participou na 1ª Bienal de Paris em 1959 desde então tem estado presente em diversas e importantes exposições individuais e coletivas em França e no estrangeiro. Destacam-se, em 1961 "The Art of Assemblage" no MoMA, ou "The New Realists" na Sidney Janis Gallery, ambas em Nova Iorque. Mais recentemente podem referir-se as exposições retrospectivas da sua obra no Centro Georges Pompidou, Paris, em 2008, ou, de menores dimensões, na Partners & Mucciaccia, em Singapura, 2014-2015.

Kishida Katsuji

Japão, 1937



Kishida Katsuji nasceu em 1937 em Tóquio, Japão, mudando-se em 1970 para Paris, onde atualmente vive e trabalha. Entre 1959 e 1963 estudou escultura na Escola de Belas Artes de Musashino, em Tóquio, e em 1967 recebeu

o Grande Prémio na exposição de escultura contemporânea japonesa do museu Ube de escultura ao ar livre. Autor de uma obra coerente e rigorosa, o seu trabalho desenvolve-se sobretudo na área da escultura não figurativa, de carácter quer mais intimista, quer monumental. Usando como material preferencial o metal – sobretudo o aço – pintado ou em bruto, Kishida cria esculturas baseadas em formas geométricas que são interpretadas livremente pelo artista (é comum a forma ovoide), e construídas muitas vezes através de uma complexa articulação entre as diferentes superfícies que criam o volume. Esse sistema de articulação desenvolvido pelo artista confere às suas obras um carácter aéreo e uma certa leveza, evidenciando a dialética entre interior e exterior inerente à maioria do seu trabalho. Quando pintadas, as suas esculturas adquirem geralmente a cor vermelha, que o artista associa à terra, à oxidação do metal, e por isso à passagem do tempo, que pretende também evidenciar. Expondo individualmente pela primeira vez em 1964, desde então tem estado presente em várias exposições individuais e coletivas, não só no Japão mas também na Europa, destacando-se, mais recentemente, a coletiva “Jardin de Sculptures”, em 2014 no museu Maison d’Elsa Triolet et Aragon em Saint-Arnoult-en-Yvelines, França. Tem ainda participando em diversos simpósios de escultura ao ar livre, com obras públicas criadas para diferentes locais, como é exemplo *Oeuf du vent*, produzida para o 9º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2013.

Philippe Perrin

França, 1964

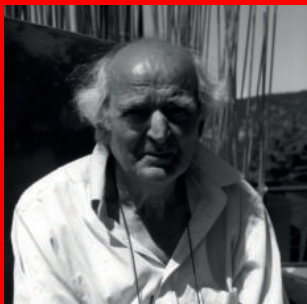


Philippe Perrin nasceu em 1964 em La Tronche, França, e atualmente vive e trabalha em Paris. Durante os anos 80 estudou na Escola de Belas Artes de Grenoble, França e em 1991 foi um dos artistas (juntamente com Pierre Joseph e Philippe Parreno) envolvidos na

marcante exposição “Les Ateliers du Paradise”, na galeria Air de Paris, Nice, em 1990. Esta exposição constitui-se como um momento de viragem na cena artística dos anos 90, ao introduzir no meio artístico elementos e conceitos como o filme em tempo real como arte, o jogo, a irresponsabilidade ou o prazer. Trabalhando sobretudo com a escultura, mas também com a fotografia e desenho, a sua obra desenvolve-se em torno de temas retirados dos subúrbios urbanos, do rap, do boxe e da estética gangster, com referências também à literatura e cinema policiais. É particularmente conhecido pelos seus objetos em grande escala, sobretudo armas mas também canivetes, lâminas de barbear, rosários, anéis ou coroas de arame farpado que, imóveis e ampliados para enormes dimensões, perdem as suas funções originais para dar lugar à sua beleza formal, enfatizada pelo meticuloso trabalho do artista. Expondo individualmente pela primeira vez em 1987, desde então tem participado em várias exposições individuais e coletivas, em França e no estrangeiro. Destacam-se, mais recentemente, a individual “Kung Foo Cowboy”, no Incognito Artclub, Paris, em 2014, ou a coletiva “La Prom’ Pour Atelier”, MAMAC, Nice, em 2015. Tem ainda estado presente em bienais e simpósios de escultura ao ar livre em vários países, destacando-se a obra *Razorblade*, criada em 2013 para o 9º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso.

Pino Castagna

Itália, 1932



Pino Castagna nasceu em Castelvetro, Itália, em 1932, estudando na Academia de Belas Artes de Verona e de Veneza. Entre 1957 e 1963, juntamente com o escultor escocês Michael Noble e a sua esposa Ida Borletti, colabora

num projeto de assistência terapêutica (de estimulação das habilidades criativas) aos pacientes do Hospital Psiquiátrico provincial de Verona. Durante este período dirige uma escola/ ateliê de cerâmica em Garda, e visita Paris e o ambiente artístico de Milão, afirmando cada vez mais o seu interesse pela escultura. Em 1969 muda o seu ateliê para Costermano del Garda, Itália, onde atualmente vive e trabalha, desenvolvendo desde então uma constante pesquisa e exploração de diferentes técnicas e materiais. Trabalhando com materiais tão diversos como a cerâmica, o alumínio, a pedra, a madeira, o cimento, cordas ou ramos de árvores, o artista confere a cada um deles uma nova e original possibilidade expressiva, fruto das suas constantes experiências sobre as possibilidades plásticas do material, levando ao limite a sua resistência. Dedicando-se sobretudo à escultura, produz também trabalhos de pintura e design, sendo, no entanto, nas intervenções públicas à escala urbana que a aspiração arquitetónica e ambiental da sua obra se revela com maior plenitude, como exemplifica *Cespo veneziano*, escultura em aço e vidro de Murano, criada para o centro da rotunda Maria Rosa Molas em Castellón de La Plana, Espanha, em 2002, ou mais recentemente a obra *Canyon*, realizada para o 9º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2013. Expondo individual e coletivamente desde 1959, tem participado em várias exposições em Itália e no estrangeiro, destacando-se a sua participação na 13ª e 42ª Bienais de Veneza, em 1981 e 1986, respetivamente, assim como a retrospectiva no Palazzo delle Albere, em Trento, Itália ou a antológica no Palazzo Té, em Mantova, ambas em 1985.

Miquel Navarro

Espanha, 1945



Miquel Navarro nasceu em Mislata, Valencia, Espanha, onde atualmente vive e trabalha. Entre 1964 e 1968 dedicou-se sobretudo à pintura, tendo frequentado a Escola Superior de Belas Artes de San Carlos, em Valencia. Em 1972 começou a praticar

a escultura criando, em 1973 a primeira da sua série de cidades, *La ciutat 1973-1974*. Estas obras possuem as principais características do seu trabalho: são colocadas diretamente no chão, sem pedestal e são compostas por vários elementos geométricos de diferentes formas, dimensões e materiais (num primeiro momento trabalha sobretudo com terracota, mas a partir de meados dos anos 80 usa também metais como o ferro, zinco ou alumínio), dispostos segundo uma composição espacial organizada por ruas e avenidas, como se de uma pequena cidade se tratasse. Estabelecendo um diálogo entre escultura e arquitetura, estas cidades imaginárias são uma constante no vocabulário do artista. As suas obras de escultura pública mantêm os mesmos pressupostos: são normalmente constituídas pela combinação de diferentes volumes simples (cilindros, cones, cubos) combinados verticalmente de modo a criar formas que oscilam entre a abstração e a figuração, e que claramente dialogam com a paisagem urbana para onde são criados. Expondo individualmente pela primeira vez em 1972, em 1986 recebeu o Prémio Nacional de Artes Plásticas do Ministério da Cultura Espanhol e no mesmo ano representou a Espanha (juntamente com Ferran García Sevilla, José María Secília e Cristina Iglesias) na 42ª Bienal de Veneza. Desde então tem participado em diversas exposições coletivas e individuais em Espanha e no estrangeiro, destacando-se a exposição que realizou em 2005 no IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderna), na sequência da qual doou ao instituto mais de quinhentas obras representativas do seu percurso; ou uma das mais recentes individuais, *"Monumentos e Multitud"* na galeria Fernández-Braso, Madrid, em 2014. Possui esculturas de arte pública em diversas cidades espanholas e europeias, por exemplo, *L'Almassil*, criada para a Praça Maior de Mislata, Valencia, em 2010 ou mais recentemente a obra *Casa de Passo*, para o 10º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2015.

José Aurélio

Portugal, 1938



José Aurélio nasceu em Alcobaça, Portugal, em 1938, e frequentou o curso de escultura na Escola de Belas Artes de Lisboa. Em 1970 criou a Galeria Ogiva, em Óbidos, que dirigiu até 1974, e em

1980 mudou-se para Alcobaça, onde atualmente vive e trabalha, e onde desde 2007 dirige o Armazém das Artes – Fundação Cultural. O seu trabalho, inspirado em temas muitas vezes retirados da poesia e da literatura, centra-se sobretudo na escultura e na medalhística, no âmbito da qual tem vindo a desenvolver, desde 1966, novas formas de expressão. Possui ainda um vasto conjunto de esculturas no espaço público em diferentes cidades de Portugal. Trabalhando com materiais como a madeira, a pedra, o bronze, o arame, o vidro ou o betão, e sobretudo com o ferro pintado e com o aço, o escultor cria estruturas baseadas numa estética minimalista, com formas e volumes normalmente geométricos e organizados espacialmente segundo uma rigorosa disciplina que tem sempre como objetivo a relação da escultura ora com o espaço onde se vai inserir, ora com o espetador que com ela é convidado a interagir. Entre outros prémios e distinções, em 2005 foi agraciado pelo presidente da República do Chile com a Ordem de Bernardo O'Higgins – grau de Comendador, pelo seu desempenho nas comemorações do centenário do nascimento do poeta Pablo Neruda (no âmbito das quais criou a escultura pública *Mil Olhos – homenagem a Pablo Neruda*, no Convento dos Capuchos, Sintra), e em 2006 o Presidente da República português agraciou-o com a Ordem do Infante – Grau de Comendador, pela sua significativa atividade enquanto cidadão e escultor. Expondo individualmente pela primeira vez em 1958, desde então tem participado em várias exposições coletivas e individuais, destacando-se a sua mais recente retrospectiva "Em/ Para", no Museu Convento dos Lóios, Santa Maria da Feira, em 2015. Da sua significativa produção de escultura pública, podem destacar-se *Espiral do Tempo*, criada em 2009 para Almada, ou a sua mais recente obra para o 10º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2015.

Arghira Calinescu

Roménia, 1935



Arghira Calinescu nasceu em 1935 em Bucareste, Roménia, graduando-se na Academia de Belas Artes da mesma cidade em 1962. Em 1968 tornou-se membro da União de Artistas Plásticos da Roménia, no âmbito da qual participou em pequenas

exposições coletivas de escultura. Entre 1983 e 1985 participou, com uma bolsa de estudo, num ateliê na "Cité Internationale des Arts", em Paris, e entre 1990 e 1991 na cidade de Mannheim, Alemanha. Em 1991 tornou-se membro honorário da Academia de Artes de Madrid, Espanha. Realizou vários painéis monumentais para edifícios oficiais na Roménia, e, expondo individualmente desde 1968, tem participado em várias exposições coletivas e individuais sobretudo na Roménia, Paris e algumas cidades alemãs. Com uma obra que se relaciona diretamente com elementos arquitetónicos, tem também participado em simpósios de escultura em diversos países, destacando-se, por exemplo o 1º Simpósio Internacional do Parque Olímpico de Seul, Coreia, em 1988, e, mais recentemente, o 10º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2015. Vive e trabalha entre Bucareste e Paris.

Pierre Marie Lejeune

França, 1954



Pierre Marie Lejeune nasceu em Paris, em 1954, vivendo atualmente entre Paris e a Normandia. Em 1983, com uma bolsa "Villa Medicis hors les murs" do Ministério francês dos Negócios Estrangeiros, passou um ano em Luxor, no Egito, viagem marcante para o

seu crescente interesse pela escultura, a que se dedica desde então. Definindo-se como um escultor-desenhador, Lejeune tem vindo a desenvolver um repertório de formas que se assemelham aos caracteres de um alfabeto imaginário e em constante evolução, e que caracterizam todo o seu trabalho. Os seus materiais preferenciais são o metal (aço, inox ou latão, por exemplo), o vidro e o espelho, a água e a luz, que o artista prefere usar em bruto, procedendo ao mínimo de intervenção sobre eles. Isto leva a que as suas esculturas apresentem um rigor e uma pureza formais estabelecendo simultaneamente uma relação íntima com o lugar para onde são criadas, através, por exemplo, do reflexo do meio envolvente nas superfícies espelhadas da escultura. Simultaneamente, se as suas obras apelam à contemplação, elas convocam também à experimentação por parte do espetador que as rodeia. Expondo individualmente desde o início dos anos 80, desde então tem participado em várias exposições coletivas e individuais na Europa, Estados Unidos e China, destacando-se, por exemplo, a sua participação na "International Sculpture Festa", em Seul, em 2013, ou uma das suas exposições individuais mais recentes, "Méta-Licorne, Scènes d'arts aux jardin de la Licorne", em Lyons la Forêt, França, em 2015. Tem ainda realizado diversos projetos de arte pública para diferentes países, como são exemplo a obra atualmente a ser instalada em Santo Tirso, no âmbito do 10º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea, em 2015, ou *Hop*, uma encomenda para o parque de esculturas da Commanderie de Peyrassol, em França, também em 2015.

Rafael Canogar

Espanha, 1935



Rafael Canogar nasceu em Toledo, Espanha, em 1935. Mudando-se com a família para Madrid, entre 1949 e 1954 estudou pintura com o pintor Daniel Vázquez Díaz, e a partir de então começa a criar as suas primeiras pinturas abstratas. Foi membro-

fundador do grupo "El Paso", um grupo de artistas antiacademistas que, entre 1957 e 1960 defendeu uma estética informal e a abertura da Espanha franquista à cena artística internacional, realizando várias exposições coletivas e colocando o país a par da estética do momento. Mantendo-se fiel à prática da pintura, Canogar cria também esculturas e desenhos, que seguem os mesmos pressupostos que investiga através da prática pictórica. Reflexo de uma constante inquietude, a sua obra oscila, alternadamente, entre uma estética informal, figurativa ou abstrata, mantendo como constantes as experiências que desenvolve com elementos como o gesto, a matéria (usa materiais como a madeira, o poliéster ou a fibra) e a cor. Expondo individualmente pela primeira vez em 1954, desde então tem participado em inúmeras exposições coletivas e individuais em diversas partes do mundo. Esteve presente na Bienal de Veneza em 1956, 1958, 1962 de 1968, e na 11ª Bienal de São Paulo em 1971, onde recebeu o grande prémio Itamaraty. Ao longo da sua carreira foi galardoado com vários prémios e distinções. Das suas exposições mais recentes podem referir-se a retrospectiva organizada pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, em 2001, "Rafael Canogar - 75 anos, 75 obras", na Cordeiros Galeria, Porto, Portugal, 2010, ou mais recentemente, "Rafael Canogar, uma visão retrospectiva", com obras de 1958 a 2013, na Sala de Arte Van Dyck, Gijón, Espanha, em 2014. Tem também criado algumas obras de arte pública para diferentes locais, como é exemplo *Personage*, escultura encomendada em 2007 para uma rotunda em Murcia, Espanha, ou a obra que está atualmente a construir para o 10º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2015.

Denis Monfleur

França, 1962



Denis Monfleur nasceu em 1962 em Périgueux, França, e atualmente vive e trabalha em Fontenay-sous-Bois, França. Teve formação com os escultores José Subirà-Puig, Dietrich Mohr e Marcel Van Thienen.

Escultor de talhe direto, prefere os materiais mais duros, como o granito e o basalto, que usa na maior parte dos seus trabalhos, sejam eles esculturas monumentais ou obras de mais pequeno porte. Com eles cria esculturas massivas e enigmáticas, representando corpos ou cabeças de grandes dimensões, e procurando que, através dessa figuração expressiva, o espetador se projete nelas. Um certo carácter expressionista das suas possantes esculturas é revelado quer pelos desenhos e traços feitos na pedra, quer pelas marcas nela esculpidas diretamente. Expondo individualmente pela primeira vez em finais dos anos 80, desde então tem estado presente em várias exposições coletivas e individuais em França e no estrangeiro, destacando-se, por exemplo, "Denis Monfleur à Coubertin. Sculptures", no Musée de la Fondation de Coubertin em Saint-Rémy-lés-Chevreuse, França, em 2012, ou a sua mais recente exposição individual "Denis Monfleur. Granite et basalte" no L'arc - scène nationale Le Creusot, França, em 2015. Participando em bienais e simpósios de escultura, tem criado várias esculturas públicas para diversos espaços ao ar livre, de que são exemplo *Atlante del Cero*, escultura monumental criada no Uruguai em 2014, ou a obra produzida para o 10º Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, em 2015.

Conceição Melo

Portugal, 1958

Maria da Conceição Melo, natural do concelho da Maia, distrito do Porto, concluiu em 1984 o curso de arquitetura na Escola de Belas Artes do Porto. Foi aluna de Fernando Távora e Álvaro Siza e de outros arquitetos que, na década de 1980, fundaram os princípios pedagógicos de ensino da disciplina do que se tornaria na Escola do Porto.

Desde 1984, exerce a sua prática profissional na câmara Municipal de Santo Tirso, centrada no ordenamento do território e no planeamento urbano. Conclui em 1995 o mestrado em Projeto do Ambiente Urbano, ministrado pelas Faculdades de Arquitetura e Engenharia da Universidade do Porto. Escreve e apresenta comunicações de âmbito disciplinar em seminários, congressos e escolas. Foi professora convidada da Escola de Arquitetura da Universidade do Minho onde lecionou o 5º ano do curso de mestrado integrado em arquitetura, nos anos letivos de 2009/2010 e 2010/2011. Colabora, em regime de profissão liberal, com o arquiteto João Álvaro Rocha, tendo nesse âmbito desenvolvido vários planos, dos quais se destaca o Plano Parcial de Urbanização da Abelheira/Meadela, 1998 (1º Prémio), Viana do Castelo, o Plano de Pormenor da Zona a Nascente da designada Urbanização do Lidador, 2010, na Maia, o Programa Integrado de Mobilidade de Ponte de Lima, 2010 e o Concurso para a Avenida Nun'Álvares no Porto (2011), o qual foi classificado em terceiro lugar. Em 2005 fundou, com Cristina Emília Ramos Silva e João Paulo Meneses Correia, a empresa Cultour, destinada à programação e acompanhamento de visitas a obras de arquitetura contemporânea.

Gérard Xuriguera

França, 1936

Crítico e historiador de arte de nacionalidade francesa, Gérard Xuriguera nasceu em Barcelona. Primeiras publicações em 1971. Até hoje publicou cerca de 60 obras, entre as quais monografias sobre Wilfredo Lam, Oscar Dominguez, Luc Piere, Georges Mathieu, Gérard Schneider, Lindstrom, Cristoforou, Canogar, etc. e livros de história como, entre outros, *Peintres espagnols de Paris de 1900 à nos Jours*, *La sculpture moderne en France de 1959 à 1983*, *Regard sur la peinture contemporaine de 1945 à nos jours*, *Les Figurations de 1960 à nos jours*, *Les années 50*, *Le dessin dans l'art contemporain*. Escreveu igualmente mais de 300 prefácios, entre os quais sobre André Masson, Picasso, Millares, Saura, Soto, Imaï, Cruz Diez, Etienne Martin, Gilioli, Manessier, Schneider, Pignon, Tabuchi, Warren, Klasen, Goetz, Bertini, Martin Bradley, Subira-Puig, Leppien, Chu Teh Chun, A. Beaudin, Pelayo, Van Hoeydonck, Valdes, etc. Colaborou em cerca de 30 revistas francesas e internacionais, produziu emissões de televisão sobre arte, participou em numerosos júris e foi orador em inúmeras conferências na Sorbonne, Escola de Belas Artes de Paris, Madrid, Dacca em Tóquio, na Fundação Maeght, em Taipé, Seul, Porto Rico, S. Domingos, S. Francisco, Washington, Andorra, Montreal, Universidade de Madrid, Bogotá, Centro Pompidou, etc. Criou os primeiros circuitos de exposições itinerantes em França, entre 1970 e 1980, com artistas como Max Ernst, Jean Hélion, Adzak, Hosiasson, etc. Foi responsável pela instalação de várias coleções museológicas no mundo inteiro, por exemplo, no México e em Taiwan, foi comissário geral das atividades de Artes Visuais comemorativas dos Jogos Olímpicos de Seul e, mais recentemente, comissário do Simpósio Internacional de Madrid e comissário das Litografias dos Jogos Olímpicos de Barcelona (1992). É, também, consultor artístico de várias companhias que praticam mecenato. Comissário de 15 Simpósios a nível mundial, conta com mais de 500 exposições organizadas até à data.

Une aventure artistique et humaine exemplaire

Gérard Xuriguera

La sculpture n'est plus un objet auquel on se heurte quand on regarde une toile, disait Barnett Newman. Depuis, elle a étoffé son statut, gagné en volume, acquis de l'ampleur, et affirmé son chiffre dans l'espace de la cite, dont elle diversifie la perception. Car il y a une différence fondamentale entre une oeuvre intimiste élaborée en atelier et une autre à vocation monumentale. Ce genre de discipline, qui nécessite un traitement technique spécifique, compte tenu de son échelle et de son lieu d'ancrage, relève soit de la commande publique individuelle, soit participe d'un collectif, sous la bannière désormais consacrée de Symposium.

Cette pratique s'est graduellement propagée dans un nombre restreint de pays européens, au sortir de la seconde post-guerre mondiale, à l'époque où la frénésie de reconstruction a ménagé un créneau à l'Art. D'abord, très timidement, à partir de quelques initiatives privées, selon la volonté et les moyens disponibles, puis plus officiellement en France, dès 1951, à la suite de l'arrêté promulgué par le Ministre de l'Education Nationale Pierre-Olivier Lapie, qui stipulait que le 1% du coût de l'édification des bâtiments publics financés par l'Etat, devait inclure l'intégration d'oeuvres d'art. Et principalement de la sculpture, en laissant à l'agrément de l'architecte le choix des artistes.

On comprend aisément les controverses et les protestations occasionnées par cette décision, et les ratages qu'elle généra, surtout lorsque l'architecte se prend lui-même pour un sculpteur. On peut d'ailleurs davantage encore de nos jours, en tirer les conséquences.

Ceci posé, le recours à un rassemblement de sculpteurs sous le vocable de Symposium, dans le but d'orner les configurations d'une ville ou de constituer un jardin de sculptures à ciel ouvert, qui découle indirectement de la réhabilitation de la troisième dimension commentée plus haut, a rencontré un écho favorable dans plusieurs régions du monde autour des années 1970, et plus exactement après 1980. Pêle-mêle, les Etats-Unis, le Royaume-Uni, l'Italie, le Canada... à un degré moindre les pays de l'Est, l'Espagne, l'Egypte, le Portugal, le Mexique, la France, la Caraïbe... hébergement quelques Symposiums, mais c'est en Asie du sud-est qu'ils se sont le plus imposés: en Corée du Sud, au Japon, à Taïwan, en Chine... avec un Bonheur inégal. Pourtant, il n'est pas simple de faire admettre l'organisation d'un Symposium à des élus aux mentalités étriquées, eu égard à son financement et aux réactions intempestives de citoyens davantage requis par les pressions sociales que par la place de l'art dans la société. Il faut donc beaucoup de force mentale et de convictions pour résister aux vents adverses et entériner un tel projet. Cet humanisme éclairé à l'esprit délié, rompu aux idées de son temps, comme aux sinuosités de la vie politico-

administrative, et capable de tenir un semblable défi dans une cite aux ressources limitées, Santo Tirso l'a trouvé en la personne de son Maire Joaquim Couto. Et par extension, de son alter ego Castro Fernandes, qui a su conforter le chemin initié. Mais la figure indivisible de cette aventure, celui qui en a tracé le concept et veillé attentivement sur son déroulement, c'est Alberto Carneiro, sculpteur prestigieux qu'on ne présente plus, théoricien accompli et précieux. C'est grâce à sa ténacité et à son tact que tout a pu se concrétiser et aller à son terme. C'est également à sa demande que j'ai eu le plaisir d'apporter ma contribution à la réalisation des dix phases prévues. Des phases incluant un praticien national et quatre invités internationaux, reçus ensemble ou à tour de rôle, afin d'élire leur emplacement ou d'effectuer la touche terminale à la viabilité de leur oeuvre. Dispersées au sein de l'agglomération et de ses pourtours immédiats, avant de s'étendre le long de la rivière Ave jusqu'au vaste Parc Urbain de Rabada, les sculptures ainsi déployées, environ une cinquantaine, occupent donc des périmètres contrastes à leurs mesure. On notera également qu'aucun thème fédérateur n'a été soumis aux sculpteurs, qui se sont exprimés d'après leur propre registre stylistique, en toute liberté, mais en fonction de l'imprégnation de leur site. Par conséquent, ici, pas de ligne dominante, mais une grande variété de visions, de talents et des matériaux. Originaires d'Europe, d'Asie, du Proche-Orient ou d'Amérique Latine, les artistes se sont tout adaptés aux conditions logistiques et à la rémunération symbolique consentie. La même pour tous. Et là n'est pas le moindre aspect de leur générosité et de leur implication, étant donné la grande notoriété de la plupart d'entre eux. Sans leur solidarité, le projet n'aurait pu se conclure.

A une époque sous-tendue par les prolongements du ready-made, la manipulation des codes technologiques, les images virtuelles et le numérique, la sculpture monumentale à l'air libre demeure la meilleure façon d'affronter le temps et d'associer l'art et la vie, en enrichissant le patrimoine public. Quelles que puissent être leurs tendances: minimalistes, constructivistes, baroques, cinétiques, conceptuelles, environnementales, narratives ou symboliques... les oeuvres qui nous convoquent font sens avec l'endroit précis où elles ont été levées, sans autre chose à déclarer que les formes qui les instruisent et les affects que le spectateur voudra leur prêter, parce que l'art est toujours une projection. Sentinelles désormais incontournables au coeur d'un monde instable, elles honorent leurs auteurs, leur commanditaires, la ville de Santo Tirso et ses habitants, qui les ont déjà adoubées. Les artistes ont conscience, de leur côté, d'inscrire la marque pérenne de leur langage en terre portugaise, pour les générations actuelles et futures. Voilà une

expérience rare et singulière, à la limite une prouesse, dans ce contexte, qui doit être envisagée, parallèlement à sa mission d'éveil éducatif, en terme de plaisir, de découverte, et comme un vecteur dynamique de développement culturel lié au mieux être collectif. Peu de ville en Europe peuvent S'enorgueillir d'abriter une pareille floraison

d'oeuvres à la portée du public, et surtout conjointement, Santo Tirso, peut se flatter d'avoir favorisé cette aventure artistique et humaine exemplaire.

Escultura pública en Santo Tirso

Javier Maderuelo

¿ES MODERNA LA ESCULTURA?

Durante los primeros años del siglo xx los movimientos de vanguardia entronizaron a la pintura como reina de las artes. Ni la poesía, ni la música, ni la arquitectura o la escultura llegaron a ser tan modernas y vanguardistas como las obras pictóricas surgidas del expresionismo, el cubismo, la abstracción, el suprematismo o el surrealismo. Frente al empuje arrogante de la pintura los escultores se hundieron en el tedio.

Históricamente la escultura es reconocida como la más clásica de las artes. Esta circunstancia le ha impedido ser un arte vanguardista, condición que sí alcanzaron a principios del pasado siglo la poesía, la pintura y la arquitectura.

La calificación de anti-moderna que Hegel aplica a la escultura, al considerarla el arte clásica por excelencia,¹ y los ataques que sufrió por parte de Charles Baudelaire en 1846, cuando el poeta escribe su célebre crítica titulada *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse*,² no son más que dos anuncios de lo que posteriormente sería el descrédito de la escultura como arte de la modernidad y, por tanto, su descalificación e invalidación a finales del siglo XIX.

Para que la escultura pudiera ser moderna y vanguardista, los escultores tuvieron que renunciar a algunas de las cualidades que mejor caracterizan su arte, tales como: el tamaño monumental, la masa compacta, el volumen sólido y opaco, el empleo de materiales nobles, el recurso a los temas heroicos y el antropomorfismo, con el fin de poder parecerse a la pintura y conseguir estar a la altura de los éxitos comerciales que esta obtuvo.

Constantin Brancusi, ansioso por abrirse camino como escultor en París, tras una breve estancia en el taller de Auguste Rodin, en la primavera de 1907, adquirió conciencia del problema por el que atravesaba la escultura e intentó iniciar una renovación del género. Brancusi entendió que hay algo en la definición y el carácter de la escultura que debía cambiar para poder sobrevivir y, en cierta manera, a ello dedicó su vida. Modernizó la forma, estilizó las figuras, buscó nuevos temas y se enfrentó a la realización de esculturas abstractas, sintéticas o toscas, aproximándose a lenguajes primitivos y cubistas, con el fin de encontrar la esencia primigenia de lo escultórico. Por eso es tan grande la importancia de su obra. Brancusi podía

haber realizado una auténtica refundación de la escultura moderna, pero no fue capaz de prescindir ni del volumen ni de la masa, precisamente aquellas cualidades que, según Baudelaire, hacen a la escultura aburrida.

Otros escultores, como Jacques Lipchitz, Alexander Archipenko y Umberto Boccioni, apostaron por realizar una escultura vanguardista, para ello imitaron de apariencia de la pintura, siguiendo los pasos que los pintores habían dado para modernizarse, adoptando el lenguaje cubista de planos superpuestos, pero no lograron superar la idea de realizar pinturas en tres dimensiones. Archipenko propuso la desintegración de la forma orgánica y estableció contrastes entre positivo y negativo, entre lleno y vacío, pero sus obras ofrecen la sensación de cuerpos macizos. Boccioni, por su parte, intentó además ampliar el repertorio de la escultura extendiéndolo a nuevos temas nunca antes tratados, como el bodegón, pero su conseguida obra *Développement d'une bouteille dans l'espace par la forme* (1912)³ pone en evidencia la condición de cuadro cubista en volumen, efecto que queda acentuado por el reducido tamaño de la obra y por su punto de vista frontal.

Naum Gabo y Antoine Pevsner, entre otros artistas vanguardistas, realizaron análisis geométricos de descomposición de la forma, sustituyeron el plano por la arista que lo insinúa y mostrando el vacío interno, de esta manera abrieron la vía de la abstracción para la escultura, pero muchas de sus obras, así como las construcciones suspendidas de Aleksandr Ródtchenko, pierden la apariencia de escultura, anunciando un camino nuevo, tan apartado de la disciplina escultórica tradicional que no es posible identificarlas como continuadoras de ella.

Por su parte, los dadaístas y muy particularmente Marcel Duchamp, renegando de las artes tradicionales, introdujeron los objetos en el mundo artístico. La cualidad sólida y volumétrica de la mayoría de ellos y el hecho de que requieran una mínima manipulación mecánica ha permitido su asimilación y catalogación como esculturas sin que en rigor los objetos lo sean, cosa que el propio Duchamp no pretendió, pues nunca denominó esculturas a sus obras, sino que para él eran objetos "anti-artísticos" que bautizó con el término ready mades. Por el camino opuesto, Alberto Giacometti intentó desarrollar una escultura del espacio. Para ello pretendió liberar a la obra escultórica

de su aspecto de masa pesada pero, desde este punto de vista, sus obras no consiguieron pasar de ser hermosas estatuas antropomórficas que han sido muy estilizadas. Por supuesto, estos estadios, con los que he pretendido caracterizar la situación de caminos divergentes, muestran de manera esquemática y reduccionista la situación en la que se encontraba la escultura en la primera mitad del siglo xx, pero el fenómeno fue sin duda más complejo. Mientras tanto la pintura siguió su camino ascendente hasta que, superada la conmoción de la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos comenzaron a ejercer su hegemonía política y cultural sobre el resto del mundo y las galerías de arte de Nueva York impusieron, no sin cierta arrogancia, el expresionismo abstracto como cima de la modernidad. Entonces la escultura se hallaba sumida en una duda ontológica: ¿qué es o qué puede ser escultura? Es muy conocida la anécdota de la definición de escultura que ofreció el pintor norteamericano Barnett Newman cuando en los años cincuenta dijo que “Escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para ver una pintura”.⁴

LA REVOLUCIÓN ESCULTÓRICA

El éxito comercial alcanzado por el propio Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko y, en general, los pintores de la Escuela de Nueva York, fue tan apabullante que algunos jóvenes artistas que comenzaban su carrera en los primeros años sesenta se enfrentaron al dominio de esta casta y atacaron no solo al expresionismo abstracto en cuanto estilo, sino a la propia pintura como arte. Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt, Dan Graham o Robert Smithson, en los Estados Unidos, son algunos ejemplos de jóvenes artistas que comenzaron su carrera como pintores y muy pronto empezaron a trabajar en un tipo de obra que se aparta de la planitud del cuadro, de la expresividad del color y de la introspección subjetiva para extenderse por el espacio utilizando formas volumétricas, materiales industriales y otros elementos no plásticos.

La revolución escultórica que se llevó a cabo desde mediados de los años sesenta no atañe únicamente a los aspectos intrínsecos de la obra, como son el tema, la forma, el tamaño, la materialidad, sino a otros asuntos que están relacionados con las condiciones del lugar, la función social, la significación, la presencia física, etcétera. No solo se trabajó buscando nuevos materiales y aplicaciones que permitían generar nuevas formas con atractivas texturas y colores, la transformación más evidente de la escultura se manifestó con la posibilidad de que cualquier material es susceptible de servir para la creación artística, desde los humildes ladrillos y el cemento que se emplean en la construcción de edificios, hasta los metales, plásticos, resinas y tejidos, extendiéndose a los mecanismos y las maquinarias, como lámparas, motores, pantallas de televisión o videos, o a los materiales naturales, como las plantas o los animales vivos, llegando hasta la utilización de desperdicios y de la propia basura.

La lista de materiales y técnicas de los que se sirvieron

los escultores que empezaron a trabajar tras la Segunda Guerra Mundial es realmente sorprendente, de tal manera que este tema condujo al escultor norteamericano Richard Serra a realizar una obra titulada *Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself* (1967-1968)⁵ que consiste en una simple lista manuscrita sobre un par de hojas de papel en las que aparecen, en cuatro columnas, una relación de los nuevos verbos (acciones) con los que el artista pretende redefinir el renovado arte de la escultura. A los consabidos verbos: esculpir, tallar y modelar de la tradición clásica él añade: “enrollar, plegar, doblar, acumular, curvar, acortar, torcer, puntear, estrujar, rasurar, desgarrar, astillar, dividir, cortar, rebanar, caer, eliminar, simplificar, diferir,...”. Siendo importantes estas transformaciones que cambian la materialidad de las obras, no es este el mayor logro conseguido desde la mitad de los años sesenta. A la vez que se expande el mundo matérico, los artistas investigan también sobre los fenómenos perceptivos y sobre la participación de los receptores, así como en los aspectos lingüísticos y conceptuales, de los que la obra de Richard Serra es un ejemplo.

FENOMENOLOGÍA Y PARTICIPACIÓN

Cada arte define la manera en que se hace presente en el mundo. Desde los orígenes protohistóricos, la cualidad que ha definido a la escultura ha sido la de su “presencia física”. La escultura posee tal poder de presencia que ha reclamado para su ubicación los lugares más significativos tanto en los edificios (frontones, acroteras, portadas, hornacinas) como en los enclaves más emblemáticos de la ciudad, elevadas sobre pedestales o formando conjuntos monumentales.

Precisamente el interés por la fenomenología y por la percepción condujo a algunos artistas a reclamar un espacio propio para la escultura que no es ya el de la galería de arte o la sala cerrada del museo, donde las esculturas son el estorbo con el que se tropieza durante la contemplación de los cuadros pictóricos. Esto dará origen a una doble vía: por un lado a la ocupación de otros espacios, diferentes a los habituales, y por otro a considerar el propio espacio como un elemento esencial de la escultura, desplazando el interés desde la interioridad de la masa hacia el entorno que rodea la obra.⁶

La idea no era nueva, estaba implícita en la frase “dibujar en el espacio” que aparece en un texto que escribió el escultor Julio González entre 1931 y 1932,⁷ como consecuencia de su trabajo como constructor de las maquetas para el Monumento a Apollinaire de Pablo Picasso.⁸ En este texto González avanza alguno de los ejes sobre la manera de tratar el espacio como tema esencial de la escultura. La palabra espacio se convierte en la clave para entender la profundidad de esta revolución que permite desplazar el interés desde el plano bidimensional en el que se desarrolla la pintura a la tridimensionalidad de lo escultórico.

“Dibujar en el espacio” es una frase llena de significados,

incluso desde el más literal nos explica buena parte del sentido de las esculturas de Julio González ya que expresa la capacidad de prescindir de la masa sin renunciar al volumen e incluso de conquistar la tridimensionalidad extendiéndose por ella. Esta es la pretensión más ambiciosa: dominar el espacio sin ocuparlo con masas inertes, pesadas y opacas, generando volumen, mostrando el vacío, liberando a la escultura de su condición grávida sin renunciar a la forma, a la figura, al contenido temático, a la silueta,... Como consecuencia, muchos escultores insinuaron el volumen abriendo grandes huecos en la masa, como hizo Henry Moore, o desarrollaron con varillas y otros elementos lineales construcciones que se despliegan, como se puede apreciar en la obra del venezolano Jesús Rafael Soto, por poner dos ejemplos de muy diferente intención.

Pero será necesario alcanzar un mayor grado de madurez y de desinhibición hacia la antigua categoría escultórica para que la palabra espacio cobre todo su sentido en el mundo de la escultura. La conquista del espacio por parte de los escultores fue un episodio que se inició a mediados de los años sesenta y que tuvo múltiples frentes que se solapan en el tiempo y se dispersan en la geografía. Tanto en Europa como en América, en un periodo de tiempo muy breve, acontecieron una serie de acciones y exposiciones que condujeron a liberar a la escultura de la hornacina y el pedestal, obligándola a ocupar activamente el espacio, a adquirir movimiento, a invadir los lugares públicos urbanos, a desperdigarse por el campo e incluso a convertirse en paisaje, mimetizándose con el territorio.

Categorías elaboradas por la crítica posmoderna como: arte conceptual, art project, minimal art, arte povera, land art o earthworks nos conducen hacia algunos de estos episodios. Detrás de todas estas categorías se encuentra una nueva interpretación del espacio. No es posible tratar aquí en extensión cada uno de estos estilos, pero permítanme poner algunos ejemplos puntuales: Las obras del norteamericano Carl Andre renuncian a su posición erecta con respecto al plano horizontal y se extienden por el suelo formando líneas y superficies que apenas se elevan unos milímetros. El artista inglés Richard Long realiza obras que hace andando, recorriendo largas distancias a lo largo de las cuales solo deja algunas huellas, mueve algunas piedras de lugar o toma nota de la dirección de los vientos, mientras que el danés Per Kirkeby se sirve de ladrillos para hacer unas obras escultóricas (*Backstein-Skulptur*) que, por las técnicas de construcción que utiliza y por las formas y dimensiones de lo construido, se pueden confundir con obras arquitectónicas cuyos espacios parecen tener una posible utilidad como cobijo.⁹

En los primeros años ochenta, una vez asimiladas las posibilidades que ofrecían los más diversos materiales, la geometría, el espacio y los fenómenos perceptivos algunos artistas se centraron en la necesidad de dotar a la obra de arte de función pública, acercándola al ciudadano. Frente al elitismo de las propuestas más conceptuales,

planteadas casi como proposiciones filosóficas que quedan encriptadas en formas inexpresivas, estos artistas buscaban realizar unas obras de arte que sean comunes y cotidianas, que se encuentren con ellas en los recorridos más habituales de aquellos ciudadanos que no tienen costumbre de entrar en un museo o de visitar una galería de arte. Se recupera de esta manera la idea de que el arte no es una actividad elitista creada para el consumo privado de una minoría elitista, sino una necesidad de disfrute público. Desde los años cincuenta, se ha ido tomando conciencia de que el mercado y sus resortes comerciales: las galerías, las subastas y las ferias de arte están secuestrando la creatividad en beneficio de aquellos coleccionistas que están dispuestos a pagar auténticas fortunas por poseer unas obras que, por lo general, quedan secuestradas a la contemplación generalizada del público. Los artistas que militaron en la Internationale situationniste propusieron tomar la calle para desarrollar actividades creativas, ofreciendo al ciudadano el espacio urbano como escenario lúdico.

El arte conceptual negó la imagen y la materialidad de la obra para acentuar el carácter del arte como idea frente a las cualidades materiales y formales de la obra, que se entendió con un mero residuo testimonial de los procesos de creación. Estas ideas afectaron a la pintura muy negativamente pero, paradójicamente, permitieron a la escultura fijarse en lo que se ha llamado el "efecto de posición" desplazando la atención desde la materialidad de la obra hacia el espacio y el lugar físico, de manera que la elección de un determinado emplazamiento, que posee unas cualidades específicas, se convierte en un elemento importante de las decisiones y los procesos sobre la obra. Esto ha sido particularmente importante para determinar las cualidades de la escultura pública ya que la obra de arte más que hablar de sí misma, al negar cualidades como la forma, la expresividad, la manualidad o la textura como valores intrínsecos, lo que pretende es ayudar a poner en evidencia las cualidades del lugar. En el caso de la escultura pública, las cualidades del entorno urbano en que se sitúa, con la pretensión de romper la monotonía del paisaje cotidiano.

UNA EXPERIENCIA DE ARTE PÚBLICO

Tras varios siglos de estática inmovilidad, en un periodo muy breve de tiempo, desde mediados de los años sesenta hasta mediados de los ochenta, los escultores han recorrido un largo camino de investigaciones y experiencias que convierten por fin a la escultura no solo en un arte moderno sino en un arte que logra desplazar de su posición hegemónica a la pintura que durante la posmodernidad redujo considerablemente su interés crítico.

Se puede decir que la escultura durante este tiempo se ha refundado como categoría artística. En ese nuevo espacio expandido de la escultura¹⁰ una de las experiencias más fructíferas y a la vez más controvertidas ha sido la de volver a ocupar las calles, plazas, parques y jardines

haciéndose presente la obra de arte ante la gente común que cotidianamente usa y transita los espacios públicos de sus ciudades.

Desde entonces muy diferentes formas de arte se han desarrollado con la finalidad de ocupar los espacios comunes, acercar el arte a los ciudadanos y devolver al espacio público la dignidad que había perdido. Las experiencias desarrolladas en Santo Tirso son un buen ejemplo de esta voluntad que se inscribe en un movimiento internacional, el del "arte público", término que empezó a utilizarse hace unos cuarenta años para denominar ciertos tipos de obras creadas específicamente para ámbitos urbanos y que se caracterizan por la potencia de su presencia física y por su capacidad para dotar de dignidad al espacio común.

Al iniciarse la década de los años noventa, Alberto Carneiro recibió de la Cámara Municipal de Santo Tirso el encargo de realizar una fuente, su obra titulada *Água sobre a terra*, que completó con una escultura pública *O barco, a lua e a montanha*. Con esta experiencia de colaboración se estableció una relación entre el artista y el municipio que le permitió proponer la ciudad de Santo Tirso como lugar de encuentro de escultores de todo el mundo. Hace un cuarto de siglo que se inició una experiencia que se ha convertido en un acontecimiento internacional no solo por la concurrida presencia de artistas extranjeros sino por la repercusión que está teniendo fuera del ámbito local. En junio de 1991 se inauguró un Primer Simposio de Escultura bajo la dirección del profesor Alberto Carneiro. El proyecto, desde la primera convocatoria pretendía armar al municipio de Santo Tirso con obras escultóricas de carácter público y procedencia internacional que formaran una colección articulada como museo sin muros, abierto a la ciudadanía. Las palabras que enuncian los conceptos de este proyecto en el catálogo de su primera convocatoria son claras en este sentido, la coherencia de lo desarrollado veinticinco años después es evidente.¹¹

Una decisión acertada de estos simposios de escultura fue la de invitar a participar a artistas no solo de diferentes países sino también de diferentes tendencias estilísticas, sin dejarse llevar por los gustos personales de Alberto Carneiro o de Gérard Xuriguera.¹² El mecanismo de funcionamiento de los simposios es sencillo y claro: se elige un grupo de escultores, invitándoles a presentar un proyecto de obra. Su participación se hace a título gratuito pero el municipio corre con los gastos de construcción y mantenimiento de las obras. Cada artista tiene libertad para plantear su obra como crea conveniente, eligiendo materiales y técnicas de construcción, sin que exista un toma o condicionante previo. El resultado es un conjunto de cincuenta y seis grandes obras que permite mostrar los diferentes lenguajes plásticos que ha adoptado la escultura en las últimas décadas, poniendo en evidencia las cualidades específicas de los lugares en los que se encuadran y que, en algunos casos, las determinan. Cada obra es distinta del resto, cada artista se plantea

problemas y retos concretos y diferenciados. Al no ser este un Museo destinado a una corriente o escuela estilística determinada, ya que el arte público no posee unos rasgos formales o materiales que identifiquen un grupo de obras como estilísticamente próximas, por el contrario, los artistas que se dedican a realizar este tipo de arte huyen de la posibilidad de presentar rasgos formales coincidentes,¹³ no es posible resumir unas características fenomenológicas, formales o materiales que definan este grupo de esculturas como un conjunto homogéneo y que permitan al crítico o al espectador ocasional trazar un perfil nítido de sus cualidades esenciales. Más bien, la colección del Museo Internacional de Escultura Contemporánea al Aire Libre de Santo Tirso es un selecto conjunto de teselas sueltas que insinúan, más que definen, un mundo que resulta fascinante: el de la creación artística contemporánea. Pero, frente al carácter individualista y, si se quiere, egocéntrico que cada uno de los artistas imprime a sus trabajos, la puesta en común de todas las obras en el espacio concreto y determinado del municipio de Santo Tirso ofrece la posibilidad de una confrontación, de un diálogo que está implícito en todo simposio¹⁴ y este diálogo entre obras, como sucede con las conversaciones entre comensales en un banquete, esa actividad de preguntar y contestar, provoca unos ecos visuales que van de las obras a los entornos que ocupan, perturbando y ordenando los sitios, pero que van también de las obras a los espectadores que las contemplan y de estos a los lugares en los que se ubican.

Al final, llegamos a la conclusión de que ese diálogo entre obras tiene un argumento y este argumento es la propia ciudad de Santo Tirso y los tirsenses. De esta manera la escultura pública permite establecer nuevas y diferentes relaciones entre los ciudadanos y su ciudad. A través de las esculturas, con sus formas no utilitarias, se reconoce la ciudad a la largo de un recorrido urbano que marca el territorio y fija el carácter de ciertos lugares, acentuando las cualidades de una plaza, una calle, un jardín o un árbol. Las esculturas, con sus extrañas formas y materiales, obligan al viandante a mirar y permiten descubrir un horizonte al fondo o el inmediato suelo con su pavimento y su vegetación. Toda obra de arte es una especie de "escuela de la mirada", nos enseña a mirar y nos ayuda a descubrir.

UNA LECTURA CULTURAL

¿Qué enseña el arte público contemporáneo? Frente al mensaje explícito del monumento tradicional, sujeto a cánones proporcionales y convenciones iconológicas que debía cumplir cualquier obra clasicista, la nueva escultura pública habla desde diferentes lenguajes experimentales de la libertad de creación, de la tolerancia, de la dignidad, del respeto mutuo y del diálogo, expresándose en lenguajes abstractos y, si se quiere, paradójicos, pero haciéndolo de manera decidida. Cada obra nos cuenta algo diferente sobre la forma, el espacio, el volumen, el color, la materialidad o el entorno en el que se ubica.

En el lenguaje hablado, cada palabra posee unos significados más o menos concretos o metafóricos que se pueden encontrar en el diccionario, a su vez, un conjunto de palabras forman una frase y esa frase adquiere un sentido que excede o supera los sentidos particulares de cada una de las palabras que la forman; de la misma manera, en las frases que componen las obras que forman este Museo, cada escultura nos habla de algunos problemas y anhelos particulares de un artista concreto, como lo hace una palabra, pero el conjunto de las obras lanza unos mensajes universalistas que tienen relación con la humanidad, la convivencia, la sensibilidad,... Obviamente, estos mensajes no son explícitos, como tampoco lo son los mensajes de la poesía, donde las palabras dicen mucho más de lo que el diccionario recoge sobre sus significados, pero el poema, con su carga metafórica, sugiere al lector otras interpretaciones. De la misma manera, la poética del arte público permite infinitas lecturas, no solo de cada una de las obras concretas sino de cada grupo articulado de ellas y de la totalidad del conjunto. Cada observador, cada ciudadano podrá leer en las obras un discurso y, tal vez, reconocer un mensaje concreto, pero la respuesta que se ofrece a cada espectador es diferente. Esto se debe a que la obra de arte es como un espejo, quien lo contempla no ve el objeto espejo sino que se ve a sí mismo reflejado en él. Pero la imagen que el espejo-obra de arte nos devuelve de nosotros no es fiel, está siempre deformada ya que la obra artística amplía unos caracteres y reduce otros, ilumina unos aspectos mientras que oscurece otros, oculta una parte y desvela otras que no hubiéramos sido capaces de ver sin su mediación. Este espejo es un médium para interpretar la ciudad y, como tal, desvela facetas positivas de ella, pero también pone en evidencia carencias y problemas no resueltos que no atañen solo a factores físicos, funcionales o urbanísticos, sino a elementos vitales de la comunidad, como son la convivencia, la educación o el respeto.

La obra de arte público cobra importancia cuando nos damos cuenta de que la imagen que ofrece una ciudad es el reflejo de la condición ética de sus ciudadanos. Cuando una ciudad como Santo Tirso se decide por mostrar en sus calles escultura pública contemporánea está intentando ofrecer una imagen culta, moderna, sensible y digna de los tirsenses. Por su parte, la voluntad de ordenar metodológicamente estas obras bajo la forma de la institución ilustrada llamada Museo hace que esa imagen culta sea, además, racional e histórica.

Hoy sabemos que no existe una única cultura, que la cultura no es propiedad particular de un grupo de refinados personajes que poseen la excelsa facultad del gusto que se ha presentado como patrimonio de las clases que ejercen el poder. Sabemos con certeza que cualquier grupo social desarrolla unos hábitos culturales propios que le caracterizan y que el conjunto de esos hábitos son su cultura. Los grupos dominantes política o económicamente establecieron diferencias entre alta y baja cultura,

entre cultura urbana y cultura rural, definiendo elites y marcando diferencias excluyentes, por ejemplo, entre los refinamientos de la ópera y la supuesta banalidad de la canción popular. Afortunadamente hoy podemos disfrutar por igual de ambas manifestaciones culturales, pero esto ha sido posible solo con la ayuda de aquellos artistas que se han arriesgado a renunciar a disfrutar de algunos de los privilegios que les ofrecía esa segregación excluyente.

Los artistas que han aceptado el compromiso del arte público¹⁵ y sitúan su obra en el espacio común están rompiendo una lanza en favor de la abolición de las barreras establecidas por los que segregan las manifestaciones culturales en categorías de clase.

Escultores como los que han trabajado en Santo Tirso ofrecen a la totalidad de los ciudadanos sus reflexiones estéticas, que muestran a través de los logros de su trabajo. Pero no basta con este gesto, para poder traspasar las fronteras que aún separan los diferentes ámbitos culturales es necesario que el ciudadano común haga también un esfuerzo, el de aceptar la ofrenda de los artistas. En muchos casos esto no ha sido así. Importantes creadores, en todos los países del mundo, han sentido el dolor de ver vandalizadas sus obras, incluso, como ha sucedido con el célebre escultor norteamericano Richard Serra, de verse implicado en un proceso judicial promovido por el rechazo de un grupo organizado de ciudadanos de Nueva York en contra una de sus grandes esculturas.¹⁶

En las ya casi cuatro décadas de experiencias con la obra de arte en espacios públicos en diferentes ciudades tanto de Europa como de América, se han acumulado cientos de ejemplos de rechazo y contestación ciudadana, con enfrentamientos callejeros, destrozos, grafitis y mutilaciones. Esto supone que la escultura, por su posición pública, está sometida a un debate constante y estas discrepancias, con sus argumentos en contra y a favor, con sus quejas y discusiones, con sus fenómenos de identificación, autoafirmación y rechazo, son una escuela dialéctica de ciudadanía. Aún en los casos más extremados, en los que grupos organizados se sienten agredidos por signos que suponen alusivas contra sus creencias religiosas, políticas o morales, la escultura pública se apoya en la tradición de aquella serenidad clásica que poseían los mármoles de la antigüedad y que atempera la exaltación de las palabras. Ciertamente, hoy la escultura no es ni de mármol ni pretende ser serena, pero sigue afirmando sus calidades suprahistóricas por medio de una decidida voluntad de permanencia y de trascendencia.

Un alentador signo de madurez de los tirsenses es que, en los veinticinco años que las obras ocupan la ciudad, jamás han sido objeto de vandalismo. El civismo de una sociedad se demuestra no solo con la tolerancia hacia aquello que no es comprendido, sino con la voluntad de aceptar como propio un conjunto como el de las esculturas de este Museo Internacional de Escultura Contemporánea al Aire Libre y llegar a comprenderlo como una institución propia de los ciudadanos de Santo Tirso. En este proceso

de aprendizaje hay una reciprocidad. El tirsense adquiere una cierta educación estética en el contacto cotidiano con las obras y pierde el miedo a lo desconocido, que suele estar en el origen del rechazo del arte contemporáneo, y el artista, por su parte, recibe un baño de humildad al “descender” a trabajar para el anónimo hombre de la calle. Si el arte puede ser entendido como una escuela de la mirada, el Museo Internacional de Escultura Contemporánea al Aire Libre se puede interpretar como una escuela de convivencia. El ciudadano, absorbido por sus problemas cotidianos y personales, se puede enfrentar, a través de la obra de arte, con otros mundos, otros temas y otros problemas que, por lo general, escapan a la lógica y el sentido común. Se trata de un mundo de formas, colores, materiales y texturas que parecen absurdos, desproporcionados e inútiles pero que atraen la mirada por sus cualidades fenomenológicas: por su presencia, su posición, su materialidad, y por sus sugerencias hermenéuticas, dando origen a diferentes interpretaciones. Por lo general, frente a la obra de arte contemporánea el ciudadano común no queda indiferente. Si, como es este caso, las obras están ahí permanentemente, ocupando las calles y los jardines por los que el ciudadano transita y, sin pretenderlo, se topa con ellas, puede que las interprete como meros elementos del equipamiento urbano, como un banco o una fuente, que forman parte del mobiliario que configura la escena urbana, o como algo “decorativo” cuya finalidad es ornamentar banalmente esa escena. Pero no hace falta tener una mente muy analítica para entender que muchas de las esculturas de este Museo premeditadamente niegan la posibilidad de decorar y que más parece que interpelan al espectador preguntándole: ¿Tú, que miras? Por su parte, el ciudadano pregunta a las esculturas contemporáneas y estas, como los verdaderos oráculos, parecen mudas. La respuesta no está en las obras, la respuesta se encuentra en el interior de la persona que pregunta. La escultura solo ayuda a preguntar, ofreciendo al ciudadano esa posibilidad y, frente al texto literario programático que ordena y exige, la obra plástica ofrece libertad de interpretación, sugiere pero no impone. Al cabo de diez simposios realizados, Santo Tirso se ha armado con 54 esculturas públicas que han originado una gran cantidad de proyectos, bocetos, escritos, maquetas que explican, ilustran y complementan a las obras, que ayudan a comprender los procesos de creación y construcción, el paso de las ideas a las obras, de los sueños a las realidades. Tras la realización del cuarto simposio, en una reunión de la Cámara Municipal el 20 de noviembre de 1996, se acordó la constitución del MIEC-ST como una institución dedicada a la ejecución de los simposios, a asegurar la manutención y conservación de las obras realizadas y a la divulgación y dinamización de actividades relacionadas con ellas. Hoy ese museo se hace realidad en un pabellón anexo al Museu Municipal Abade Pedrosa, diseñado por los arquitectos Álvaro Siza Vieira y

Eduardo Souto de Moura. En esta nueva sede se ofrece la posibilidad de completar el conocimiento sobre las obras de arte, otorgando profundidad al significado del arte público.

Todo museo, además de exhibir y conservar obras, tiene una función formativa y pedagógica. Este particular Museo Internacional de Escultura Contemporánea al Aire Libre de Santo Tirso, también. A través de sus obras, encomendadas a prestigiosos escultores, se puede adquirir un conocimiento de muchas de las prácticas artísticas de las últimas décadas, se puede apreciar el trabajo que han realizado con diferentes materiales y se pueden reconocer diversos estilos y actitudes estéticas, pero creo que este Museo ofrece algo más: la posibilidad de un aprendizaje de urbanidad, de convivencia y de tolerancia y, también, una voluntad de dotar de dignidad al espacio público cotidiano.

Para el filósofo idealista Immanuel Kant la belleza y el arte carecen de finalidad.¹⁷ El arte no tiene necesidad de justificar una utilidad práctica para existir. Pero si bien es cierto que el poeta no está obligado a justificar el por qué escribe versos, más allá de la necesidad personal de hacerlo, la obra de arte que abandona el ámbito de la contemplación privada y adquiere una dimensión pública tiene una finalidad que cumplir: la de dotar de dignidad a la humanidad a la cual va dirigida. Esta es la única justificación válida de la existencia de cada una de las obras aquí realizadas.

El conjunto de estas obras permite que la pregunta que hace la obra de arte a su contemplador no queda aislada sino que se complementa estableciendo una cadena de preguntas que conforma un discurso de diferentes propuestas, como un coro de voces que cantan, cada una con su tono y timbre diferenciados, una misma melodía: la de la libertad.

A la libertad de creación, conquistada por los artistas durante siglos, se suma ahora la libertad de los espectadores para decidir sobre su propio gusto, rompiendo así las barreras en las que cada forma de cultura constriñe a las comunidades que la genera.

¹⁷Véase HEGEL, G.W.F. (1989), *Lecciones de estética*, Akal, Torrejón de Ardoz, pp. 514-518. (Las lecciones fueron impartidas entre 1836 y 1838).

¹⁸BAUDELAIRE, Charles, “Por qué es aburrida la escultura”, en (1996) *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid. págs. 177-179. (1ª ed. en francés, 1846)

¹⁹Bronce, ejemplares en diferentes museos. Existen en total nueve ejemplares fundidos en 1931.

²⁰Citado por KRAUSS, Rosalind, “Sculpture in the Expanded Field”, *En October*, Vol. 8, spring, 1979, pp. 34-36.

²¹En *The Museum of Modern Art*, New York. Grafito sobre papel, dos hojas, cada una: 25,4 x 20,3 cm.

²²Véase MADERUELO, Javier (2008, 2012), *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Akal, Tres Cantos.

²³GONZÁLEZ, Julio, “Picasso sculpteur”, en AA.VV. (1986), *Qu’est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, París, pp. 369-372. Este texto, escrito en francés, permaneció inédito hasta 1978 cuando fue publicado por primera vez por Josephine Withers, bajo el título “Picasso sculpteur et les cathédrales”, en WITHERS, Josephine (1978), *Julio González: Sculpture in Iron*, New York University Press, Nueva York, pp. 131-144.

⁸ Aunque en el texto Julio González parece referirse a la obra de Picasso, lo que hace, en realidad, es valerse de la autoridad y notoriedad de su famoso amigo para ensayar los postulados teóricos de su propio trabajo como escultor. Sobre la gestación del Monumento a Apollinaire, véase LICHTENSTERN, Christa (1988), Pablo Picasso: "Denkmal für Apollinaire". Entwurf zur Humanisierung des Raumes, Fischertaschenbuch, Frankfurt. Hay traducción al español: (1996), Monumento a Apollinaire. Proyecto para la humanización del espacio, Siglo Veintiuno, México.

⁹ Véase MADERUELO, Javier (2012), Caminos de la escultura contemporánea, Universidad de Salamanca, Salamanca.

¹⁰ KRAUSS, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", Op. cit.

¹¹ En el texto de presentación del presidente da Câmara Municipal Joaquim Barbosa Ferreira Couto, publicado en el catálogo del 1er Simposio Internacional de escultura Santo Tirso '91, Câmara Municipal de Santo Tirso, Santo Tirso, 1992, p. 5.

¹² El historiador y crítico de arte francés Gérard Xuriguera ejerce como co-comisario, junto a Alberto Carneiro, desde el Tercer Simposio, encargándose de la participación de los artistas extranjeros.

¹³ Véase MADERUELO, Javier (1994), La pérdida del pedestal, Círculo de Bellas Artes-Antonio Machado Libros, Madrid, p. 72-78.

¹⁴ Originariamente, en la Grecia antigua, se denomina "simposio" a una comida o cena celebrativa en la que se exponían temas de conversación, hoy se llama simposio a una reunión en que se examina y discute determinado tema que es apoyado en datos empíricos, en este caso el tema es la escultura y su empirismo radica en la construcción de las propias obras.

¹⁵ No solo los escultores y artistas plásticos, también los músicos, actores, poetas, etcétera que realizan su obra fuera de museos, teatros y salones acercando su obra a los ámbitos más populares.

¹⁶ Véase SERRA, Richard, "Tilted Arc Destroyed", en Art in America, mayo 1989, pp. 34-47. BUCHLOH, Benjamin H. D., "Vandalismus von oben. Richard Serra's Tilted Arc in New York", en GRASSIKAMP, Walter (ed.) (1989), Unerwünschte Monumente, Moderne Kunst im Stadtraum, Munich, pp. 103-119.

¹⁷ KANT, Immanuel (1990), Crítica del juicio, Espasa Calpe, Madrid, p. 173.

ÍNDICE DOS ESCULTORES

A

A-Sun Wu	102, 103, 168
Alberto Carneiro	15, 16, 46, 47, 48, 49, 155, 182
Amy Yoes	60, 61, 158
Ângela Ferreira	130, 131, 174
Ângelo de Sousa	70, 71, 160
António Campos Rosado	50, 51, 155
Arghira Calinescu	152, 153, 179

C

Carlos Barreira	62, 63, 158
Carlos Cruz-Diez	104, 105, 169
Carlos Nogueira	132, 133, 176

D

Dani Karavan	106, 107, 169
David Lamelas	72, 73, 161
Denis Monfleur	148, 149, 181

F

Federico Brook	80, 81, 163
Fernanda Fragateiro	92, 93, 176

G

Guy de Rougemont	108, 109, 170
------------------	---------------

H

Hang Chang-Jo	94, 95, 166
---------------	-------------

J

Jack Vanarsky	96, 97, 167
Jacques Villeglé	140, 141, 176
Jean Paul Albinet	126, 127, 174
Jorge du Bon	64, 65, 159
José Aurélio	144, 145, 179
José Barrias	114, 115, 171
José Pedro Croft	88, 89, 165
Josep Maria Camí	82, 83, 163
Julio Le Parc	84, 85, 164

K

Kishida Katsuji	134, 135, 177
-----------------	---------------

L

Leopoldo Maler	116, 117, 172
----------------	---------------

M

Manolo Paz	52, 53, 156
Manuel Rosa	54, 55, 156
Mark Brusse	98, 99, 167
Mauro Staccioli	74, 75, 161
Michael Warren	76, 77, 162
Michel Rovelas	128, 129, 175
Miquel Navarro	142, 143, 178

N

Nissim Merkado	100, 101, 168
----------------	---------------

P

Paul Van Hoeydonck	86, 87, 164
Pedro Cabrita Reis	110, 111, 170
Peter Klasen	118, 119, 172
Peter Rosman	66, 67, 159
Peter Stämpfli	120, 121, 173
Philippe Perrin	138, 139, 177
Pierre Marie Lejeune	146, 147, 180
Pino Castagna	136, 137, 178

R

Rafael Canogar	150, 151, 180
Reinhard Klessinger	56, 57, 157
Rui Chafes	78, 79, 162
Rui Sanches	68, 69, 160

S

Satoru Sato	90, 91, 165
Suk-Won Park	122, 123, 173

U

Um Tai Jung	112, 113, 171
-------------	---------------

W

Wang Keping	124, 125, 175
-------------	---------------

Z

Zulmiro de Carvalho	58, 59, 157
---------------------	-------------

Ficha Técnica

Promotor do projeto
CMST - Câmara Municipal de Santo Tirso

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

Coordenação geral
Álvaro Moreira / Alberto Carneiro

Coordenação editorial
Teresa Azevedo

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

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

Créditos fotográficos
José Rocha
Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso

Tradução para inglês
Laura Tallone
Luísa Langford no texto "Uma aventura artística e humana exemplar"
de Gérard Xuriguera

Revisão de provas
Teresa Azevedo

Editor
CMST - Câmara Municipal de Santo Tirso

Design gráfico
Studio WABA

Execução gráfica
NORPRINT - a casa do livro

Tiragem
1000 exemplares

Capa:
Geltex girassol 131, 115 grs.

Miolo:
Artic Silk, 150 grs.

Tipografia:
Avenir Next
Avenir Next Condensed

ISBN
978-972-8180-47-8

Depósito Legal

Local e data de edição
Santo Tirso, 2015



UNIÃO EUROPEIA
Fundo Europeu de
Desenvolvimento Regional



Algumas palavras de agradecimento: em primeiro lugar, ao escultor Alberto Carneiro e a Catarina Rosendo, pelo convite para fazer esta coordenação editorial, e pelo apoio sempre disponível ao longo da evolução do trabalho. À Câmara Municipal de Santo Tirso, pela oportunidade que me foi dada em fazer parte desta edição. Ao Dr. Álvaro Moreira pela sempre prestável atenção com que acedeu a todos os meus pedidos e pelo acesso a toda a documentação relativa ao MIEC_ST e aos Simpósios Internacionais de Escultura Contemporânea. Aos autores dos textos, por prontamente aceitarem as minhas sugestões e pelos valiosos ensaios produzidos, que largamente contribuíram para a importância deste catálogo.

Foi, acima de tudo, um privilégio poder colaborar neste projeto pioneiro que marca um importante passo no reconhecimento nacional e internacional de Santo Tirso no contexto da escultura pública em Portugal e no estrangeiro, como fica evidente pelo Museu Internacional de Escultura Contemporânea que agora se inaugura. Que este volume se constitua como uma ferramenta relevante para aprofundar o conhecimento sobre o MIEC_ST e as obras que o constituem, e que simultaneamente contribua para a sua divulgação foi um dos principais objetivos que esperamos ter alcançado.

Teresa Azevedo
Julho de 2015

