



Departamento de História

Parque de Arte Contemporânea Monsanto

Joana R. S. Simões Henriques

Trabalho de projeto submetido como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Gestão e Estudos da Cultura – Gestão Cultural

Orientador:

Doutor José Soares Neves, Professor Auxiliar Convidado
ISCTE-IUL

Co-orientador:

Mestre João Pinharanda, Adido Cultural
Embaixada de Portugal em Paris, França

Janeiro, 2016

AGRADECIMENTOS

A João Pinharanda pela inspiração e prevalência.

A José Soares Neves pela direção e materialização.

A Ângela Ferreira, Gabriela Vaz Pinheiro, Inês Grosso e Miguel Pombeiro pelas importantes entrevistas.

A Gabriela e Fernando Simões Henriques pelo apoio incondicional.

A João Viana Martins pelo apoio absoluto.

Um estimado OBRIGADA!

RESUMO

Ao longo deste trabalho de projeto definem-se as principais características do *projeto curatorial* de um parque de arte contemporânea no Parque Florestal de Monsanto, Lisboa, e sua descrição. É um estudo qualitativo baseado em investigação, observação participativa e não participativa e em entrevistas.

Pensar num parque de arte contemporânea para Monsanto é pensar em dinamização cultural, artística, social e ecológica. A principal questão de partida deste projeto é: Em que condições poderá ser implantado e quais as características de um parque de arte em Monsanto?

Este projeto tem como objetivo a dinamização do Parque Florestal de Monsanto, a articulação entre arte, natureza, fruição e entretenimento e visa ainda reforçar o papel da cultura como forma de crescimento económico. Os conceitos de museu e de arte pública são fundamentais para o desenho curatorial e o estudo de diversos parques de escultura na Europa e na América permitiu perceber as especificidades do parque projetado. O conceito de turismo cultural e ambiental é importante, como recurso de viabilidade económica e como fator de desenvolvimento sustentável do projeto.

O parque de arte contemporânea aqui projetado estará integrado numa área circunscrita, não vedada, do Parque Florestal de Monsanto, Lisboa, com um desenho de gestão público-privada, e com curadoria e programação autónomas. Concluiu-se a preferência por obras de escultura com características de conservação adaptadas ao exterior, em espaço ao ar livre, e por uma seleção de artistas que privilegiem projetos *site-specific*. Embora o fator central deste projeto não seja a sua localização, mas sim o conceito do parque, não se pretende o distanciamento da sua ligação a Monsanto, mas sim um diálogo e interação constantes com este parque florestal e com os seus visitantes.

PALAVRAS-CHAVE

Museu; Arte Contemporânea; Arte Pública; Parques de Escultura; Turismo Cultural e Ambiental

ABSTRACT

The present project work defines and describes the main features of the curatorial project for a contemporary art park in the Monsanto Forest Park, in Lisbon. It is a qualitative study, based on research, participant and non-participant observation and in interviews.

To conceive a contemporary art park for Monsanto Forest Park means also to focus on the area's cultural, artistic, social and ecological development. The main question behind this project is: Under which conditions can an art park be implanted in Monsanto, and what characteristics should it have?

This project's aims are the development of Monsanto Forest Park, the combination of art, nature, enjoyment and entertainment, and the emphasising of culture's role as a means to economic growth. The concepts of museum and public art are essential to the curatorial outline of the project and the study of several sculpture parks in Europe and in America has allowed to understand the specificities of the park designed. The concept of cultural and environmental tourism is important, both as a resource for economic viability and as a factor in the project's sustainable development.

The contemporary art park envisaged here will be integrated in a delimited area, not fenced, of the Monsanto Park, Lisbon, that, being under public-private management, is curated and programmed separately from the rest of the grounds. It was decided to give preference to sculpture works fit for open-air display, by a selection of artists largely concerned with developing site-specific projects. Even though the main element in this project is the park's concept, rather than its location, it should not be disconnected from the rest of Monsanto, but engage in constant dialogue and interactions with that forest park and its visitors.

KEYWORDS

Museum; Contemporary Art; Public Art; Sculpture Parks; Cultural and Environmental Tourism

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1 BASES CONTEXTUAIS DO PROJETO	7
1.1 Finalidades	7
1.2 Dinâmica Territorial: Parque Florestal de Monsanto.....	8
1.3 Dinâmica Setorial: Arte Pública.....	11
1.4 Origem – Antecedentes	15
1.4.1 Contexto Internacional.....	15
1.4.2 Instituto Inhotim	19
1.4.3 Contexto Nacional	28
1.4.4 Almourol Parque Escultura Contemporânea Vila Nova da Barquinha.....	31
2 DEFINIÇÃO DO PROJETO	39
2.1 Linhas Estratégicas.....	39
2.2 Destinatários.....	40
2.3 Conteúdos: Que artistas, que obras?.....	42
2.4 Objetivos e Previsão de Avaliação	46
2.5 Ações.....	48
2.6 Modelo de Gestão.....	49
CONCLUSÃO	51
FONTES	53
BIBLIOGRAFIA	56
ANEXOS	I

GLOSSÁRIO DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AC – Arte Contemporânea

CML – Câmara Municipal de Lisboa

DR – Diário da República

EUA – Estados Unidos da América

ICOM – International Council of Museums

PACM – Parque de Arte Contemporânea Monsanto

PFM – Parque Florestal de Monsanto

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro. 1 Visitantes PFM em 2010.....	10
Quadro. 2 Modelo de Marketing para Empresas Culturais	40
Quadro. 3 Análise SWOT do projeto PACM.....	47

.....

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 e 2 Cristina Iglésias, <i>in vegetation-room-inhotim</i>	22
Fig. 3 e 4 Matthew Barney, <i>De Lama Lâmina</i>	23
Fig. 5 e 6 Olafur Eliasson, <i>Viewing Machine</i>	24
Fig. 7 Ângela Ferreira, <i>Rega</i>	34
Fig. 8 e 9 Alberto Carneiro, <i>Sobre a Floresta</i>	35
Fig. 10 Fernanda Fragateiro, <i>Concrete Poem</i>	36

INTRODUÇÃO

Porquê pensar num parque de arte contemporânea? Porquê o Parque Florestal de Monsanto (PFM)? Poder-se-á afirmar que estas seriam as questões de partida para o trabalho de projeto desenvolvido, mas o que aqui se espera é ir mais além e responder à questão: Em que condições poderá ser implantado e quais as características de um parque de arte em Monsanto? Não obstante, as duas primeiras questões não ficarão sem resposta, pensar num parque de arte contemporânea para Monsanto é, principalmente, pensar em dinamização cultural, artística, social (a primeira função social da arte é a arte em si, porque criar faz parte da condição humana) e ecológica, é pensar qual o papel do museu e também no conceito de “Museu de Ar Livre” (Tinoco, 2012: 223).

O acesso à cultura é um direito do Homem, fazendo parte da Declaração de Direitos do Homem da ONU e da Declaração do México sobre políticas culturais da UNESCO em 1982, que afirma que o acesso à cultura não pode estar limitado por origem, posição social, nível de instrução, nacionalidade, idade, língua, sexo, religião, estado de saúde ou a pertença a uma minoria racial o grupo racial. (Pezzini, 2014: 54).

A definição de Museu tem-se modificado e evoluído ao longo dos tempos. Apenas no século XVIII o conceito, que hoje se entende como museu se fixou. “O conceito de património, bem como de museu moderno começaram a ser desenhados a partir dos séculos XVI/XVII, consolidando-se no século XVIII. (Magalhães, 2005: 33)

Em 1946, através da UNESCO, é criado o ICOM (International Council of Museums) que define o museu como uma instituição cuja base central estava no património a preservar.

The word "museums" includes all collections open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms.

(ICOM, 1946).

O museólogo francês Georges Henri Rivière, primeiro diretor do ICOM, é um dos primeiros autores a atribuir ao museu a responsabilidade de entidade de desenvolvimento social (a partir do conceito de “ecomuseu”), o museu como um lugar de partilha, de comunicação, tendo no seu centro o enriquecimento e o compromisso para com os habitantes e visitantes (Gestin, 1989).

Atualmente a definição do ICOM, datada de 2007, engloba muito mais do que a mera preservação e exposição de coleções.

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM, 2007).

A lei quadro dos museus portugueses (criada atendendo à realidade portuguesa e às orientações internacionais) contempla uma definição concreta das características e deveres das instituições abrangidas no enquadramento legal de museu.

1 — Museu é uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite:

a) Garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objetivos científicos, educativos e lúdicos;

b) Facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade.

2 — Consideram-se museus as instituições, com diferentes designações, que apresentem as características e cumpram as funções museológicas previstas na presente lei para o museu, ainda que o respectivo acervo integre espécies vivas, tanto botânicas como zoológicas, testemunhos resultantes da materialização de ideias, representações de realidades existentes ou virtuais, assim como bens de património cultural imóvel, ambiental e paisagístico. (Artigo 3.º Conceito de museu, Lei Quadro dos Museus Portugueses – Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto).

Torna-se, portanto, claro que a partir da segunda metade do séc. XX, os museus deixaram de ter como principal preocupação a inventariação e a conservação do património, para passarem a ter como foco os seus públicos e o seu papel na sociedade. O museu passa a estar centrado no Homem, na comunicação e na criatividade e deixa de estar centrado no objeto. A sua missão mudou. A transformação é de um museu fechado para um museu aberto, ao público, à sociedade, ganhando, assim, responsabilidades acrescidas como lugar de partilha e diálogo do património.

Ora esta abertura arquitectural é indispensável se queremos conservar o património “*in situ*” e apresentar o património na sua dimensão espacial e temporal. Trata-se de apresentar o património que de “objecto testemunho” se transforma em “objecto dialogante” e não de “representá-lo” como muitas vezes acontece no museu convencional (Tinoco, 2012: 223).

Em Portugal esta mudança no panorama museológico deu-se na década de 70 do séc. XX. (Tinoco, 2012: 223).

Destaca-se a importância da palavra “diálogo” inerente à experiência da arte contemporânea (AC), que deixa para trás a experiência apenas contemplativa antes conferida ao papel da arte. Os museus de AC passam a estar ao serviço dos seus visitantes.

A utopia de Umberto Eco, de pôr o museu ao serviço dos visitantes, responde ao que os museus de arte pretendem realizar quando, através de mediações de vários tipos, captam audiências para as acções que organizam. Para atingirem este objectivo utilizam uma série de estratégias para esse fim, comuns a outras áreas fora da acção cultural. A diversidade dos dispositivos de mediação educacional, deste modo, traduz o desejo dos museus se adaptarem à singularidade, heterogeneidade e especificidade dos públicos, [...] (Fróis, 2011: 264)

Em teoria, este trabalho de projeto procura ainda responder às questões: “Que outros museus fazem falta? Que respostas podemos nós dar às novas exigências culturais dos cidadãos e das comunidades?” (Tinoco, 2012: 213)

A ideia de Museu ao Ar Livre é essencial para entender a fundamentação do Parque de Arte Contemporânea Monsanto (PACM), a ligação entre a natureza, a fruição e o diálogo da obra de arte é, para este projeto, a criação de um espaço de conhecimento, interação e descoberta.

Na última década assistiu-se à revitalização do PFM e dinamização das suas novas e variadas facetas, assumindo, assim, diferentes funções: entreter, educar e cuidar (da natureza e do corpo). O PFM, considerado o pulmão da cidade, é hoje muito mais do que uma zona verde, é um polo de divertimento, saúde e ecologia para os lisboetas. Construir um parque de arte neste local é acrescentar a Monsanto os verbos cultivar e transformar – assumindo o papel transformador da arte no ser humano. Pretende-se consolidar um público já existente composto na maioria por famílias a recreio e desportistas (Plano de Gestão Florestal do PFM, 2010), e trazer novos públicos ao PFM. Interessa, assim, analisar quem são estes novos públicos de Cultura.

Por Públicos da Cultura pode entender-se, tendo um conceito amplo como referência, por todos os possíveis consumidores de Cultura, dado a sua lógica de heterogeneidade. Vários autores se debruçaram sobre os públicos da cultura e as suas possíveis segmentações, tipificações ou classificações. No encontro *Públicos da Cultura* organizado pelo Observatório das Atividades Culturais em 2003 (AAVV: 2004), autores como José Madureira Pinto, Rui Telmo Gomes, João Teixeira Lopes, Idalina Conde, Maria de Lourdes Lima dos Santos, ou José Soares Neves, entre outros, abordam algumas definições de público de determinadas manifestações culturais, através de estudos cujas metodologias são compostas, maioritariamente, por inquéritos ou estudos comparativos através de dados qualitativos, sendo as tipologias o instrumento analítico mais usual, e dados quantitativos em que a análise

estatística se destaca. Os públicos tendem a “configurar-se como um conjunto complexo, não estabilizado, perpassado por clivagens internas, numa tensão entre homogeneidade e diferenciação, conforme se tem verificado através de vários inquéritos.” (Santos, 2004: 10).

José Madureira Pinto (Pinto, 2004: 20) recorre aos estudos sobre públicos do teatro do Observatório como produtor de conhecimentos teóricos úteis para a definição de públicos da cultura, em que a importância do momento da receção cultural e a análise de contextos e processos de receção selecionados, se destacam porque: 1) mesmo que o universo de praticantes culturais seja minoritário e socialmente restrito nem por isso deixa de ter diferenciações internas relevantes; 2) a incorporação das disposições culturais através da escola é complementada e reforçada através de incorporações realizadas no âmbito familiar; 3) a relação dos públicos com as obras culturais não é indiferente às especificidades espaço-institucionais dos lugares de concretização; 4) relação significativa entre investimento nas práticas culturais e participação associativa; 5) parte importante dos praticantes culturais apresenta esquemas de gosto e princípios de receção cultural que estão fortemente radicados no universo audiovisual e mediático.

O método de inquérito tem vindo a revelar um conjunto de fatores explicativos das práticas culturais, em que a tipificação dos públicos suscita uma atenção analítica para fatores contextuais nomeadamente a:

(...) categoria sócio-profissional ou o grupo ocupacional, o nível de escolaridade, a idade e o sexo. Nesse sentido, os lugares de classe correspondentes a recursos escolares elevados, bem como a elevada qualificação profissional associam-se a uma maior probabilidade de consumo cultural regular e de frequência de eventos e equipamentos culturais (Gomes, 2004: 32).

Pode assim afirmar-se que a definição de públicos da cultura não é estanque, pois deriva consoante o universo observado e apresenta uma estrutura dinâmica, logo é um conjunto complexo de agentes ativos e críticos cuja idade, nível de escolaridade e género são determinantes para a sua definição.

No subcapítulo 2.2 Destinatários, ir-se-á definir e descrever os principais públicos a que se destina o parque projetado.

Os conceitos de turismo cultural e de turismo ambiental são igualmente importantes para o projeto, não só como recurso económico, mas também como fator de desenvolvimento sustentável. Ao aliar a *inovação cultural* à *criatividade turística* estamos a contribuir para o desenvolvimento, a geração de riqueza e valorização do património.

Neste trabalho é efetuado um estudo qualitativo - onde o foco reside numa realidade não quantificável e num universo de significados como valores, atitudes, motivos e crenças - baseado na análise de projetos similares e do local onde o parque terá lugar, através da

técnica de análise de documentos escritos, e da não documental, visita e observação direta participativa e não participativa a locais relevantes para este trabalho. Serão ainda efetuadas entrevistas exploratórias a investigadores, gestores, curadores e artistas que tenham estudado ou participado em projetos semelhantes. Demonstrar-se-á como este projeto poderá ser desenvolvido, operacionalizado e adaptado à realidade em que se enquadra.

O modelo base utilizado para o desenho do projeto é o de Cerezuela (Roselló-Cerezuela, 2007). Adotar um modelo de desenho de projetos culturais permite potenciar os seus recursos e os seus resultados. É importante entender o modelo de projeto como ferramenta útil de trabalho, tanto para a sua organização interna como na sua apresentação externa. Uma boa planificação permite um trabalho mais eficiente e, por sua vez, mais fiável. Existem vários modelos para desenhar e gerir projetos, no entanto não se adotou nem se seguiu o modelo de forma estanque e criteriosa, a metodologia proposta por este autor foi adaptada e moldada às especificidades e necessidades do projeto em questão:

El proyecto se define pues como un conjunto ordenado de decisiones sobre las tareas que realizamos y los recursos de que disponemos, encaminadas a obtener unos objetivos o resultados doseados. (Roselló-Cerezuela, 2007: 23).

O trabalho de projeto divide-se em dois capítulos: o primeiro, Bases Contextuais do Projeto, onde se definem as bases territoriais e as contextuais e se faz uma apresentação de estudos de caso de diversos parques de escultura na Europa e na América, aprofundando um exemplo internacional e um nacional, que servirão de sustentação e modelo ao PACM; no segundo capítulo, Definição do Projeto, expõe-se, tendo por base o capítulo anterior, a ideia e as linhas gerais do primeiro esboço do projeto em causa. No final concluem-se as linhas possíveis para o PACM.

1 BASES CONTEXTUAIS DO PROJETO

1.1 Finalidades

Este projeto tem como objetivo primeiro a criação de um Parque de Arte Contemporânea no Parque Florestal de Monsanto (PFM), com a finalidade de fortalecer a relação entre arte e sociedade, e como premissas a dinamização do PFM, a articulação entre arte, natureza, fruição e entretenimento, e visa ainda reforçar o papel da cultura como forma de crescimento económico.

Partindo de uma ampla investigação sobre projetos anteriores de parques de arte e do conceito de Arte Pública, pretende-se chegar a um modelo de parque de AC, consistente e estável, que ligue arte e natureza, dinamize o próprio PFM e a cidade de Lisboa, cujos projetos sejam diferenciadores e atrativos, e com sustentação no setor do Turismo Cultural e Ambiental.

Os atributos mais importantes dos parques de arte prendem-se com dois principais aspetos, um com o modo de receção da obra de arte, que é feita num contexto muito específico - o espaço e o clima interferem de forma direta no momento de fruição da obra - dois o modo de produção artística, muito diferente do contexto de museu ou galeria, que permite aos artistas trabalhar numa relação direta com a natureza, com o meio envolvente da obra. Os principais atributos inovadores dos parques de escultura, de acordo com Peter Murray, o orientador do Yorkshire Sculpture Park, considerado como sendo o primeiro parque de escultura, são: o seu impacto social e educativo (a arte entra em relação direta com a sociedade e com o debate público); as suas implicações estéticas (as obras na relação física com a natureza ganham uma escala, grandeza mais audaz, muito díspar do conforto do ambiente de interior); o impacto do parque na mediação artística, a curadoria do espaço tem de respeitar critérios específicos, tem de ter em conta a paisagem e deverá ser muito bem gerida. (Castro, 2012: 369).

O PACM pretende criar um espaço de Arte Pública que vai ao encontro da definição de Kwon, que a entende como um espaço de ligação entre arte, arquitetura e paisagem, onde existe a colaboração entre artistas, curadores e gestores do projeto (Kwon, 2002). E que contemple também a visão das autoras Phillips e Lippard de arte pública como um espaço de diálogo da obra de arte com o público e com a comunidade (Regatão, 2007).

É importante referir que a questão central do projeto que aqui se pretende delinear não é a localização mas o conceito do parque. A localização, o PFM, decorre do conceito e está relacionado com ele, mas decorre também da sua viabilidade tendo em conta os diversos fatores que o diagnóstico realizado neste trabalho identificar.

1.2 Dinâmica Territorial: Parque Florestal de Monsanto

O Parque Florestal de Monsanto situa-se na cidade de Lisboa, Portugal. É constituído por cerca de 962,2 hectares de área de mata diversificada, gerido pela Câmara Municipal de Lisboa, estando ainda 62,5ha atribuídos aos Ministérios da Justiça e da Defesa e 20,4ha a área privada (ver fig. 1 em anexo).

De acordo com o Plano de Gestão Florestal do Parque Florestal de Monsanto de 2010 e aprovado pela Autoridade Florestal Nacional em 2012, o PFM está precisamente localizado na zona ocidental da Grande Lisboa (ver fig. 2 em anexo), tendo como principais acessos quarenta e seis locais das malhas urbanas envolventes dos Concelhos de Lisboa, Oeiras e Amadora. Existem acessos, rodoviários ou pedonais, por vias secundárias em S. Domingos de Benfica, no Bairro da Serafina, nós de Alcântara e Aqueduto das Águas Livres, Estrada do Alvito, pela Ajuda, Queluz e Buraca.

Este Parque caracteriza-se, principalmente, por ser a principal área verde na cidade de Lisboa, associada às áreas do lazer e do desporto. Atualmente o PFM tem os seguintes espaços/zonas: Parque Recreativo do Alto da Serafina; Parque Recreativo do Alvito; Parque Recreativo dos Moinhos de Santana; Mata de S. Domingos de Benfica; Clube Municipal de Ténis de Lisboa; Circuitos de Manutenção; Centros de Atividades; Parques de Merendas; Miradouros e Parque de Campismo. O PFM tem ainda o Centro de Interpretação de Monsanto que estuda o património do parque e o dá a conhecer através de diversas atividades educativas, como ateliês para crianças ou percursos como a Rota da Biodiversidade. O Centro é composto pelo Espaço Biodiversidade com 16ha de floresta protegidos, vedados e de entrada limitada, pelo LxCRAS - Centro de Recuperação de Animais Silvestres, pela Fito ETAR - Estação de Tratamento de Águas Residuais, por um auditório, dois espaços de exposições, e infraestruturas de apoio como uma zona de estadia, parque de merendas e uma zona de estacionamento (ver fig. 3 em anexo).

As especificidades climáticas do PFM são as mesmas do concelho de Lisboa¹, constituídas, genericamente, por temperaturas entre os 10°C e os 25°C (valores médios), no inverno predominam os ventos de Nordeste, fortes, e no verão ventos Norte, a nebulosidade tem maior incidência no inverno, apresentam-se poucos períodos de nevoeiro, períodos curtos de pluviosidade e temperaturas mínimas que chegam a graus negativos e máximas a valores

¹ Com base nos registos do Instituto de Meteorologia (IM), das estações meteorológicas de Lisboa: estações automáticas (ETA's) do Geofísico e da Gago Coutinho, e também das Estações Automáticas Urbanas (RUEMA's) de Alvalade, Baixa, Benfica, Estrela e da Estefânia. O período temporal avaliado vai de 1961 a 1990.

superiores a 40°C. Podemos distinguir dois períodos climáticos distintos, de novembro a março e de abril a outubro, o primeiro com pluviosidade mais elevada, temperaturas entre os 10°C e os 14°C e ventos fortes, o segundo com temperaturas médias entre os 19°C e 23°C, sendo que nos meses de verão as temperaturas atingem valores mais elevados, menor pluviosidade (exceto no mês de abril), e uma época seca nos meses de julho e agosto.

É relevante referir que o PFM foi criado em 1938 tendo sido o seu florestamento, de arvoredo e diversas espécies de vegetação, gradualmente implantado. Atualmente o PFM apresenta uma grande diversidade natural potenciada pelo homem.

O solo é constituído, principalmente, por calcário (parte central do Parque) e basalto na sua envolvente; sendo uma área de grande diversidade e riqueza geológica. O relevo é ondulado com colinas até aos 400m de altitude. O PFM tem três Geomonumentos² classificados pelo Município de Lisboa, na Pedreira da Serafina, na Avenida Gulbenkian e no Alto dos Sete Moinhos.

O património natural, constituído na maioria por árvores e arbustos, é considerada pelo PDM (Plano Diretor Municipal) de Lisboa como património natural e classificado como Fitomonumentos,³ que devem ser preservados, e a sua sobrevivência ou a integração paisagística não pode ser ameaçada por construções urbanísticas. As espécies vegetais do PFM estão classificadas como Arvoredo de Interesse Público ao abrigo do Decreto-lei n.º 53/2012, de 5 de setembro (DR n.º 172, 1.ª Série), sendo da responsabilidade do Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas e Fundo Florestal Permanente esta classificação.

O PFM tem ainda um papel importante na sobrevivência como refúgio de diversas espécies da fauna da cidade de Lisboa, como insetos, anfíbios, répteis, aves, ratos, coelhos, morcegos, fuinhas e esquilos vermelhos, que não conseguiriam resistir na malha urbana da cidade.

Em 2002 foi criado o Plano de Emergência no âmbito do Programa do Plano Municipal de Defesa da Floresta Contra Incêndios, que prevê normas de atuação e responsabilidades de proteção civil em caso de incêndio florestal ou outro desastre na área de jurisdição do PFM.

² ««Geomonumentos» são ocorrências naturais de origem geológica que, pelo seu interesse científico e pedagógico e carácter representativo da paleogeografia do concelho de Lisboa, devem ser considerados património natural;» (Artigo 4º Conceitos, da Revisão do Plano Diretor Municipal de Lisboa).

³ ««Fitomonumentos» correspondem a árvore isolada, alameda, maciços florestais, incluindo de sobreiros e azinheiras, arvoredo e bosque classificados pelo Ministério da Agricultura, do Desenvolvimento Rural e das Pescas;» (Artigo 4º Conceitos, da Revisão do Plano Diretor Municipal de Lisboa).

Conclui-se que o PFM é hoje um local com uma história de mais de setenta e cinco anos e com uma grande biodiversidade, flora e fauna, gerido por uma equipa técnica que, para além da conservação e preservação das espécies do parque, tem também um programa de atividades lúdico-pedagógicas dirigido ao público.

Com o fim de conhecer as condições físicas e espaciais do local que viabilizem o estudo da possibilidade da instalação de um parque de AC, bem como o tipo de visitantes e usuários do PFM, procedeu-se à observação direta não participativa em dois fins de semana nos meses de fevereiro e maio de 2014. Os percursos centraram-se, um na entrada pedonal da Av. Conde Almoester, percorrendo a Mata de São Domingos de Benfica e outro na entrada de Alcântara, percorrendo a área circundante do Parque Recreativo do Alvito. Observou-se que o PFM, nestas áreas, tem espaços de mata densa com árvores altas e arbustos alternado por clareiras, sendo possível o acesso pedonal por trilhos existentes, alguns dos quais, fazem parte do percurso do circuito de manutenção. Existem ainda estradas de terra batida de maior largura onde podem circular bicicletas e veículos autorizados. Nos trilhos pedonais não existem muitas infraestruturas, como por exemplo bancos, ou áreas de relvado para descanso (ver anexo A).

Assume-se subjetivamente a impressão de abandono e falta de manutenção, que não chega a ser degradação, de algumas zonas do Parque. No inverno detetou-se uma maior humidade e no verão temperaturas inferiores que tornam o PFM um lugar fresco e confortável, dada a predominância de áreas de sombra. No que diz respeito aos visitantes do parque verificou-se um maior número de público em família, seguido de desportistas e pontualmente alguns pequenos grupos, de dois ou três passeantes. Notou-se que a maioria dos visitantes concentra-se nas zonas de recreio, como os parques de merendas, parques infantis ou infraestruturas de desporto como por exemplo, paredes de escalada ou o skate parque. Por fim, no mês de maio observou-se um maior número de visitantes.

Quadro. 1 Visitantes PFM em 2010

	Área	Capacidade de carga média (visitantes/ha/dia)	Numero actual de visitantes por ano (estimativa)	Numero potencial de visitantes por ano
Parques recreativos	32,7 ha	800	1.500.000	9.548.400
Recreio informal	23,3 ha	80	140.000.	6.803.600
Conservação da natureza	354 ha	20	25.000	2.584.200
Áreas temáticas	52,9 ha	20	500.000	386.170
TOTAIS			2.165.000	19.322.370

Fonte: Plano de Gestão Florestal do PFM (2010: 84)

1.3 Dinâmica Setorial: Arte Pública

A dinâmica setorial permite conhecer o contexto em que o projeto se situa. Através do estudo do setor em que o PACM se enquadra, identificam-se os seus pontos fortes ou os fatores de risco.

Para se entender e definir as características a adotar, seja de ordem formal ou conceptual, para a concretização e sucesso do PACM, é necessário analisar o conceito de Arte Pública, em primeira instância, e também os conceitos de Arte Urbana, de *Site-specific* e de Arte na paisagem.

O conceito de Arte Pública nasce com o objetivo de se diferenciar das intervenções artísticas realizadas no espaço público urbano, nos anos 60 (Regatão, 2007: 61). O conceito de espaço público na Sociologia surge para referir mais do que a mera oposição ao espaço privado. Habermas, um dos autores mais relevantes no estudo da esfera pública, define o espaço público como um espaço de comunicação, de interação, de debate, um lugar político com interferência direta na sociedade (Habermas, 2004).

Para perceber o surgimento da arte pública temos de falar da evolução do conceito de escultura. Artistas como Rodin (a escultura perde o seu pedestal), Brancusi (a base passa a fazer parte da própria escultura) e Picasso (com a escultura *Poète Assassinée*, de homenagem a Apollinaire, rejeitada pelo estado Francês por não se enquadrar na definição tradicional de escultura monumental) contribuíram para a quebra das regras da escultura tradicional. O monumento público passa a ter uma relação com o espaço envolvente e com o seu público. A autora Rosalind Krauss, no final dos anos 70 do séc. XX, introduz o conceito de escultura no campo expandido (*Sculpture in the Expanded Field*), o “campo expandido” acontece na reflexão de pares de opostos, sendo a escultura uma definição do campo: escultura no campo oposto da “site-construction” (construção do lugar), nos “marked-sites” (lugares marcados) a paisagem no oposto à não-paisagem, e nas estruturas axiomáticas a arquitetura no oposto à não-arquitetura, situando-se a não escultura e a não arquitetura em campo neutro e a escultura e a arquitetura em campo complexo (Krauss, 1979). A escultura expande-se para a paisagem e para a arquitetura, passando a estar numa relação direta com as mesmas, procurando, assim, alargar os seus limites e atenuar as fronteiras entre disciplinas artísticas.

Em Portugal só após a década de 70 do séc. XX se abandona a ideia clássica de estatuária pública (Regatão, 2007: 55). A arte passa, assim, a ser um elemento potenciador do espaço público e um veículo de transformação do seu uso.

A introdução da arte - os programas de integração da arte e da arquitectura, com a criação de regulações de 1% - vai ser um dos mecanismos fundamentais para facilitar que o espaço vazio de uso público, se possa converter em lugar, em sítio de encontro e, como se mostrara mais

tarde, no mecanismo fundamental para potenciar a coesão social (Brandão e Remesar, 2003: 33).

O conceito de arte pública foi-se modificando e evoluindo ao longo do tempo e definido por variados autores, não existindo, portanto, uma definição estanque e global deste conceito. Miles, Manzanara ou Robert Morris consideram arte pública uma intervenção artística exposta no exterior e de acesso livre. Já Patricia Phillips e Lucy Lippard referem que o relevante na arte pública é o diálogo dos projetos artísticos com a comunidade, com o público, e as questões que levantam (citadas por Regatão, 2007: 62). Assim, arte pública é também uma forma de reduzir o “gap” entre os artistas e o público, entre a obra de arte e o seu lugar.

Miwon Kwon, distingue três importantes paradigmas para a Arte Pública: 1. Arte em locais públicos, na maioria escultura abstrata modernista colocada como elemento decorativo em espaços urbanos, como praças de edifícios institucionais. 2. Arte como espaços públicos, mais consciente da sua ligação ao espaço, com uma maior integração entre arte, arquitetura e paisagem, através da colaboração entre artistas e os gestores dos projetos urbanos no desenho de projetos permanentes como parques, praças, edifícios, etc. e 3. Arte de interesse público (ou “new genre public art”), programas temporários, a maioria sediados em centros urbanos, focados em questões sociais ao invés da sua envolvência urbanística, colaborando com grupos sociais marginalizados, e que visam o desenvolvimento de programas comunitários com uma consciência política. (Kwon, 2002: 4-5).

Para Remesar a distinção entre arte pública e o Monumento está na génese da sua função, que a diferencia pelas suas qualidades paisagísticas, económicas e sociais.

El arte público tiene funciones diferentes: conmemorar, mejorar el paisaje visual, ayudar a la regeneración económica mediante el turismo y la inversión, ayudar a la regeneración cultural y artística para identificar una comunidad, ayudar a la gente para administrar el espacio público, a contestar a una política más general sobre la calidad de vida. ... (Remesar, 1997: 48-49)

O contexto físico da obra e a sua envolvência, são duas premissas que remetem para o carácter *site-specific* que uma obra de arte pública pode também assumir. Uma obra *site-specific* – conceito que, contrariando o modernismo que defendia a autonomia da obra de arte,

surge no minimalismo⁴ dos anos 60 com a Land Art⁵ – não se pode dissociar do seu espaço envolvente, o contexto passa a fazer parte da obra em si, a obra é pensada e concebida para o lugar específico onde está exposta, numa relação primordial com o espaço.

Como o próprio termo indica (referindo-se a Land Art), este conceito refere-se concretamente às obras de arte que foram realizadas especificamente para um local, levando em consideração todo o ambiente envolvente. Isto implica que todo o espaço em redor da obra, inclusive a presença do espetador, se torna parte integrante do trabalho. Esta concepção veio desencadear uma nova interpretação da escultura que, em determinados casos, transformou o próprio espaço na razão da sua existência (Regatão, 2007: 71).

Lippard vai mais além e associa a arte pública o conceito de *place-specificity*, a obra passa também a integrar a cultura e a “história” do espaço onde fisicamente está exposta. (Regatão, 2007: 63).

Do ponto de visto do público, pode afirmar-se que uma das mais importantes particularidades da arte pública advém do modo como esta é apreendida. O contexto e a “intenção de visita” de museu ou de uma galeria de arte são muito diferentes do contexto do espaço público, onde o observador é confrontado, na maioria das vezes sem o esperar, com a obra de arte e com o que a rodeia, um ambiente muito mais diversificado, ruidoso, envolvente, que o ambiente organizado ou estéril (o conceito de *White Cube* – ideologia que defende que o espaço da galeria, da apresentação da obra de arte, deve ser neutro, de forma a interferir o mínimo possível na sua perceção) do museu ou galeria. O verbo contemplar passa a ser transferido para usufruir e interagir com a obra.

Com o objetivo de perceber quais as premissas necessárias a respeitar, quando se fala de arte pública, para definir os critérios curatoriais do parque que aqui se quer delinear, entrevistou-se Gabriela Vaz Pinheiro, Doutorada em Arte Pública⁶. Pinheiro afirma que, dada a diversidade de abordagens do conceito de arte pública, não se pode considerar que esta

⁴ Movimento artístico que, na sua essência, defende a redução de elementos formais na composição, da repetição, a produção em série, de forma a criar uma nova perceção do espaço onde a obra de arte é exposta. Destacam-se os autores como Robert Morris, Dan Flavin, Frank Stella, Donald Judd, Sol LeWitt, entre outros.

⁵ Movimento que nasce nos Estados Unidos da América, com artistas como Michael Heizer, Robert Smithson ou Walter De Maria, cujo trabalho apropria-se e intervém diretamente na paisagem, natureza, tendo por isso uma duração temporária

⁶ Doutorada pelo Projeto com o Chelsea College, com a tese: *Art from Place: the expression of cultural memory in the urban environment and in place-specific art interventions*.

tenha uma estética própria, do mesmo modo que não existe uma estética de museu ou de arte privada, ou que a metodologia e procedimentos de análise sejam diferentes.

Arte Pública, do meu ponto de vista e se quisermos ser rigorosos na aceção da palavra "Pública", será aquela que, como um edificio público, é pertença do erário de uma cidade ou país, ou seja a estatuária que encontramos pelas cidades ou obras muitas vezes comissariadas por entidades públicas para permanecerem em espaço público. Muitas das obras de arte que se produzem para o espaço público são facilitadas por entidades frequentemente privadas, ou podem ainda ser manifestações artísticas autónomas de carácter temporário possuindo por isso estéticas próprias.

[entrevista a Gabriela Pinheiro, especialista em arte pública, 6 de junho de 2014]

Uma das principais diferenças entre a produção artística no espaço público e no espaço fechado do museu ou da galeria prende-se com o momento da sua fruição.

Num sentido mais crítico, diferem enquanto geradoras de processos de acesso essencialmente diversos. A relação com o espectador, como é óbvio, estabelece-se de uma forma muito menos controlada no espaço público e por isso gera uma situação de encontro fortuita e involuntária, tanto mais que, frequentemente, são solicitadas ao espectador, mais ou menos casual, ações específicas das quais a obra depende para se concretizar. Claire Bishop fala da violência da participação, alertando para a excessiva demanda que muitas vezes se coloca ao público.

[entrevista a Gabriela Pinheiro, especialista em arte pública, 6 de junho de 2014]

Pretendendo-se criar um projeto de arte pública num parque florestal urbano é importante entender os conceitos de arte urbana e de arte na paisagem. Os parques de escultura ou de arte têm origem nos tradicionais jardins de escultura.

A saturação do espaço, a necessidade de renovar o público, a importância do envolvimento como um dado paralelo à obra, fizeram evoluir esses jardins de escultura para o conceito de parques. Estes introduzem, portanto, trabalhos *site-specific*, instalações *in situ* que têm em conta a paisagem como seu elemento central.

[...]

Parque urbano, é sempre o local onde o encontro entre a natureza e a cultura se efectiva, onde se promove a “tensão construtiva entre natureza e cultura”, onde esta distinção binária se dilui (Castro, 2012: 368).

O Parque, ao contrário da relação “estática” do monumento com o que o rodeia, passa assim a ser um lugar dinâmico de relação próxima entre arte e natureza, e, por sua vez, entre

as duas e o público (tornando a fruição da obra numa experiência única e irrepetível). A obra de arte é “ativada” pelo seu espaço envolvente e vice-versa. (Castro, 2012: 369)

Tendo como base o estudo de casos específicos de parques urbanos de arte pública, como, por exemplo, o Broadgate em Londres, Reino Unido, ou o Projeto de Escultura Pública de Barcelona, Espanha, comprovou-se a importância e os benefícios da arte pública para a regeneração urbana, o desenvolvimento da economia através do turismo cultural e o seu benefício social. (Remessar, 1997: 67).

No capítulo seguinte iremos abordar os primeiros modelos de Parques de Escultura e de Arte na Paisagem, e aprofundar o estudo de dois parques específicos de AC que servirão de modelo para o PACM.

1.4 Origem – Antecedentes

Para definir as características e os objetivos, conhecer os procedimentos, delinear os principais passos de operacionalização e encontrar um modelo próprio para o PACM, procedeu-se à análise genérica de projetos semelhantes, nacionais e internacionais, tendo-se, dado o vasto universo de parques existentes, selecionado apenas dois parques, inaugurados no séc. XXI, um nacional e um internacional, para uma análise aprofundada e investigação de campo mais meticulosa, que compõem este subcapítulo.

Não obstante a seleção de dois casos específicos para este trabalho de projeto, far-se-á uma breve apresentação, uma análise não extensiva, dos principais parques de arte ou escultura contemporânea, de estatuto público ou privado, no Ocidente, apresentando em separado a análise do contexto internacional e a do nacional.

Pode assumir-se como definição base que, parques de escultura são lugares de ocupação de um território com obras de arte, na maioria propriedades de valor ou carácter histórico, delimitados por fronteiras, barreiras naturais ou criadas artificialmente, com entradas sinalizadas, e com uma organização e regras próprias; características que lhes conferem o estatuto de núcleos museológicos (Castro, 2012: 367).

1.4.1 Contexto Internacional

O Yorkshire Sculpture Park, inaugurado em 1977, Inglaterra, é considerado o modelo pioneiro e inovador na Europa, do conceito contemporâneo de parque de escultura. O Yorkshire, com cerca de 500ha e com mais de 400.000 mil visitantes por ano, expõe obras de escultura moderna e contemporânea na paisagem, a maioria de grande escala, de artistas britânicos e internacionais. Nos anos mais recentes procedeu à construção de pavilhões para

a realização de exposições. O parque apresenta ainda programas educativos, residências de artistas, publicações e outros programas especiais como por exemplo encomendas ou voluntariado. Fundado e gerido por Peter Murray (o parque teve origem numa exposição de escultura ao ar livre no Bretton Hall College, onde Murray era professor), este parque de gestão privada, sendo financiado principalmente pela associação The Friends of the Yorkshire Sculpture Park, contribui com mais de 5£ milhões para a economia local e providencia oportunidades para a comunidade, de trabalho, de cultura e de fruição da escultura contemporânea⁷.

Yorkshire serviu, e serve ainda, como exemplo e modelo consultor para vários parques de escultura, que começaram a surgir a partir dos anos 80.

Outro importante exemplo é o Fattoria di Celle – Collezione Gori, em Santomato, a norte de Florença, Itália, um parque de gestão privada, inaugurado em 1982. Situado na Villa Celle, uma propriedade do séc. XVII cuja origem remonta ao ano 1000 cerca, é no séc. XIX que o arquiteto Giovanni Gambini projeta uma ampliação do parque ao estilo de jardim inglês. O colecionador Giuliano Gori em 1970 transfere a sua coleção de AC para a Fattoria di Celle e começa a convidar artistas a intervirem no espaço, interior ou exterior, tendo como premissa serem obras *site-specific*. Hoje é um parque com obras de AC de mais de 62 artistas italianos e internacionais, aberto ao público na primavera e no verão, com pré-marcação obrigatória e entrada gratuita. Com dezenas de milhares de visitantes por ano, este é um importante lugar na formação de novos públicos, com um impacto significativo na economia e comunidade local.⁸

O Kröller-Müller Museum na Holanda, composto por dois núcleos, o museu e o jardim de escultura, é um relevante caso de sucesso da expansão do museu para o seu exterior. Fundado pelo casal Helene Kröller-Müller e Anton Kröller com uma das maiores coleções de arte privadas do mundo, com mais de 11.500 obras, constituída entre 1907 e 1922. A crise de 29 faz com que a família, para salvaguarda da coleção, faça a doação desta ao estado Holandês com a condição de que seja construído um museu. O museu é inaugurado em 1938 com a coleção e em 1961 o jardim de escultura desenhado pelo prof. Jan Bijhouwer com obras de arte do séc. XIX e XX. Com a intenção de fomentar a ligação entre a arte e o espaço e a arte e a natureza, o jardim de escultura ganha dimensão de parque (embora nunca venha a ter esta designação) e é expandido em duas fases distintas, sendo hoje um dos maiores da

⁷ Yorkshire Sculpture Park, (Online). Disponível em: <http://www.yssp.co.uk/home/> [Consultado em 20/09/2015].

⁸ Gori Collection - Fattoria di Celle, (Online). Disponível em: <http://www.goricoll.it/> [Consultado em 20/09/2015].

Europa com mais de 160 esculturas de AC de artistas holandeses e estrangeiros. A combinação entre natureza, arte e arquitetura e uma política museológica avançada para a época, colocaram o museu no panorama internacional. Pavilhões assinados por Gerrit Rietveld em 1995 e Aldo van Eyck em 2005 são construídos com o objetivo de realizar exposições de escultura ao ar livre, edifícios com espaços abertos e muita luz. Em 2014 é criado o Fundo Helen Kröller-Müller para mecenas corporativos e particulares. De gestão pública, sem fins lucrativos, com fundos da sua própria Fundação, parceiros e receitas próprias o museu tem cerca de 400 mil visitantes por ano. O Kröller-Müller tornou-se num importante marco de identificação cultural e orgulho da comunidade, cumprindo os desejos da sua fundadora de construir um museu para o benefício e deleite da comunidade.⁹

Pela sua história, dimensão, escala e ambiciosa programação, não se pode deixar de fazer uma breve descrição do Storm King Art Centre, o parque pioneiro nos EUA. Localizado numa propriedade com mais de 500ha no Hudson Valley, com uma paisagem de colinas, grandes vales e bosque, este parque é composto por mais de 100 esculturas de AC *site-specific* de artistas americanos e internacionais. Conhecido pelos seus projetos de escala ambiciosa, como por exemplo, as esculturas de Mark di Suvero ou Robert Grosvenor, uma das primeiras obras a ser instalada no parque em 1974. O Storm King Art Center foi fundado em 1960 por Ralph E. Ogden e H. Peter Stern, coproprietários de uma grande empresa privada, que doou mais de 300ha corridos e posteriormente 2.100ha na Schunnemunk Mountain, esta última deu origem ao Schunnemunk Mountain State Park gerido pelo Storm King apesar de ser hoje propriedade do Estado de Nova Iorque. A partir de 1961 o parque é composto na grande maioria por escultura moderna, embora tenha sido criado com a visão de ser um museu dedicado à Hudson River School (movimento artístico americano formado por pintores de paisagem do séc. XIX). As primeiras esculturas foram dispostas com uma organização formal no jardim do museu, sendo só a partir de 1996 que a escultura passa a ser exposta diretamente na paisagem, com a compra de mais de 30 obras do artista David Smith. Este parque de gestão privada é apoiado por uma bolsa da National Endowment for the Arts, pelo Charina Endowment Fund e a Sidney E. Frank Foundation. Com entrada paga, exceto para membros, Storm King tem disponível um mapa com todas as infraestruturas e obras, o aluguer de bicicletas e um circuito/linha de bus, dada a sua dimensão. Devido às condições meteorológicas o parque fecha nos meses de inverno. Storm King dispõe de vastos programas complementares e educativos e é um dos parques de escultura mais

⁹ Kröller-Müller Museum, Sculpture Garden, (Online). Disponível em: <http://krollermuller.nl/en/sculpture-garden> [Consultado em 08/02/2015].

visitados do mundo, com mais de 148 mil visitantes no ano de 2015.¹⁰

Pela sua especificidade, relação de proximidade com a cidade e a comunidade envolvente, importa ainda destacar o parque High Line em Nova Iorque, EUA, inaugurado em 2009 (a primeira parte: Section 1). O High Line é um parque público na zona oeste de Manhattan gerido (operacionalização, conservação e programação) pelos amigos do parque - Friends of the High Line - junto com o Departamento de Parques e Recreação da Cidade de Nova Iorque (New York City Department of Parks & Recreation), sendo a atual entidade proprietária a Cidade de Nova Iorque após doação da companhia de transportes CSX Transportation, Inc. O parque está instalado numa linha de metro de superfície cuja origem data de 1934 tendo sido desativada em 1980 e prevista a sua demolição. Peter Oblezt, um residente local do bairro de Chelsea, pôs uma ação em tribunal para a preservação da linha e em 1999 é criada a associação Friends of the High Line, por Joshua David e Robert Hammond, dois residentes locais. Em 2004 é aberto um concurso que seleciona a Diller Scofidio + Renfro para o projeto paisagístico e o *designer* Piet Oudolf para o projeto. É só em setembro de 2014 que a terceira seção, última parte do parque, é inaugurada. Ao longo do parque várias intervenções *site-specific* temporárias de artistas contemporâneos convivem com o projeto paisagístico de arbustos, flores e pequenas árvores ao mesmo tempo que a arquitetura urbana da cidade se impõe ao seu redor. O High Line tem uma vasta programação complementar como espetáculos de artes performativas ou atividades de bem-estar.¹¹

Seria interessante e pertinente proceder a uma análise extensiva de parques internacionais de escultura moderna e contemporânea, como o Tranekaer International Centre for Art and Nature na Dinamarca¹², o Middelheim Museum em Antuérpia¹³, o Vigeland Park em Oslo¹⁴, o Broadgate em Londres¹⁵, o Park Güell em Barcelona¹⁶, entre muitos outros. No entanto, dado o extenso universo da amostra e o limite deste trabalho de projeto, optou-se

¹⁰ Storm King Art Center, (Online). Disponível em: <http://www.stormking.org/> [Consultado em 05/01/2015].

¹¹ High Line Art, (Online). Disponível em: <http://art.thehighline.org/> [Consultado em 16/03/2015].

¹² Tranekaer International Centre for Art and Nature, (Online). Disponível em: <http://www.visitdenmark.com/denmark/tranekaer-slotspark-tickon-gdk612302> [Consultado em 11/11/2015].

¹³ Middelheim Museum, (Online). Disponível em: <http://www.middelheimmuseum.be/> [Consultado em 24/08/2015].

¹⁴ The Vigeland Park, (Online). Disponível em: <http://www.vigeland.museum.no/en/vigeland-park> [Consultado em 20/09/2015].

¹⁵ Broadgate, (Online). Disponível em: <http://www.broadgate.co.uk/art> [Consultado em 20/09/2015].

¹⁶ Park Güell, (Online). Disponível em: <http://www.parkguell.es/> [Consultado em 21/04/2015].

pela descrição dos parques anteriormente referidos, tendo como premissa de seleção o universo diversificado da origem, do contexto e do tipo de gestão dos mesmos e no subcapítulo seguinte far-se-á uma análise extensiva de um parque que servirá de referência para o PACM.

1.4.2 Instituto Inhotim

Para a seguinte apresentação sobre Instituto Inhotim utilizou-se como principais fontes o seu website¹⁷, o catálogo *Através: Inhotim* (Cohen, 2012), os artigos de imprensa referidos no final deste trabalho, a observação participativa e não participativa e entrevistou-se a Curadora Assistente de Inhotim, Inês Grosso.

História

O Instituto Inhotim começou por ser um lugar onde o amante e colecionador de arte brasileiro Bernardo Paz, instalou a sua coleção privada de AC brasileira. O artista Tunga, no final dos anos 90, foi o impulsionador da formação da coleção que resultaria na criação de uma nova instituição e viria mais tarde a ter uma relevância pública local e internacional.

A propriedade, situada em Inhotim, pequeno povoado cuja população vivia da agricultura, um distrito do município de Brumadinho, a 60 km a sul de Belo Horizonte, foi adquirida pelo colecionador, por volta de 1980. Roberto Burle Marx, pintor e paisagista (1909-1994), amigo de Bernardo Paz, influenciou o projeto de paisagismo do jardim em torno da casa, inicialmente a cargo de Pedro Nehring César, apresentando muitas espécies novas de plantas. O colecionador foi adquirindo outras fazendas, acrescentando assim hectares de terreno à propriedade inicial.

Cerca de dez anos depois, Bernardo Paz muda o foco da coleção, até então marcada por aquisições de trabalhos de Cildo Meireles, Miguel Rio-Branco, Paul McCarthy e Tunga. O curador Ricardo Sardenberg trabalhou para o colecionador de 2001 a 2005 tendo-lhe apresentado uma geração mais jovem de artistas surgidos nos anos 90.

Em 2004, depois da 26.ª Bienal de São Paulo, a coleção de Bernardo Paz foi apresentada pela primeira vez como o Centro de Arte Contemporânea Inhotim-Caci. Com a duração de um dia, o evento foi marcante no futuro da história de Inhotim: o complexo museológico que compreendia na época três edifícios dedicados a obras da coleção e dois pavilhões dedicados às obras de Tunga e de Cildo Meireles além de diversas esculturas

¹⁷ Instituto Inhotim, (Online). Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/> [Consultado em 14/12/2013 e 2/04/2015].

espalhadas pelos 33 hectares de jardim tropical, foi apresentado a um grupo selecionado de profissionais brasileiros e estrangeiros do mundo das artes e à imprensa. Foi neste momento que Bernardo Paz teve aqui a percepção de que este Centro de Arte poderia transformar-se num elemento de relevo no contexto da vida cultural do estado de Minas Gerais, Brasil, e mesmo no panorama internacional (Cohen, 2012: 15).

A instituição durante o ano de 2004 foi crescendo em número de colaboradores e em novas perspectivas futuras para a coleção, antecipando assim a criação do Instituto Inhotim, que dois anos mais tarde passa a existir como pessoa jurídica, administrativa e financeiramente autónoma, sem fins lucrativos e de natureza cultural, sob o nome de Inhotim

Missão e Objetivos

O Instituto Inhotim, é uma instituição sem fins lucrativos, destinada à conservação, exposição e produção de trabalhos contemporâneos de arte e que desenvolve ações educativas e sociais. Jochen Volz, um dos curadores deste Instituto, citado por Cohen (2012: 16), relembra que “o maior desafio foi estabelecer a identidade institucional de Inhotim e a sua relação com o contexto local. A escolha do nome da instituição reflete uma preocupação e consideração para com a localidade e sua história”.

Novos colaboradores, como a ainda atual equipa de curadores, juntaram-se a Inhotim, que foi evoluindo graças também às inúmeras visitas de artistas, juntamente com os projetos realizados na instituição ou em parceria com ela, repercutindo-se assim na sua identidade, organização, missão.

Inhotim ao surgir como instituição cultural brasileira tem, desde a sua criação, a missão de criar um acervo artístico alargado e de definir estratégias museológicas que facilitem e promovam o acesso da comunidade aos bens culturais.

Trata-se, portanto, de cativar e aproximar o público de um importante conjunto de obras de AC, produzidas por artistas de diferentes partes do mundo, refletindo de forma atual sobre as questões da contemporaneidade. Inhotim proporciona um novo modelo de museu, bem diferente dos museus urbanos, pelo contexto específico da sua localização. A gratificante experiência de Inhotim está associada ao desenvolvimento de uma relação espacial entre arte e natureza, que possibilita aos artistas criarem e exibirem as suas obras em condições únicas. “O espectador, convidado a percorrer jardins, paisagens de florestas e ambientes rurais, perdendo-se entre lagos, trilhas, montanhas e vales, estabelecendo uma vivência ativa do espaço.¹⁸”

¹⁸ Instituto Inhotim, (Online). Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/> [Consultado em 2/04/2015].

Curadoria

Allan Schwartzman, Jochen Volz e Rodrigo Moura formam a atual equipa de curadores.

Ao nível curatorial o desafio tem sido, desde o início, entender [Inhotim] como uma nova instituição, em contínua evolução.

[entrevista a Inês Grosso, Curadora Assistente Inhotim, 20 de abril de 2015]

Inhotim não é um museu estático. Inaugurações periódicas de novos projetos onde se inserem também obras *site-specific* criadas para o local e exposições monográficas e temáticas do acervo botânico, fazem de Inhotim um lugar em contínua transformação.

Fazemos várias reuniões curatoriais ao longo do ano e nelas discutimos artistas cujos trabalhos acreditamos ser possível reproduzir ou apresentar em Inhotim de maneira única; trabalhos que se relacionem com as obras permanentes, mas também com o acervo já existente, que atualmente conta com mais de 800 obras produzidas desde o final dos anos de 1950 até aos dias de hoje. Tem sido nossa preocupação, nestes 10 anos, formar uma coleção que reúna trabalhos excepcionais, realizados por alguns dos nomes mais potentes da atualidade, mas também por jovens artistas ou artistas de contextos artísticos periféricos e praticamente.

[entrevista a Inês Grosso, Curadora Assistente Inhotim, 20 de abril de 2015]

Inês Grosso acrescenta ainda que em Inhotim existe tanto a criação de situações adequadas para a apresentação de instalações de grande porte, como a encomenda de novas obras com especificidades adequadas ao Instituto. Refere obras inauguradas recentemente que são exemplo destas duas formas de trabalhar, lado a lado, ou adaptando o lugar a obras já existentes como as dos artistas Chris Burden, Marilá Dardot, Rirk Tiravanija, Rivane Neuenschwander, Victor Grippo, Valeska Soares, Giuseppe Penone - as obras já existiam e procurou-se enquadrar a sua experiência – ou situações em que projetos *site-specific* são comissionados, como as esculturas de Cristina Iglésias, Dominique Gonzalez Forster, Doug Aitken, John Ahearn & Rigoberto Torres, Jorge Macchi, Matthew Barney ou Olafur Eliassen. Existe a curadoria de exposições em galerias permanentes, pavilhões desenhados por arquitetos, como, entre outros, Miguel Rio Branco, Adriana Varejão, Doris Salcedo, Lygia Pape e Tunga.

Obras - Exemplos

Cristina Iglésias, *in vegetation-room-inhotim*, 2010-2012, aço, inox, bronze, resina de poliéster e fibra de vidro.

O trabalho de Cristina Iglésias é considerado como um dos discursos escultóricos mais marcantes do nosso tempo. A sua obra estrutura um labirinto de ficções que utiliza a escultura

e a arquitetura como propostas de um itinerário físico e mental proposto ao espectador. O seu interesse por elementos conceptuais retirados do universo do barroco, como o movimento, o labirinto e a ilusão de infinito, tem marcado a construção das suas obras. A artista transporta-nos, assim, para um espaço imaginado onde os materiais são usados de maneira a iludir o espectador. A evocar um jardim fechado, paraíso secreto ou espaço doméstico, *Vegetation Room Inhotim* (Quarto de Vegetação Inhotim) foi concebida especificamente para uma clareira da mata de Inhotim. A obra consiste numa estrutura espelhada, imersa na natureza, cuja topografia do interior se articula de acordo com um trajeto pré-determinado, promovendo encontros sensoriais. A presença física da água e da luz e os baixos-relevos vegetais que se repetem entram em diálogo com a natureza envolvente, podendo ser entendidos como vestígios reais de vegetação, memória ou fantasia.

Fig. 1 e 2 Cristina Iglésias, *in vegetation-room-inhotim*, 2010-2012, vista da obra exterior e interior. Fotografias da autora feitas na observação de campo em abril de 2013.



Matthew Barney, *De Lama Lâmina*, 2009, domo geodésico em aço e vidro, trator florestal, escultura em polietileno de alta densidade

Matthew Barney é um dos artistas mais importantes do panorama atual da AC. Escultor e cineasta experimental Norte Americano, as suas obras integram elementos performáticos, escultóricos e cinematográficos. A instalação de *De Lama Lâmina* é o último desdobramento de um projeto que teve origem numa performance realizada em parceria com o músico Arto Lindsay, durante o carnaval de Salvador, em 2004, e que também serviu de base para o vídeo homónimo apresentado em Inhotim na galeria Marcenaria. Nestes trabalhos, Matthew Barney toma o candomblé baiano como fonte de referência para tecer uma complexa narrativa sobre o conflito entre Ogum, orixá do ferro, da guerra e da tecnologia, e Ossanha, orixá das florestas, das plantas e das forças da natureza. As narrativas mitológicas são uma constante na obra de

Barney, que encontrou no sincretismo afro-brasileiro um campo fértil para explorar o seu interesse pela natureza dialética das coisas. Criada especialmente para o contexto de Inhotim, a localização da instalação é parte importante da sua concepção. A escolha pela mata afastada do centro do parque abre a leitura da obra para o campo da ecologia e reflete a preocupação ambiental do artista, mas também coloca em evidência elementos naturais que remetem aos orixás - o minério de ferro do solo e as árvores de eucalipto da mata.

Fig. 3 e 4 Matthew Barney, *De Lama Lâmina*, 2009, vista da obra exterior e interior. Fotografias da autora feitas na observação de campo em abril de 2013.



Olafur Eliasson, *Viewing Machine*, 2000, aço inoxidável e metal

Eliasson é um artista contemporâneo dinamarquês de renome internacional. As suas instalações, quase sempre em grande escala, *site-specific*, recriam artificialmente fenômenos naturais. Esta obra de Olafur Eliasson situada num dos pontos mais altos do Instituto Inhotim, baseia-se no princípio do funcionamento do caleidoscópio: seis espelhos formando um tubo hexagonal, produzem belas formas, um efeito obtido pelo reflexo da luz. Um tubo semelhante a uma luneta gigante que se pode mover apontando para vários locais da paisagem envolvente, alterando assim a nossa visão da mesma. A escultura funciona como uma ferramenta que modifica a nossa visão do mundo.

Fig. 5 e 6 Olafur Eliasson, *Viewing Machine*, 2000, vista da obra exterior e interior. Fotografias da autora feitas na observação de campo em abril de 2013.



Implementação e conservação das obras

A implementação e a conservação, que muitas vezes são processos complexos e exigem um grande envolvimento do artista, dos curadores de uma equipa especializada, como por exemplo, conservadores, engenheiros ou arquitetos, são fundamentais para o sucesso.

Antes da execução ou instalação de uma obra ao ar livre, é imprescindível incluir a equipe de conservação no diálogo com o artista. A conservação de obras de arte contemporânea é uma área em progressivo desenvolvimento, exercício. É necessária uma pesquisa constante e também que o departamento de conservação de um museu seja capaz de se manter atualizado e a par de novas técnicas, materiais, etc. O diálogo com o artista é fundamental, cabe ao conservador alertar o curador, o estúdio ou produção da obra para existência de materiais ou soluções alternativas, no caso de projetos que foram pensados em formatos ou com materiais que sejam menos resistentes, sobretudo no contexto do clima tropical do Brasil. Naturalmente que isto não invalida um trabalho regular de manutenção da obra, mesmo para aquelas que têm como princípio permanecerem no parque até à sua destruição.

[entrevista a Inês Grosso, Curadora Assistente Inhotim, 20 de abril de 2015]

A curadora relembra que em 2014 Inhotim atingiu 2 milhões de visitantes e o facto de esse número estar sempre a crescer, obriga a repensar, recriar e implementar constantemente várias estratégias para conseguir preservar, manter e conservar as obras em exposição permanente.

Preservação do patrimônio natural

Todo o espaço do parque do Instituto Inhotim representa uma coleção botânica de importante relevo. A obra de Burl Marx foi sendo continuada e são já, segundo informação oficial, cerca de 4.200 espécies de plantas. Esta diversidade faz do Jardim Botânico Inhotim um espaço único com a maior coleção em número de espécies de plantas vivas entre os jardins botânicos brasileiros. A coleção botânica mantida no jardim contribui para a conservação fora do seu ambiente, o que permite manter e recriar um grande número de espécies em extinção.

Perante os malefícios ambientais gerados pelas atividades do parque, o Instituto Inhotim procura alternativas que minimizem esse impacto, sendo já uma referência internacional em sustentabilidade. O acervo da fauna e da flora do Jardim Botânico Inhotim é um campo para estudos avançados e inovadores. Os projetos de pesquisas são voltados principalmente para a conservação de espécies fora de seu ambiente, para o uso sustentável de componentes da biodiversidade. De referir também os projetos de pesquisa de conhecimento, na procura do desenvolvimento de tecnologias ambientais e o planejamento para a conservação do meio ambiente. As pesquisas são desenvolvidas por investigadores do Instituto Inhotim e a partir de interlocutores com redes institucionais formadas por universidades públicas e privadas, além de empresas e grupos diversos. Também o visitante aprende e interioriza conceitos de sustentabilidade e educação ambiental em espaços como o *Viveiro Educador* onde são realizadas atividades voltadas para o reconhecimento, manutenção e conservação do acervo botânico e pesquisa científica. Uma seleção de toda a coleção botânica de Inhotim está representada nos jardins do espaço.

Públicos e Ligação com a comunidade

Milhares de pessoas do mundo inteiro, de diversas faixas etárias e com diferentes formações académicas¹⁹, visitam o Instituto Inhotim. A beleza extraordinária dos jardins, o paisagismo, a organização, onde tudo funciona com uma leveza natural, desperta a atenção já na entrada do parque e há uma interação espontânea com as obras de AC expostas nos jardins ou nas dezenas de galerias. Arte e botânica dialogam proporcionando ao público um lugar convidativo, uma descoberta quase lúdica, fruição estética, produção de conhecimento e desenvolvimento humano em todas as suas dimensões.

O público ao entrar em Inhotim, tem imediatamente à sua disposição educadores/monitores que o orienta para os diversos percursos possíveis: três tipos de visitas

¹⁹ Instituto Inhotim, Desenvolvimento Humano, (Online). Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/desenvolvimento-humano/publico-geral/> [Consultado em 2/04/2015].

guiadas, panorâmica, temática ambiental, e temática arte, e documentação para a visita autônoma. Sendo que são atualmente 140 ha de área visitável, é possível a utilização de carrinhos elétricos com motorista como transporte. Estes podem ser alugados ao dia ou à hora. O Instituto recomenda a visita a pé, mas, nos percursos mais difíceis é possível utilizar o transporte (previamente pago) que aguarda em locais determinados para aceder ao local das obras. Durante as visitas facilmente se encontram educadores/monitores que esclarecem ou partilham informações sobre as obras de arte, botânica ou questões práticas. Nas duas visitas de dois dias cada, em observação participativa e não participativa, o número de jovens funcionários que estavam disponíveis e preparados para qualquer esclarecimento foi surpreendente. Em conversa informal com educadores, jardineiros, motoristas, pessoal de restauração e outros, todos reafirmaram ser a existência de Inhotim uma enorme mais-valia para a região.

O Instituto Inhotim desempenha um papel muito importante no desenvolvimento social, cultural e económico da região, articulando diversas atividades em conjunto com as comunidades da cidade de Brumadinho e povoados circundantes, valorizando a cultura popular e história local, promovendo o desenvolvimento de comércio e serviços. É o segundo empregador da região e contribui para a formação profissional dos jovens de Brumadinho, que encontram no Instituto o seu primeiro emprego com perspectivas de futuro. Entre todos os funcionários do Instituto Inhotim, muitos se dedicam a pesquisas científicas, sendo também um espaço de estudo privilegiado para escolas públicas e privadas, o Instituto desenvolve programas direcionados para professores e estudantes.

O maior desafio talvez tenha sido o de estabelecer uma relação com a comunidade. Esta situação que referi, de um grupo de ceramistas que trabalha, entre outros projetos, na realização das letras da obra da artista Marilá Dardot é um bom exemplo de como Inhotim tem procurado envolver cada vez mais a comunidade nas suas atividades. Grande parte dos serviços do parque é assegurada pelas pessoas de Brumadinho e, para além disso, temos vindo a desenvolver uma série de ações e programas públicos e educativos que têm como objetivo principal estimular essa aproximação.

[entrevista a Inês Grosso, Curadora Assistente Inhotim, 20 de abril de 2015]

Utilizando métodos inovadores, os conteúdos dos projetos educativos ampliam o acesso aos acervos de arte e botânica; formam público; mobilizam a arte como leitura da vida contemporânea e articulam atividades de preservação da biodiversidade, visando a formação de um modelo de vida sustentável. Os projetos educativos são transdisciplinares e anualmente recebem mais de 70 mil pessoas da comunidade escolar.

Programação complementar

Inhotim escola é uma plataforma de atividades voltada para a formação em arte e meio ambiente, que promove o conhecimento aberto aos mais diversos públicos, num contexto de valorização da educação e da cidadania. A programação do Inhotim Escola acontece para além do espaço físico do Instituto em Brumadinho e inclui exposições de arte, mostras de vídeos e filmes, palestras e cursos, oficinas e encontros com artistas, entre outras atividades.

Parcerias com escolas da Comunidade de Brumadinho, Universidade Federal de Minas Gerais e Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais fazem também parte da capacidade educativa do Instituto.

Recursos Humanos (equipas – organograma)

O organograma inclui uma equipa fixa de 44 profissionais, a que acresce um extenso número de equipas desses quadros, muitos deles residentes ou estudantes da comunidade local. Destacamos os seguintes quadros/departamentos: Conselho Administrativo, Presidente, Vice-presidente, Diretoria, Diretor Executivo, Diretora Executiva Adjunta, Diretor Artístico, Diretor de Operações, Diretor Jardim Botânico, Superintendente Financeiro, Superintendente Jurídico - Gerente de Projetos e Captação, Gerente de Compras, Gerente de Comunicação, Gerente de Manutenção, Gerente de RH, Gerente Social, Gerente de Jardim Botânico, Gerente de Educação.

Financiamento

O Instituto Inhotim é considerado uma *Organização da Sociedade Civil de Interesse Público – OSCIP*, pelo Governo de Minas Gerais e pelo Governo Federal. A sua autonomia financeira advém de parcerias públicas e privadas, subvenções, doações e demais receitas resultantes do aluguer de espaços, dos programas *seja amigo*, *gift card* e *empresa amiga*.

Tendo como objetivo alcançar a sustentabilidade e perenidade do projeto, o Instituto Inhotim conta com o apoio financeiro de empresas privadas e instituições públicas que investem na continuidade e manutenção de projetos sociais, educativos e culturais. Como é habitual noutros países, segundo as leis de mecenato existentes, as empresas que já se integraram no projeto usufruem de uma política de benefícios fiscais, bem como protocolos baseados em parcerias personalizadas que vão desde cooperação entre os projetos patrocinados e os valores e princípios das empresas, passando pela visibilidade nacional e internacional da marca até as experiências exclusivas e individualizadas.

1.4.3 Contexto Nacional

Este subcapítulo pretende apresentar não só exemplos de parques de escultura contemporânea, mas também, dado o número ainda reduzido deste tipo de projetos, paradigmas de arte pública contemporânea em Portugal.

Após o 25 de abril de 1974, com a descentralização do poder, os artistas passam a ter acesso aos concursos públicos para projetos artísticos, que passam a ser responsabilidade das câmaras municipais. Embora este facto tenha sido, de alguma forma, desencadeador de uma propagação de projetos de arte pública de qualidade variável.

É importante deixar claro que se está a falar de projetos de arte pública em Portugal, e não de monumentos.

O Metropolitano de Lisboa, a partir dos anos 60 do séc. XX, foi dos primeiros projetos de arte pública de intervenção global, contrariando as intervenções pontuais até então concretizadas. Embora as intervenções feitas em cada estação sejam, na verdade, independentes e não exista um projeto de curadoria que faça o elo de ligação entre as diversas obras (Pinharanda, 2005: 44).

Os primeiros exemplos de esculturas de AC ao ar livre, não surgem em parques propriamente ditos mas em jardins como o caso do Jardim Gulbenkian, na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, onde as esculturas estão expostas numa relação direta com a paisagem que as rodeia.

Em 1991 é criado o projeto temporário de arte pública, Lisboa Capital do Nada, organizado pela Associação Extra Muros, tendo como presidente Mário Carneiro, com o objetivo de ocupar espaços vazios da cidade com uma espécie de anti-monumentos, numa atitude crítica ao programa Lisboa Capital da Cultura, contou com artistas como Vasco Araújo, Pedro Calapez, Xana (Pinharanda, 2005). Distinguiu-se pelo seu dinâmico programa de conferências, exposições e eventos.

O Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso é dos primeiros exemplos em Portugal que mais se enquadra na definição de parque de escultura. Este museu é gerido pela Câmara Municipal de Santo Tirso que tem como responsabilidade a conservação, manutenção, divulgação e programação de atividades. A sua missão define-se pela promoção do diálogo e da divulgação da AC, assim como a discussão sobre papel da arte pública. Este projeto tem origem num programa de simpósios sobre escultura contemporânea e escultura pública entre 1990 a 1996, organizado pela mesma instituição. O museu é inaugurado em 1997 com uma equipa própria e assessoria de um comissário nacional, o artista Alberto Carneiro (cujo trabalho está intimamente ligado à natureza, embora não seja propriamente um artista de Land Art) - que, na verdade, foi o criador deste projeto e o apresentou à Câmara Municipal - e um comissário internacional, o crítico de arte e professor

Gérard Xuriguera. O museu tem hoje 47 esculturas permanentes de AC de artistas nacionais e internacionais como José Barrias, Davis Lamelas, Fernanda Fragateiro, Peter Klasen, Rui Chafes, Mauro Staccioli, Ângelo de Sousa, Pedro Cabrita Reis, entre muitos outros, expostas em cinco núcleos, praças e parques públicos, diferentes da autarquia.²⁰

O Prémio Tabaqueira de Arte Pública, do Ministério da Cultura/ Instituto das Artes surge em 1998 e foi um importante impulsionador da arte pública em Portugal, tendo como propósito promover a sua criação e a valorização cultural das cidades. José Pedro Croft foi o vencedor da primeira edição, tendo o Prémio distinguido posteriormente obras de artistas como José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis, Didier Fiuza Faustino, Richard Serra, Joana Vasconcelos, Fernanda Fragateiro, Alberto Carneiro (nunca construído).

O projeto de esculturas para a Expo'98, hoje Parque das Nações, na zona oriental de Lisboa, foi dos primeiros de projetos arte pública que deu aos artistas independência na conceção das suas obras, que as pensaram para o espaço e para local onde se destinavam. Com obras de Ângela Ferreira, Pedro Cabrita Reis, Rui Chafes, Jorge Vieira, Rui Sanches, Amy Yoes, Antony Gormley, Carsten Höller, entre outros. Fernanda Fragateiro, que para este projeto criou *Jardins da Água*, uma intervenção de *Land Art*, e a escultura *Espelhos*, é uma das artistas contemporâneas que mais tem intervindo no Espaço Público. A artista, citada por Pedro Faro, refere:

Com as minhas peças tento sempre relacionar-me com o espaço, a história e com outras histórias que possam ter uma relevância no lugar onde estou a intervir. Geralmente, penso sobre como é que posso criar uma condição que traga qualquer benefício à vida das pessoas, um sítio onde se possam sentar e contemplar, um sítio que possam usar, destacando sempre esse primado do uso (Faro, 2011: 6).

Outro caso importante que importa referir é o do Parque Internacional de Escultura de Carrazeda de Ansiães inaugurado em 2005, que apresenta dez núcleos de esculturas dispersos pelas diversas freguesias de Carrazeda de Ansiães. Este projeto gerido pela Câmara, projetado a dez anos e com financiamento exclusivo da própria autarquia, tem como coordenador o artista Alberto Carneiro - a primeira obra a integrar o museu é do próprio Carneiro instalada em 2002 antes da criação do parque - que selecionou e convidou diversos artistas internacionais, como Michael Warren, Mauro Staccioli ou Mark Brusse, entre outros, para criarem obras em granito num diálogo com a paisagem local. As duas especificidades

²⁰ Câmara Municipal de Santo Tirso, Museu Internacional de Escultura Contemporânea, (Online). Disponível em: <http://www.cm-stirso.pt/pages/331> [Consultado em 14/09/2015].

relevantes deste projeto é o facto de não existirem fronteiras circunscritas da área do parque, não há uma entrada nem uma saída, as obras estão dispersas pelo território, e o seu baixo orçamento, os artistas abdicaram dos direitos de autor e para cada escultura os gastos previstos são apenas 5 mil euros acrescidos das despesas de deslocação e estadia durante o processo de instalação das obras. O objetivo destes projetos centra-se na transformação de Carrazeda de Ansiães num polo de atração turística.²¹

As esculturas do Parque de Serralves, na Fundação de Serralves no Porto, são um exemplo do prolongamento do Museu de Arte Contemporânea para o seu exterior. Este parque, projetado, inicialmente, como uma extensão do jardim Quinta do Lordelo nas traseiras da Casa de Serralves, denominação hoje usada, ao estilo dos modelos de jardins vitorianos do final de oitocentos e posteriormente, em 1932, redesenhado pelo arquiteto Jacques Gréber transformando-o num jardim ligeiramente Déco. A partir de 1986 a propriedade é adquirida pelo Estado Português, o parque sofre novamente alterações pela arquiteta Paisagista Teresa Andresen, que mais tarde assumirá a Direção do Parque, e abre ao público de forma faseada a partir de 1987. Em 1996 é inaugurado o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, procedendo-se a novas alterações no parque pelo arquiteto paisagista João Gomes da Silva, com a colaboração de Erika Skabar, convidado por Álvaro Siza Vieira, o arquiteto que desenhou o museu. Entre 2001 e 2006 o projeto de recuperação do parque transforma-o num lugar de ligação entre paisagem, cultura e sociedade. A partir de 2004 o museu alargou para o parque a sua programação de AC com a instalação de diversas esculturas e um programa de performances. Hoje nos 18ha de extensão do Parque de Serralves estão expostas de forma permanente dez esculturas de artistas nacionais e internacionais - Richard Serra, Veit Stratman, Francisco Tropa, Fernanda Gomes, Aristide Maillol, Ângelo de Sousa, Claes Oldenburg & Coogee Van Buren, Alberto Carneiro, Dan Graham e Maria Nordman - que fazem parte da coleção de arte do museu, indo ao encontro da missão desta Fundação de ser “um projecto inovador, articulando as vertentes arte e natureza, valorizando o seu património arquitectónico e paisagístico, promovendo exposições temporárias de artes plásticas e acções de educação ambiental” (Andrade, 2009: 218).

O projeto LandArt Cascais, uma parceria entre a Câmara Municipal de Cascais, a Cascais Ambiente e a Fundação D. Luís I, entidade privada, ocupa os 380 ha da Quinta do Pisão de Cima, situada no Parque Natural de Sintra-Cascais, tem como objetivo promover a ligação entre a paisagem, o Homem e a arte e caracteriza-se por uma exposição anual de

²¹ Município de Carrazeda de Ansiães, (Online). Disponível em: <http://www.cm-carrazedadeansiaes.pt/pages/306/> [Consultado em 14/09/2015].

Land Art, com artistas convidados e curadoria de Luísa Soares de Oliveira. A 1ª edição foi em 2009 no Parque Marechal Carmona e na Ecocabana em Cascais, com obras de Alberto Carneiro, Hamish Fulton e Susana Neves, tendo estes dois últimos artistas exposto as suas obras num pavilhão. Este projeto teve a participação de diversos artistas como Ana Vieira, José Pedro Croft, Orlando Franco, Miguel Ângelo Rocha, Robert Smithson, Susana Anágua, Cristina Ataíde e mais, a última edição em 2014 contou com trabalho de António Bolota, João Ferro Martins e Marta Wengorovius. Este projeto apresenta também uma programação de visitas guiadas com os artistas, workshops e concertos de jazz, que permite a fruição da paisagem e da cultura (Oliveira, 2009 e 2012).²²

Como já referido anteriormente o limite deste trabalho torna impossível uma análise exaustiva de todos os parques de escultura em Portugal, optando-se por aprofundar um dos exemplos, no subcapítulo seguinte, que servirá de modelo para o PACM.

1.4.4 Almourol Parque Escultura Contemporânea Vila Nova da Barquinha

Para a melhor compreender e apresentar este parque, utilizou-se como principais fontes o seu website²³, o catálogo Almourol Parque de Escultura Contemporânea Vila Nova da Barquinha (Almeida, 2012), os artigos de imprensa referidos no final deste trabalho e entrevistou-se a Presidente da Câmara responsável pelo projeto, Miguel Pombeiro.

História

Em 2008 é inaugurado o Parque Ribeirinho de Vila Nova da Barquinha com 7 ha, pretendendo usufruir da forma como o espaço integra o rio e assim contribuir para a valorização da frente ribeirinha. A Câmara Municipal de Vila Nova da Barquinha dá início a uma reflexão e estudo no sentido de complementar o projeto e enriquecer este espaço com formas específicas de lazer.

E a partir de determinada altura preocupava-nos de alguma forma, acrescentar algo ao parque ribeirinho, portanto no fundo, uma tematização que o tornasse mais atrativo não apenas pelos seus espaços verdes, pelos espaços lúdicos, pela sua proximidade ao rio mas que houvesse ali de facto um acréscimo em termos de conteúdos.

[entrevista a Miguel Pombeiro, ex-Presidente da Câmara de Vila Nova da Barquinha, 26 junho de 2014]

²² Câmara Municipal de Cascais, (Online). Disponível em: <http://www.cm-cascais.pt/projeto/landart-cascais> [Consultado em 12/19/2014].

²³ Almourol Parque de Escultura Contemporânea Vila Nova da Barquinha, (Online). Disponível em: <http://www.barquinharte.pt/pt/> [Consultado em 7/12/2014].

A ideia de um Centro de Artes ao Ar Livre foi tomando forma apoiando-se no projeto do Parque de Escultura Contemporânea de Almourol, alargando a sua área para toda a zona baixa de Vila Nova da Barquinha. Miguel Pombeiro acrescenta que o parque natural, o parque das esculturas, surgiu como um projeto âncora para outros projetos nomeadamente de reabilitação da zona baixa da vila. Foi expressa a vontade de todas as partes de que o Parque funcionasse como um verdadeiro Museu de Escultura portuguesa contemporânea. A criação de algumas obras de outro cariz acrescentou viabilidade ao parque urbano, já de si inovador neste território, que inclui a galeria do parque, Posto de Turismo, ateliê oficial de arte escultórica, alojamento para artistas, rede wireless para o parque, entre outros.

Miguel Pombeiro reforça que não houve construção de nenhum imóvel, mas sim a preocupação de recuperar,

portanto recuperou-se o antigo edifício, recuperou-se a Casa da Hidráulica [...]

[entrevista a Miguel Pombeiro, ex-Presidente da Câmara de Vila Nova da Barquinha, 26 junho de 2014]

Missão e objetivos

A criação do Parque de Escultura Contemporânea de Vila Nova da Barquinha é um projeto cultural que dá continuidade ao Parque Almourol e poderá articular com outros já existentes, nomeadamente o turismo histórico-cultural que atrai milhares de visitantes ao Castelo de Almourol. Idealizado pela autarquia, a cultura como projeto de reabilitação urbana, devolução do rio às populações como lazer e atração turística, são certamente objetivos que estiveram no foco da ideia inicial – a ideia de fazer uma ciclovia entre o parque e o castelo de Almourol.

Se for pensado como espaço de arte pública, e citando João Pinharanda, o comissário do parque, “o que caracteriza a Arte Pública não é, nem pode ser, uma atitude de conformismo estético nem de ilustração formal” (Pinharanda, 2012: 11), o Parque de Escultura responde a essa premissa; o visitante que passeia no parque, o desportista que usa o espaço para treinar ou o apreciador de arte que se desloca propositadamente, terão em comum a possibilidade e oportunidade de ver e apreciar obras de arte pública de 11 artistas portugueses reconhecidos: Alberto Carneiro, Ângela Ferreira, Carlos Nogueira, Cristina Ataíde, Fernanda Fragateiro, Joana Vasconcelos, José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis, Rui Chafes, Xana e Zulmiro de Carvalho.

Curadoria

A Câmara Municipal de Vila Nova da Barquinha estabeleceu uma parceria com a Fundação EDP, que assegura a consultoria cultural e a curadoria artística, tornando, desta

forma, possível a mobilização de um grupo de artistas portugueses cujos nomes são já valorizados internacionalmente, propondo a cada um dos artistas o desafio de criar uma obra, refletindo sobre a melhor forma de ocupar aquele espaço de uso público. O comissário esclarece: “Estes artistas foram selecionados pelas qualidades intrínsecas das suas obras no contexto do presente projeto e como artistas cotados no âmbito geral da arte contemporânea portuguesa e mesmo internacional” (Pinharanda, 2012: 10). Os artistas, ainda segundo Pinharanda, foram escolhidos também por terem qualidades específicas para enfrentar e resolver com êxito, problemas postos por peças com exigências de porte e instalação semelhantes às do projeto, em obras anteriores. Outros artistas, de igual qualidade, mas que demonstram mais reconhecida vocação para obras de interior, têm lugar neste parque através de exposições na galeria do parque.

Não se pretende que o parque seja um registo estático do passado ou presente, mas que a construção do futuro se faça também com rotação de obras, eventualmente com artistas de menor curriculum, bem como a abertura a outras formas de expressão artística.

Obras - Exemplos

Ângela Ferreira, *Rega*, 2012, pivô de rega em tubo metálico, 12 x 2 x 25 m, círculo descrito com diâmetro de 25 m.

Ângela Ferreira é uma artista conceptual. Trabalha temas e formas que apelam a memórias da sociedade contemporânea. A obra que realizou para este parque é um projeto *site specific*, que a artista descreve como um “instrumento de rega que pode ser ativado como um brinquedo no espaço público” (Ferreira, 2012: 27). Trata-se de uma escultura que é uma aparente réplica, na forma e no modelo, de rotação dos grandes mecanismos de rega, pintada de várias cores e tendo também integrado um conjunto de baloiços suspensos. Perde a sua função prática para uma função lúdica,

[...] há anos que eu andava a ver aquelas estrutura e, de repente, na barquinha eu percebi que era o sítio perfeito para poder explorar esse meu gosto daquelas estruturas numa situação escultórica, portanto.

[entrevista a Ângela Ferreira, artista visual, 18 de novembro 2014]

Fig. 7 Ângela Ferreira, *Rega*, 2012. Fotografia da autora feita na observação de campo em outubro de 2013.



Alberto Carneiro, *Sobre a Floresta*, 2012, 33 elementos verticais em granito e bronze, 33 pedras graníticas com palavras gravadas, altura dos elementos verticais 35 m, diâmetro de inclusão das peças de aproximadamente 6 metros.

A obra de Alberto Carneiro caracteriza-se por uma ligação profunda à natureza e cultura, numa coerência de valores simultaneamente poéticos e conceptuais. À pedra e à madeira, sempre trabalhadas a partir do elemento origem, árvore e montanha, acrescenta por vezes o ferro, o bronze, o barro, o vidro, o espelho, a fotografia, o desenho, os elementos naturais. Utiliza técnicas tradicionais de escultura mas também a escrita caligráfica ou incisa, impressões olfativas. Em *Sobre a Floresta*, Carneiro volta a trabalhar a figura da *mandala* dispondo todos os elementos em raios e circunferências concêntricas: colunas encimadas por galhos ou ramos. Pedras de granito onde foram inscritas as palavras arte, água, vida, fogo e terra, talvez numa mensagem da sua perceção das necessidades da vida; e colunas encimadas por galhos ou ramos. Alberto Carneiro explica “Esta peça faz parte do meu percurso como todas as minhas peças, é autobiográfica. Os ramos são do laranjal onde brinquei na infância. Os esteios em granito são iguais aos que seguram as videiras na minha terra” (Carneiro, 2012: 23).

Fig. 8 e 9 Alberto Carneiro, *Sobre a Floresta*, 2012, vista geral e vista de pormenor. Fotografias da autora feitas na observação de campo em outubro de 2013.



Fernanda Fragateiro, *Concrete Poem*, 2012, vigas em betão branco e peças em inox dispostas no espaço de 1,2 x 10 x 15 m.

Na sua obra a artista explora o espaço nos seus variados significados e alterações, sejam arquitetónicas, escultóricas, privadas e públicas, temporais e sociais. Modifica e reconfigura o espaço através de objetos e intervenções urbanas e na paisagem, alterando a sua perceção e significado. Uma estética minimalista na forma, cor e textura são constantes

no seu estilo definido. A artista esclarece “ Uma peça para ser contemplada mas a partir da qual se pode contemplar o espaço, a beleza do parque...” (Fragateiro, 2012: 47).

Fig. 10 Fernanda Fragateiro, *Concrete Poem*, 2012. Fotografia da autora feita na observação de campo em outubro de 2013.



Implementação e conservação

Para implementar os projetos artísticos, foram referenciados um conjunto de requisitos a que os artistas tiveram de atender no estudo das obras a apresentar. Sendo que o parque é um espaço público, próximo do rio, com algumas condicionantes de ordem natural, como por exemplo as cheias cíclicas de 5 em 5 ou de 10 em 10 anos, prado descampado, todo o processo teria de atender a essa realidade.

Miguel Pombeiro refere que a comunidade se apropriou do projeto de uma forma muito positiva e que têm sido as pessoas a zelar pelas obras e a chamar a atenção quando há abusos. Há, no entanto, algumas peças que geram uma grande interatividade, sobretudo no público infantil, o que ocasiona um desgaste porque a sua utilização foi além do esperado. Com uma só pessoa destinada ao apoio a todo o parque, muito frequentado pela comunidade, torna-se difícil atender a situações que derivam do uso natural do parque pelo que a Câmara terá de encarar a possibilidade de rever essa circunstância.

Houve ali até o problema, a partir de determinada altura, foi o excesso de interatividade que havia com as próprias obras. Aliás não sei se reparou na da Cristina Ataíde, na do Xana, nós inclusivamente colocamos lá uma tabuleta que não estava no início, que é a dizer que a obra de arte não cumpre os requisitos de segurança dos equipamentos lúdicos.

[entrevista a Miguel Pombeiro, ex-Presidente da Câmara de Vila Nova da Barquinha, 26 junho de 2014]

De referir também o tipo de terreno em que está inserido o parque, espaço ribeirinho, sujeito às consequências da subida das águas fluviais, vastas clareiras sem arvoredo; será talvez útil recomendar calçado adequado para o inverno e chapéu para o sol quente de verão.

Públicos e ligações com a comunidade

O público do parque da Barquinha é na sua grande maioria composto pela comunidade local como famílias, crianças e público em geral. O parque é também um polo destinado ao turismo cultural e aos alunos e docentes do Curso de Artes do Instituto Politécnico de Tomar, tendo-se com este último estabelecido uma estreita parceria, impulsionada pelo professor João Seguro – conversas com arte com artistas e curadores, como Gabriela Vaz Pinheiro, Manuel Botelho, Rui Sanches, Ângela Ferreira, entre outros.

No que diz respeito a serviços de apoio aos visitantes existe um parque de merendadas, cafetarias geridas autonomamente e um anfiteatro com programação relacionada com a temática do parque e também de diversos eventos organizados pela Câmara Municipal.

Para Miguel Pombeiro o projeto está perfeitamente apropriado pela comunidade de qualquer faixa etária porque, afirma, não foi um projeto isolado, teve um enquadramento partilhado com especialistas para as diferentes etapas, razão fundamental para ter qualidade. Como referiu com humor, na inauguração e entrevista, a seu ver,

... discutiu-se mais arte contemporânea no último ano na Barquinha do que nos restantes 50 anteriores.

[entrevista a Miguel Pombeiro, ex-Presidente da Câmara de Vila Nova da Barquinha, 26 junho de 2014]

Programação complementar

A programação complementar define-se essencialmente por exposições temporárias de AC na galeria do parque, ciclos de conferências, visitas e conversas com artistas e o comissário, e um programa de residências artísticas inaugurado em 2015 tendo já participado os seguintes artistas: Miguel Proença, Valter Vinagre, Augusto Brázio e o Nelson D'Aires, Carla Filipe, entre outros, por convite sendo que no futuro se pretende criar um concurso por candidaturas, cuja seleção será realizada pelo comissário do parque e pelo Presidente da Câmara. A biblioteca municipal passou a incluir uma coleção de livros de arte.

Recursos humanos (equipa-organograma)

O parque de escultura é gerido pela equipa da Câmara Municipal de Vila Nova da Barquinha. A Fundação EDP apoia com a curadoria do projeto e itinerância de algumas das suas exposições.

Financiamento

O projeto “Mercado das Artes” foi aprovado na sua candidatura ao programa “Política das Cidades - Parcerias para a Regeneração Urbana” do programa Operacional Regional do Centro 2007-2013. O investimento total previsto para o projeto de tematização de toda a zona ribeirinha da Vila é de 2,2 milhões de euros cofinanciados por fundos comunitários em 80%, tendo o projeto “Esculturas no Parque” tido o custo total de cerca de 887 mil euros e tido 85% cofinanciamento. Foi ainda estabelecida uma parceria com a Fundação EDP, assegurando a consultoria cultural e a curadoria artística.

2 DEFINIÇÃO DO PROJETO

Feita a apresentação do setor e a caracterização dos exemplos mais influentes para o modelo do presente projeto passa-se a para definição das suas principais linhas orientadoras, pretendendo-se, neste capítulo, expor uma ideia, um esboço inicial do que poderá ser o PACM e não um modelo de projeto finalizado,

2.1 Linhas Estratégicas

A Proposta de Valor do PACM está na criação de condições para proporcionar o encontro entre a natureza, a arte e a sociedade, através de projetos artísticos criteriosamente selecionados e implementados na paisagem, de infraestruturas de apoio adequadas e de uma programação complementar inclusiva e consistente. Trata-se do projeto de um parque de AC integrado no PFM que alia a cultura e o turismo cultural à natureza, à ecologia e ao desporto. O PACM é um excelente veículo de promoção e divulgação da cidade de Lisboa, do seu património natural e cultural, das diferentes vertentes da arte, e da ligação entre a arte e a comunidade.

O conceito de turismo cultural e ambiental é crucial para este projeto, não só como recurso económico, mas também como fator de desenvolvimento sustentável. Ao aliar-se a inovação cultural à criatividade turística estamos a contribuir para o desenvolvimento, a geração de riqueza e a valorização do património.

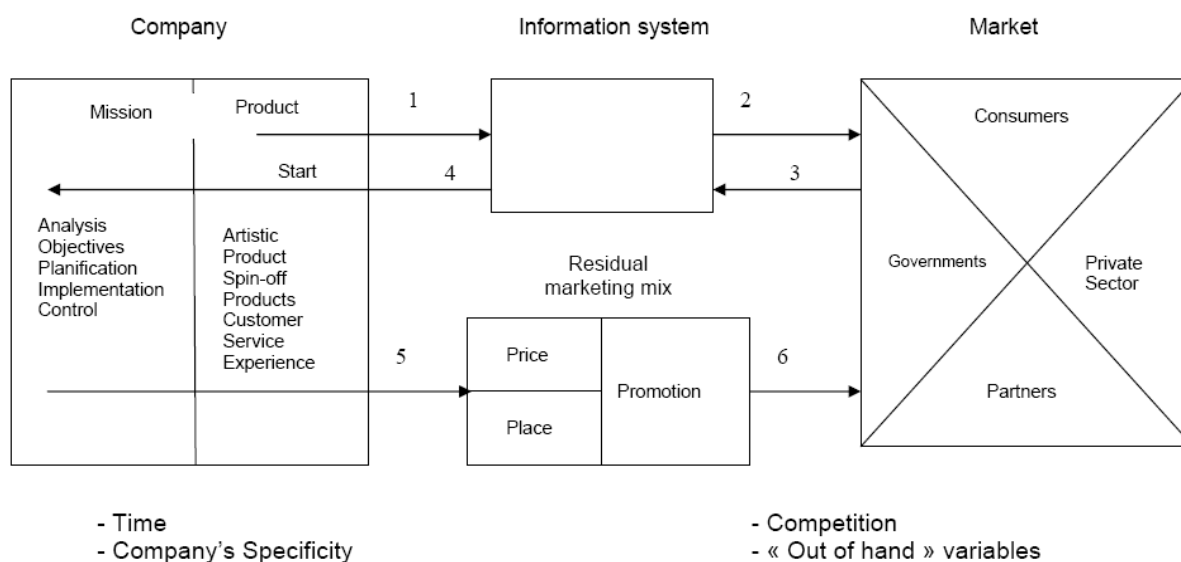
Como linha estratégica de conceção do PACM pretende-se seguir os valores dos autores Lewis (1990) e Blake (1974) de: Diversidade, mantendo a paisagem urbana já existente, regenerando-a e melhorando-a; Inovação, experimentar novas abordagens usando novos recursos e reciclando os existentes; Arte e o seu ambiente, descentralização das áreas de intervenção, análise do impacto ambiental, pensar orçamentos sustentáveis, adotar uma atitude de reciclagem, de reaproveitamento; O valor do prazer da socialização, obras delineadas à escala humana (neste ponto não se pretende levar à letra “escala humana” mas sim pensar em obras que possibilitem uma relação próxima com o observador); O valor da expressão criativa, abandonar a ideia da criação de obras-primas; O valor económico da arte, usar de forma apropriada a arte como instrumento para a promoção e desenvolvimento local (Remesar, 1997: 52).

A estratégia de Marketing do PACM segue a do Marketing Cultural, que diverge do modelo de marketing “tradicional”, a diferença está nos seus objetivos, enquanto as empresas comerciais procuram um setor de mercado para obter lucro, as indústrias e as empresas culturais, em que é o produto que está no centro e não o mercado, a arte em si, mais do que

o lucro, é o objetivo. O sucesso da empresa cultural é avaliado se o seu objetivo artístico foi concretizado. Para o setor cultural o marketing serve como ferramenta para encontrar o público adequado à obra/ performance de arte (Colbert, 2007: 15).

Fig. 2 Modelo de Marketing para Empresas Culturais (Colbert, 2007: 14)

Figure 1.5
The Marketing Model for Cultural Enterprises



2.2 Destinatários

Muito mais do que a legitimação das infraestruturas ou dos conteúdos do parque aqui planificado, o público é o epicentro do projeto, sem ele, este não faria sentido, e às suas múltiplas leituras.

[...] toda a obra de arte, mesmo que produzida segundo uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver conforme uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal (Eco, 1991: 91-92).

João Teixeira Lopes agrega os públicos e os modos de receção em três categorias: habituais, irregulares e retraídos (Lopes, 2004: 45). Os *habituais* são uma minoria da população portuguesa, altamente qualificada, escolarizada, jovializada e com disposições estéticas enraizadas. Os *irregulares* são na maioria jovens de frequência episódica, de alto capital escolar, embora pouco consolidado, e inseridos profissionalmente no terciário médio,

o que os deixa expostos a fenómenos de regressão social; são prova que a escolaridade é necessária mas não suficiente para a prática cultural regular. Os *retraídos* situam-se em diversas faixas etárias, embora estejam mais representados nos escalões mais jovens e nos idosos, as suas práticas são doméstico-recetivas e de sociabilidade local, são na maioria de baixo nível escolar e com níveis de qualificação inferiores.

Analisar o caso da IV Bienal de Vila Nova da Cerveira, que refere a importância da inteligibilidade dos públicos na receção do acontecimento cultural em causa, em como a “não compreensão” pode originar rejeição, foi crucial para a definição do “tipo” de obras de arte que o parque projetado deverá apresentar. Refere Idalina Conde:

De Cerveira, guardo o que aprendi com Pierre Bourdieu [...] sobre gostos plurais e assimétricos, condições para a construção da “competência”, que quando existe, facultando a decifração/manipulação de “códigos”, o contacto com a arte decai na experiência de exclusão ou violência simbólica (Conde, 2004: 184).

O público-alvo do PACM é composto na sua maioria por habitantes da cidade de Lisboa como famílias, amantes de arte e praticantes de desporto ao ar livre, turistas nacionais e estrangeiros, escolas e instituições locais e do resto do país. Pretende-se chegar às três categorias de público definidas por Lopes, anteriormente referidas, mesmo à categoria *retraídos*, através, por exemplo, de parcerias com as Juntas de Freguesia locais, entidades que têm uma ligação muito próxima com a comunidade através de programas recreativos e culturais na maioria destinados a idosos e a crianças.

Outro dos recursos chave de angariação de públicos será estabelecer uma parceria com o Programa de Intervenção do Turismo e com o Programa Nacional de Turismo de Natureza.

O público de instituições culturais, ambientais e de lazer ou de apoio social (programas de inclusão pela arte), de escolas e universidades é fulcral para o sucesso do PACM, pelo que, nesse sentido, é importante desenvolver programas educativos tendo os Ministérios da Educação e da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior como parceiros e também o polo da Universidade de Lisboa no Alto da Ajuda, pelo seu fator de proximidade, com destaque a Faculdade de Arquitetura.

Estando cientes das dificuldades da AC em atrair público mais alargado, para além dos *habituais* (Lopes, 2012), proveniente, em grande parte, da sua compreensão não ser imediata, de transformar objetos para além daquilo que tem nome ou de ter um campo de linguagem mais largo e especializado. As obras de AC exigem que o observador percorra um caminho para criar uma ligação, não bastará apenas ver, é necessário olhar de outra forma, não apenas contemplar, mas também usufruir, interagir. O PACM deverá apostar numa forte componente

educativa, criada para a sua população, mas também realizada em conjunto com a população. Argan refere a importância do planeamento do espaço público, da arte pública, ser feito pelos cidadãos e não para os cidadãos (Argan, 1988).

Pretende-se criar um parque popular, para diversos públicos, de elevado rigor, pretende-se criar/ acrescentar um novo lugar que articule cultura e ambiente, para a cidade, para os turistas, nacionais e estrangeiros e os seus habitantes.

2.3 Conteúdos: Que artistas, que obras?

Neste subcapítulo não se pretende apresentar uma seleção de artistas para o PACM, o que seria prematuro, mas sim estudar que “tipo” de artistas e que “tipo” de obras, quais as suas principais características e quais as condicionantes que devem respeitar para integrar este projeto de arte pública.

O espaço exterior, em particular, o espaço de um parque, de um campo, de uma floresta, é muito mais desafiante e competitivo para a criação artística que o espaço público de uma praça ou de um parque urbano, em que a escala arquitetónica está definida em função do ser humano e é, na maioria das vezes, estanque, no sentido de não sofrer mudanças tão acentuadas ao longo das diferentes estações do ano.

O critério primeiro das obras do PACM é serem projetos *site-specific*, o espaço envolvente, a sua história, os seus habitantes, passam a ser elementos fundamentais para a conceção da obra. O segundo, mas não menos importante, prende-se com o modo de produção, a implementação e a técnica são diferentes das do espaço do museu ou galeria, a escultura e a instalação passam a ser uma condicionante. O terceiro, está no modo de receção da obra, do encontro com o público, que assume uma preocupação diferente.

Não considero que a preocupação seja "maior", é apenas diferente no sentido em que supõe um encontro não programado entre obra e espectador. Criticamente, no entanto muitos projetos pensados para o espaço público incorporam esta preocupação porque este encontro supõe uma ética particular. Ou seja, o espaço público não possui a liberdade do espaço do museu porque supõe um conjunto de intersubjetividades alargado.

[entrevista a Gabriela Pinheiro, especialista em arte pública, 6 de junho de 2014]

De forma a melhor definir os critérios das obras para o PACM, entrevistou-se Ângela Ferreira, artista com vários projetos de escultura em parques ou espaços públicos em Portugal e no estrangeiro, sendo um deles o Parque de Escultura Contemporânea de Almourol em Vila Nova da Barquinha. Ferreira destaca a importância do seu trabalho ter sempre uma ligação com o que está à sua volta e da maior fertilidade que o espaço público convoca por

comparação ao espaço neutro *White Cube*. Refere a maior responsabilidade e compromisso que tem de fazer quando está a pensar num projeto de arte pública porque,

Um museu é um sítio próprio para essa especialização, ou seja, quando a pessoa entra num museu, de arte contemporânea, [...] há uma espécie de um contrato tácito que a pessoa que entrou está interessada em entrar e sabe onde é que vai entrar. [...] Quem anda na rua não tem que apanhar com coisas que são muito especializadas, às vezes muito difíceis até, de acesso visual e conceptual.

[entrevista a Ângela Ferreira, artista visual, 18 de novembro 2014]

O seu trabalho não pretende ser “invasivo do espaço”, pretende ser invisível no sentido que não se imponha ou provoque o “habitante local no seu dia-a-dia”, mas sim que engaje a população,

[...] Mas, o meu trabalho de arte pública é completamente feito em respeito e em vontade de dialogar com o público para onde ele vai ser inserido.

[entrevista a Ângela Ferreira, artista visual, 18 de novembro 2014]

Destaca a importância da escala, em como as suas obras são sempre pensadas para o espaço, condição inerente à escultura, e que no espaço público, no espaço da natureza “há um jogo muito mais complexo e muito mais difícil”. Ângela Ferreira criou diversas obras de arte pública que são ao mesmo tempo um objeto lúdico para crianças e afirma a sua satisfação ao saber que as suas esculturas estão “pejadas de crianças” ou gastas de tanto uso, referindo que fazer arte pública é aceitar os desafios e também fazer muitos compromissos.

[...] Se eu entrasse num museu e metade da minha escultura estivesse gasta ficava perturbadíssima. Mas ali não, faz parte do jogo, não é? Do compromisso é precisamente que as pessoas interajam. [...] eu não posso fazer uma escultura em que as crianças podem cair. É tão simples como isso. Portanto, se eu não consigo autorização para que o chão seja mole, eu tenho que mudar a minha escultura.

[entrevista a Ângela Ferreira, artista visual, 18 de novembro 2014]

A artista destaca ainda a importância da questão da durabilidade da escultura, preocupação que em arte pública passa a ser também do artista, enquanto numa obra criada para um museu essa responsabilidade passa para museu. Como exemplo referiu que a escultura para o parque da Barquinha teve o acompanhamento de um engenheiro para garantir a sua segurança, a sua estabilidade e que, mesmo assim, a estrutura teve de ser reforçada passado um tempo.

Pode concluir-se que as principais características das obras a pensar para o PACM estão relacionadas com a sua ligação e integração com a/na paisagem, a escala, a durabilidade e conservação e a envolvimento direta com o público.

A seleção de artistas será realizada por convite, através da avaliação prévia de portfólios e visita a ateliês e espaços de projetos já implementados, por dois curadores, um nacional e estrangeiro, com experiência em curadoria de arte pública. Estes curadores, serão os mentores do projeto, definirão as linhas expositivas do parque e acompanharão todos os projetos com os artistas até à sua implementação. Todo o processo será também acompanhado por um especialista da equipa do PFM que avaliará o impacto dos projetos nas espécies do parque e a sua viabilidade ecológica.

No que diz respeito à distribuição das obras no espaço, que terá de ser uma zona circunscrita do PFM com um percurso definido e entradas assinaladas, à semelhança do Instituto Inhotim e do Parque da Barquinha, o artista mediado pelos curadores selecionará o local onde fará a instalação, que poderia ser, por exemplo, no meio da mata densa (como a peça de Cristina Iglésias em Inhotim), em clareiras ou zonas com maior amplitude (como por a *Viewing Machine*, 2002 – 2008, de Olafur Eliassen em Inhotim) ou numa zona recreativa já existente (pensando por exemplo nas esculturas de Ângela Ferreira). Os projetos terão como condicionante o respeito pela flora e fauna do parque e todas as espécies protegidas e, caso necessário, poderão ser retiradas desde que tenham condições de ser replantadas noutra local do PFM, após autorização Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas, de acordo com a Lei classificação de arvoredo de interesse público n.º 53/2012.²⁴

²⁴ Artigo 3.º Regime de inventário e classificação 8 — O arvoredo de interesse público, classificado como tal nos termos da presente lei, ou em vias de classificação como tal, beneficia automaticamente de uma zona geral de proteção de 50 m de raio a contar da sua base, considerando-se a zona de proteção a partir da intersecção das zonas de proteção de 50 m de raio a contar da base de cada um dos exemplares nos casos em que a classificação incida sobre um grupo de árvores. 9 — Atendendo à localização em concreto, ao enquadramento paisagístico, à especificidade e às características das espécies alvo de classificação, a entidade responsável pela respetiva classificação pode, fundamentadamente e a título excepcional, reduzir ou majorar os limites fixados para a zona geral de proteção. 11 — Para efeitos do disposto no número anterior, são ouvidas as respetivas autarquias locais. Artigo 4.º Intervenções em arvoredo de interesse público 1 — Atendendo à especificidade e às características das espécies alvo de classificação, no despacho de classificação do arvoredo de interesse público são definidas as intervenções proibidas e todas aquelas que carecem de autorização prévia do Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas, I. P. 2 — Sem prejuízo do disposto no número anterior, são proibidas quaisquer intervenções que possam destruir ou danificar o arvoredo de interesse público, designadamente: a) O corte do tronco, ramos ou raízes; b) A remoção de terras ou outro tipo de escavação, na zona de proteção; c) O depósito de materiais, seja qual for a sua natureza, e a queima de detritos ou outros produtos combustíveis, bem como a utilização de produtos fitotóxicos

A programação complementar e as infraestruturas de apoio à exposição permanente do PACM são dois pontos-chave para a viabilidade do projeto. Cada vez mais o Marketing Cultural tem defendido a importância da experiência da “ida ao museu” e como todos os fatores, mesmo os externos ao produto, ao espetáculo, à exposição, etc., são determinantes para a avaliação da experiência e a formação de novos públicos

Service quality encompasses everything from the welcome consumers receive when they phone or visit, to the availability of parking or accessibility by public transit, to the handling of complaints (Colbert, 2009: 19 *apud* Rentschler and Gilmore 2002).

O PACM apostará numa forte programação complementar e infraestruturas de apoio de qualidade. No que diz respeito a este último ponto pretende-se construir duas cafetarias quiosque com esplanada e sanitários, uma loja com livros, produtos nacionais e uma linha de merchandising, um ponto de aluguer de bicicletas e de carrinhos elétricos com oferta do mapa do parque. A programação complementar terá um programa de visitas guiadas e vistas temáticas com artistas e especialistas (do meio artístico e científico), oficinas e workshops para adultos e crianças, ciclos de conferências centrados no tema da ligação entre arte e natureza/paisagem (ao ar livre ou no espaço do auditório do PFM), ciclos de cinema, de videoarte e de concertos ao ar livre. Esta programação será definida por um programador cultural selecionado para integrar a equipa permanente do projeto. Uma das ações estratégicas será trabalhar em parceria com o Centro de Interpretação de Monsanto, realizando atividades que relacionem arte e natureza, como por exemplo, uma visita temática com um historiador de arte e um biólogo ou um engenheiro do ambiente.

As principais direções para alcançar o sucesso são, ter um produto de qualidade e diferenciador, um posicionamento de mercado claro, um excelente serviço ao cliente (neste caso ao visitante), um gestor experiente e uma equipa motivada, empenhada. (Colbert, 2007). São estas as direções que se pretendem para o PACM.

na zona de proteção; d) Qualquer operação que possa causar dano, mutilar, deteriore ou prejudique o estado vegetativo dos exemplares classificados. (Lei classificação de arvoredo de interesse público n.º 53/2012, 5 de setembro de 2012, 1.ª série, N.º 172)

2.4 Objetivos e Previsão de Avaliação

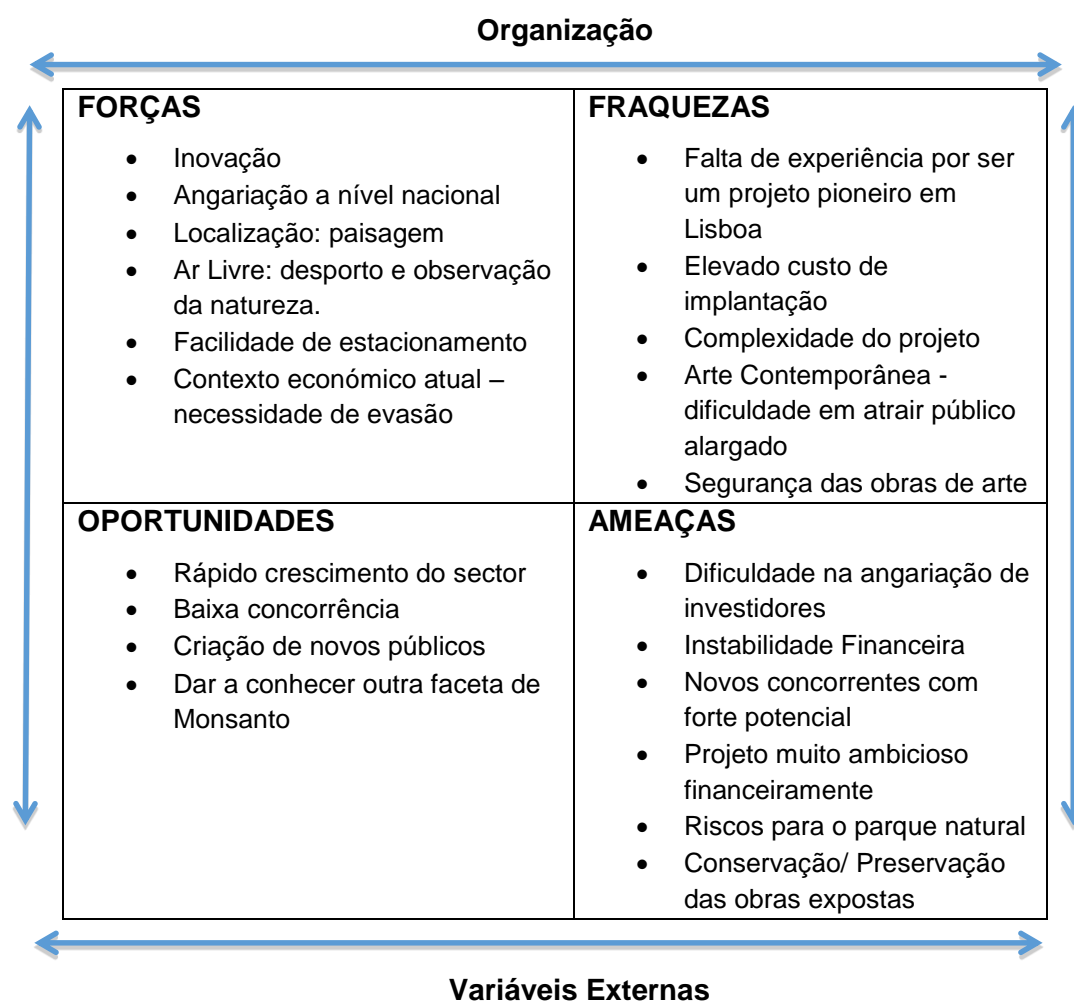
Neste subcapítulo ir-se-á definir como o PACM se quer posicionar e avaliar os seus pontos fortes e fracos, de forma a perceber a viabilidade do projeto que aqui se quer delinear.

No que diz respeito ao posicionamento, como é que o PACM irá posicionar-se no mercado para poder desenvolver a sua estratégia, este projeto pretende lançar-se como espaço único em Lisboa e adquirir o posicionamento de líder no mercado no setor Cultural. Em relação à estratégia, ponto em que se analisa o preço adequado à nossa atividade, assim como a estratégia de promoção, por exemplo. De forma a dar a conhecer o PACM e, sendo também um projeto para os turistas em primeiro plano e em segundo para os cidadãos de Lisboa, pensou-se numa tática de o parque ser de entrada livre, sendo as infraestruturas de apoio como cafetarias, loja e atividades com preços a aplicar de forma a serem competitivos e ao mesmo tempo compensadores para todas as partes envolvidas, para o próprio PACM, e para as suas parcerias estratégicas como a CML e para os parceiros investidores.

Será também desenvolvido um plano de marketing para o lançamento e promoção do PACM, da sua marca junto dos seus potenciais clientes. Para um Plano de Marketing ser eficaz devem ser avaliados os seguintes passos, numa Análise Ambiental Externa: os Eventos, fazendo um levantamento dos eventos que coincidem com a calendarização do PACM pois, podem traduzir-se em ameaças ou oportunidades. A programação das Festas de Lisboa, que decorrem em junho, pode ser uma excelente via para a promoção deste projeto; as Ameaças, analisando o que pode condicionar ou ameaçar o seu sucesso (efeitos culturais, demográficos, políticos, legais, tecnológicos, económicos, concorrentes, consumidores, culturais e sociais); as Oportunidades, identificar as oportunidades que possam contribuir para o sucesso (efeitos culturais, demográficos, políticos, legais, tecnológicos, económicos, concorrentes, consumidores, culturais e sociais), por exemplo, o crescimento do setor cultural traduz-se numa oportunidade; E numa Análise Ambiental Interna: o Pessoal, avaliar a qualidade da equipa (que neste caso terá de ser altamente qualificada e especializada) e a sua motivação / *commitment* para com o projeto, as Instalações, avaliar a qualidade do equipamento e da tecnologia utilizados, as Finanças, se por exemplo existe algum benefício fiscal associado à atividade do PACM e se existe algum fundo de investimento aplicado a este género de projetos, o Marketing, identificar os quatro P's: *Product* / Serviço, *Price* / Preço, *Promotion* / Promoção e *Place* / Ponto de venda, Distribuição. No PACM por Produto considera-se as obras de AC e a natureza envolvente, por Preço o custo global do projeto, visto que, como estratégia, se definiu para os dois primeiros anos entrada gratuita, por Promoção as parcerias com o setor do Turismo, as parcerias com meios de comunicação, e a programação completar, por Ponto de venda, o PACM em si.

Analisar o ambiente em que o projeto se está a inserir é uma arma fundamental para ampliar o seu ciclo de vida. A análise SWOT serve como sistema para verificar a posição da empresa no ambiente em questão. O termo SWOT corresponde a quatro palavras, Forças (Strengths), Fraquezas (Weaknesses), Oportunidades (Opportunities) e Ameaças (Threats).

Quadro. 3 Análise SWOT do projeto PACM



Sendo a preservação e a conservação das obras um dos fatores de risco, o PACM teria ainda um programa especial de mecenas para a conservação das obras, como por exemplo, “apadrinhe uma obra”, cujos donativos seriam aplicados diretamente nesta área.

Colbert classifica quatro tipos de concorrência no mercado cultural: o primeiro a concorrência da mesma categoria de produto, por exemplo a concorrência regional, uma exposição apresentada em vários museus; o segundo a concorrência entre diversos tipos de produtos culturais, como um concerto ou um espetáculo de dança; o terceiro a concorrência entre os produtos culturais e outros produtos de lazer, por exemplo entre o cinema e o desporto; quarto a concorrência entre os produtos culturais locais e os produtos locais

internacionais que passaram a estar disponíveis devido ao avanço da tecnologia (Colbert, 2007: 75). Deteta-se assim, duas vantagens concorrenciais do PACM, por ser uma oferta única na cidade de Lisboa e por agregar um produto cultural a um produto de lazer, como o desporto ou o passeio recreativo ao ar livre.

2.5 Ações

A operacionalização, é, a seguir à conceção, o passo mais importante e carente de maior atenção e detalhe. Um projeto mal organizado pode correr o risco de se transformar num projeto inacabado (Roselló-Cerezuela, 2007). Foram definidas as seguintes atividades-chave para a operacionalização do PACM, por ordem cronológica: Apresentação e aprovação do projeto pela CML; definição de parceiros estratégicos de financiamento inicial como a CML, o Turismo de Portugal I.P. e entidades corporativas, mecenas e patrocinadoras; definição da área do parque (pretende-se uma área circunscrita entre os 50 e os 100ha); seleção de equipa; seleção de artistas; apresentação e aprovação dos projetos; construção e implementação dos projetos e de infraestruturas de apoio (Cafetaria, Loja, Espaço Educativo); Comunicação e Marketing.

Para este trabalho, com o objetivo perceber se existe uma estratégia definida de realização de projetos de arte pública na cidade de Lisboa e melhor conhecer os procedimentos e desafios para implementar o PACM no PFM, concebeu-se um guião de entrevista para ser efetuada a um membro do executivo da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa, como a Vereadora da Cultura, o Vereador Estrutura Verde/ Energia e o Diretor do Departamento de Património Cultural, no entanto, não se conseguiu obter resposta.

Um Plano de Ação de um modelo de negócio, é composto por: Atividades, os passos a dar no sentido de pôr em prática o plano desenhado. O plano deste projeto terá de começar com a apresentação e o pedido de autorização à CML. Será importante implementar o plano de Marketing antes da abertura do PACM; Encarregado, definir quem são os responsáveis para fazer cumprir cada item do plano; Período, o tempo que cada item requer para ser concretizado, com base nos estudos de caso prevê-se um período de não menos de 4 anos até a inauguração do PACM; Orçamento, quanto é que custa pôr em prática todos os itens do plano. Estima-se um valor médio de financiamento para Marketing e Publicidade, justificando-se pelas parcerias estratégicas com diversos media.

Após a construção do PACM deverão ser definidas novas atividades-chave, como: criar um manual de boas práticas; estabelecer um plano de emergência; assegurar as obras contra incêndios, catástrofes e vandalismo; garantir a conservação das obras; continuar a promoção

junto do seu público-alvo através de publicidade, criação de um *site* e de páginas de redes sociais como o Facebook ou Twitter, e da programação complementar; criar programas de mecenas e patrocinadores; estabelecer parcerias estratégicas com o PFM, o ICOM, o Ministério da Educação, e parceiros *corporate* (o PACM como lugar para ações de *team-building* por exemplo); fazer a avaliação de indicadores de sucesso, através das plataformas online como o site e redes sociais e de *clipping* de imprensa; fazer a manutenção dos equipamentos e infraestruturas de apoio.

2.6 Modelo de Gestão

Definir os principais moldes do Modelo de Gestão para o PACM é uma ação fulcral. Sendo este projeto financeiramente ambicioso e a sua implementação situar-se num parque florestal gerido por uma entidade pública, a CML, justifica-se, assim, o PACM adotar um modelo de gestão público-privada, com estatuto de Sociedade Anónima de gestão executiva independente e programação autónoma, que explora um património do Estado.

Um dos modelos possíveis a aplicar seria semelhante ao do Parques de Sintra - Monte da Lua²⁵, em que a gestão de todo o património, das infraestruturas, dos equipamentos e de recursos humanos será da responsabilidade do PACM (uma entidade privada que gere um património público), tendo um Conselho de Administração com vogais executivos, três ou cinco, embora tivesse de divergir no que diz respeito ao financiamento, a Parques de Sintra - Monte da Lua não depende do financiamento do Orçamento de Estado.

O financiamento do PACM seria, por exemplo, proveniente de uma parceria com a CML, de candidaturas ao Orçamento Participativo do Município de Lisboa²⁶, a fundos de investimento europeus e nacionais, a programas dos Ministérios da Cultura, da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, da Educação e do Ambiente, de apoios do Turismo de Portugal, do Programa Nacional de Turismo de Natureza e do Turismo de Lisboa, e de receitas próprias das atividades da programação complementar, da cafetaria e da loja (*merchandising* e aluguer de equipamentos). Como o PFM abrange também as Juntas de Freguesia da Ajuda, a integração no Plano Estratégico Cultural Eixo Belém-Ajuda²⁷ poderia ser uma forte parceria

²⁵ Parques de Sintra Monte da Lua, (Online). Disponível em: <http://www.parquesdesintra.pt/> [Consultado em 07/11/2015].

²⁶ Lisboa Participa, (Online), Disponível em: <http://www.lisboaparticipa.pt/> [Consultado em 11/10/2015].

²⁷ Projeto Governamental, chefiado pelo presidente do Centro Cultural de Belém, António Lamas, para a dinamização e união de recursos dos museus e monumentos das zona das Juntas de Freguesia de Belém e da Ajuda, o Eixo integra o Museu dos Coches, a Torre de Belém, o Mosteiro dos Jerónimos, o

estratégica e financeira. O turismo cultural e ambiental é o setor em que este projeto se insere e no qual pertence se destacar, dado o seu fator de inovação e a não concorrência, este será um projeto pioneiro na cidade de Lisboa.

Palácio da Ajuda, o Museu Nacional de Arqueologia, a Capela de São Jerónimo, o Museu de Arte Popular e o Museu Nacional de Etnologia.

CONCLUSÃO

Ao nos relacionarmos com as ofertas culturais, procuramos entretenimento, informação, conexão, comunicação, uma experiência estética, etc., mas ao mesmo tempo satisfazemos outras necessidades - de identificação grupal, regional, nacional ou multinacional, de sociabilidade, de procura de um espaço próprio, de independência, de distinção, apropriação do espaço público, participação política, de inclusão social, etc. – as quais, ainda que não sejam sempre conscientes, podem chegar a ser de maior relevância que a relação com a oferta cultural específica (Mantecón, 2009: 200).

Ao longo deste trabalho estudou-se a possibilidade e as linhas gerais para a viabilidade da construção e do funcionamento do Parque de Arte Contemporânea Monsanto, respondendo à questão de partida: Em que condições poderá ser implantado e quais as características de um parque de arte em Monsanto? Foram apresentadas as fundamentações teóricas do projeto, analisados casos de projetos semelhantes, e determinadas as bases para a definição dos seus conteúdos, foram também definidos os principais passos operativos para a sua implementação e os alicerces do seu funcionamento e do seu plano de gestão.

Conclui-se que é possível a implementação de um Parque de Arte Contemporânea no PFM, respeitando as especificidades do meio envolvente, do seu setor e do seu público. O PACM estará integrado numa área circunscrita, não vedada, do PFM, com um desenho de gestão público-privada, e com curadoria e programação autónomas. Demonstrou-se que a escultura é a técnica mais adequada, que as obras selecionadas terão de ter em conta a sua durabilidade e características de conservação adaptadas ao exterior. A curadoria terá de ser assegurada por curadores com experiência em projetos semelhantes e serão selecionados artistas que privilegiem projetos *site-specific*, com flexibilidade de se moldarem às limitações de intervenção no parque natural e abertura para trabalharem em parceria com engenheiros e outros especialistas. O PACM terá de recorrer a fundos públicos, como a CML ou o Estado central, programa de financiamento de fundos europeus, a mecenas privados (programa de “amigos do parque”) e corporativos e a patrocinadores para a sua implementação e funcionamento. Chegou-se a um modelo de parque de AC consistente e coerente, que liga arte e natureza, dinamiza o próprio PFM e a cidade de Lisboa, sustentado no setor do Turismo Cultural e Ambiental.

O PACM tem como objetivo, através destas intervenções escultóricas, fomentar o contato e o diálogo ativo do público com a arte fora do museu, numa relação direta com a natureza. Do ponto de vista económico, o seu objetivo é estimular o turismo e a construção de valor social.

A mata fechada nem sempre é um local acolhedor, no entanto, o seu contraste com clareiras e a abertura pontual de vistas sobre a cidade, fazem do PFM um local muito atrativo do ponto de vista paisagístico e, ao criarmos um percurso expositivo permanente de obras *site-specific* de AC, junto com uma programação de dinamização deste parque, estamos a acrescentar a oferta cultural à ambiental, tornando, deste modo, o PFM num espaço público completo para a comunidade local e para os turistas, completo no sentido de Homem Vitruviano de Leonardo Davinci, fazendo a analogia com a simbologia da simetria perfeita do corpo humano, para o universo como um todo, aliando desporto, natureza, ecologia, e cultura.

FONTES

Webgrafia

- Almourol Parque de Escultura Contemporânea Vila Nova da Barquinha, (Online). Disponível em: <http://www.barquinhaearte.pt/pt/> [Consultado em 7/12/2014]
- Arte Pública, (Online). Disponível em: <http://artepublica.blog.com> [Consultado em 16/03/2015]
- Birkbeck, University of London, International Directory of Sculpture Parks & Gardens, (Online). Disponível em: <http://www.bbk.ac.uk/sculptureparks/> [Consultado em 10/12/2014]
- Broadgate, (Online). Disponível em: <http://www.broadgate.co.uk/art> [Consultado em 20/09/2015]
- Câmara Municipal de Cascais, (Online). Disponível em: <http://www.cm-cascais.pt/projeto/landart-cascais> [Consultado em 12/19/2014].
- Câmara Municipal de Lisboa, (Online). Disponível em: <http://www.cm-lisboa.pt/> [Consultado em 03/02/2014 e 16/10/2015]
- Câmara Municipal de Lisboa, Parque Florestal de Monsanto, (Online). Disponível em: <http://www.cm-lisboa.pt/viver/ambiente/parque-florestal-de-monsanto> [Consultado 03/02/2014 e 16/10/2015]
- Câmara Municipal de Santo Tirso, Museu Internacional de Escultura Contemporânea, (Online). Disponível em: <http://www.cm-stirso.pt/pages/331> [Consultado em 14/09/2015]
- Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, (Online). Disponível em: <http://www.culturalpolicies.net/> [Consultado em 15/07/2015]
- Culture Action Europe, (Online). Disponível em: www.cultureactioneurope.org/ [Consultado em 20/06/2015]
- Direção Geral do Património Cultural, Lei Quadro dos Museus Portugueses (Online). Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/lei-quadro-dos-museus-portugueses/> [Consultado em 10/11/2014]
- ENCAT Network, (Online). Disponível em: <http://www.encatc.org/> [Consultado em 2/07/2015]
- European portal on Public Art, (Online). Disponível em: <http://www.art-public.com/> [Consultado em 10/09/2015]
- Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais, Observatório das Actividades Culturais (Online). Disponível em: <http://www.gepac.gov.pt/oac-1996-2013.aspx> [Consultado em 27/07/2015]
- Gori Collection - Fattoria di Celle, (Online). Disponível em: <http://www.goricoll.it/> [Consultado em 20/09/2015]
- Habemas Forum, (Online). Disponível em: <http://www.habemasforum.dk/index.php> [Consultado em 05/09/2015]
- High Line Art, (Online). Disponível em: <http://art.thehighline.org/> [Consultado em 16/03/2015]
- ICOM Internacional, (Online). Disponível em: <http://icom.museum/> [Consultado em 10/11/2014]
- ICOM-Portugal, Definições, (Online). Disponível em: http://www.icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx [Consultado em 10/11/2014]
- Instituto Inhotim, (Online). Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/> [Consultado em 14/12/2013 e 2/04/2015]
- Instituto Inhotim, Desenvolvimento Humano, (Online). Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/desenvolvimento-humano/publico-geral/> [Consultado em 2/04/2015]

Kröller-Müller Museum, Sculpture Garden, (Online). Disponível em: <http://krollermuller.nl/en/sculpture-garden> [Consultado em 08/02/2015]

Lisboa Participa, (Online). Disponível em: <http://www.lisboaparticipa.pt/> [Consultado em 11/10/2015]

Middelheim Museum, (Online). Disponível em: <http://www.middelheimmuseum.be/> [Consultado em 24/08/2015]

Município de Carrezeda de Ansiães, (Online). Disponível em: <http://www.cm-carrazedadeansiaes.pt/pages/306/> [Consultado em 14/09/2015].

Park Guell, (Online). Disponível em: <http://www.parkguell.es/> [Consultado em 21/04/2015]

Parques de Sintra Monte da Lua, (Online). Disponível em: <http://www.parquesdesintra.pt/> [Consultado em 07/11/2015]

Socrates Sculpture Park, (Online). Disponível em: <http://www.socratessculpturepark.org/> [Consultado em 13/05/2015]

Storm King Art Center, (Online). Disponível em: <http://www.stormking.org/> [Consultado em 05/01/2015]

The Vigeland Park, (Online). Disponível em: <http://www.vigeland.museum.no/en/vigeland-park> [Consultado em 20/09/2015]

Tranekaer International Centre for Art and Nature, (Online). Disponível em: <http://www.visitdenmark.com/denmark/tranekaer-slotsark-tickon-gdk612302> [Consultado em 11/11/2015]

Transversal: EIPCP multilingual webjournal, (Online). Disponível em: <http://eipcp.net/transversal> [Consultado em 22/06/2015]

Turismo de Lisboa, (Online). Disponível em: <http://www.visitlisboa.com/> [Consultado em 27/01/2015]

Turismo de Portugal, (Online). Disponível em: <http://www.turismodeportugal.pt/portugu%C3%AAs/Pages/Homepage.aspx> [Consultado em 12/09/2015]

Yorkshire Sculpture Park, (Online). Disponível em: <http://www.ysp.co.uk/home/> [Consultado em 20/09/2015]

Legislação

Decreto-Lei n.º 28468, de 15 de Fevereiro de 1938. D.G. n.º 37, Série I, em Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas, Legislação, (Online). Disponível em: <http://www.icnf.pt/portal/icnf/legisl/legislacao/1938/dl-28468-15fev> [Consultado em 21/11/2014]

Despacho normativo n.º 20/2007, de 14 de Maio. Criação do PIT - Programa de Intervenção do Turismo, a vigorar entre 2007 e 2009.

Lei n.º53/2012, de 5 de Setembro. Regime Jurídico da Classificação de Arvoredo de Interesse Público, Diário da República, Série I (172).

Lei n.º47/2004, de 19 de Agosto. Lei Quadro dos Museus Portugueses, Diário da República, I Série-A (195).

Outra documentação

"Mercado das Artes". Operação "Esculturas do Parque" (2008), Memória descritiva da apresentação da Candidatura ao QREN (Quadro de Referência Estratégico Nacional), Vila Nova da Barquinha.

Plano de Gestão Florestal do Parque Florestal de Monsanto (2010), Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.

Programa Nacional de Turismo de Natureza (1998), Resolução do Conselho de Ministros nº 112/98, de 25 de Agosto.

Revisão do Plano Director Municipal - Regulamento (2011), Lisboa, Direção Municipal de Planeamento, Reabilitação e Gestão Urbanística, Departamento de Planeamento e Reabilitação Urbana da Câmara Municipal de Lisboa.

BIBLIOGRAFIA

Citada

- AAVV (2004), *Públicos da Cultura: Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003*, Lisboa, Observatório das Actividade Culturais.
- Almeida, António de et al (2012), *Almourol: Parque de Escultura Contemporânea, Vila Nova da Barquinha*, Vila Nova da Barquinha, Câmara Municipal de Vila Nova da Barquinha.
- Andrade, Sérgio C. (2009), *Serralves: 20 Anos e Outras Histórias*, Porto, Fundação de Serralves.
- Argan, Giulio Carlo (1988), *Arte e Crítica de Arte*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Brandão, Pedro e Antoni Remesar (2003), *Arte e espaço público. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano*, Lisboa, Centro Português de Design.
- Carneiro, Alberto (2012), "Alberto Carneiro", em Almeida, António de et al, *Almourol: Parque de Escultura Contemporânea, Vila Nova da Barquinha*, Vila Nova da Barquinha, Câmara Municipal de Vila Nova da Barquinha, pp.20-25.
- Castro, Laura (2012), *Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem. Antecedentes, Práticas Actuais e Problemática*, Porto, Fundação Eugénio de Almeida.
- Cohen, Ana Paula et al (2012), *Através: Inhotim*, São Paulo, Editora Gráficos Burti.
- Colbert, François (2009), "Beyond Branding: Contemporary Marketing Challenges for Arts Organizations", *International Journal of Arts Management*, Fall, 12, (1), p.14-20.
- Colbert, François et al (2007), *Marketing Culture and the Arts*, Montréal, Chair in Arts Management, Presses HEC.
- Conde, Idalina (2004), "Desentendimento Revisitado", em AAVV, *Públicos da Cultura*, Lisboa, Observatório das Actividade Culturais, pp.173-197.
- Diller Scofidio + Renfro (2009), "Reconversão do «High Line», West Side Manhattan Nova Iorque", *Arq./a*, Setembro (73).
- Eco, Umberto (1991 [1989]), *Obra Aberta*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Faro, Pedro (2011, 6 de agosto), "Volta a Portugal em Obras de Arte", *Público: Revista P2*.
- Ferreira, Ângela (2012), "Ângela Ferreira", em Almeida, António de et al, *Almourol: Parque de Escultura Contemporânea, Vila Nova da Barquinha*, Vila Nova da Barquinha, Câmara Municipal de Vila Nova da Barquinha, pp.26-31.
- Fragateiro, Fernanda (2012), "Fernanda Fragateiro", em Almeida, António de et al, *Almourol: Parque de Escultura Contemporânea, Vila Nova da Barquinha*, Vila Nova da Barquinha, Câmara Municipal de Vila Nova da Barquinha, pp.44-49.
- Fróis, João Pedro (2011), "As ideias nascem do real: ensaio sobre museus de arte", *Educação*, 34 (3), pp. 263-270, (Online). Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=84820027002>
- Gestin, Jean-Pierre (1989), "Muséologie et parcs naturels", em Rivière, Georges Henri, *La Muséologie: selon Georges Henri Rivière: cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod, pp.155-157.
- Habermas, Jürgen (2004), *Public Space and Political Public Sphere – the biographical roots of two motifs in my thought, Commemorative Lecture*, Kyoto, 11 de Novembro de 2004, (Online). Disponível em: http://ikesharpless.pbworks.com/f/Kyoto_lecture_Nov_2004,+Jurgen+Habermas.pdf

- Krauss, Rosalind (1979), "Sculpture in the Expanded Field", *October*, Spring, 8, pp.30-44, (Online). Disponível em: <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>
- Kwon, Miwon (2002), "Sittings of Public Art: Integration versus Intervention", em Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site Specificity and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press.
- Lopes, João Teixeira (2004), "Experiência Estética e Formação de Públicos", em AAVV, *Públicos da Cultura*, Lisboa, Observatório das Actividade Culturais, pp.43-54.
- Magalhães, F. (2005), *Museus, património e identidade: ritualidade, educação, conservação, pesquisa, exposição*, Porto, Profedições.
- Mantecón, Maria Rosas (2009), "O qu é o Público?", *Poiésis*, (14), pp.175-215.
- Neves, José Soares (coord.), Jorge Alves dos Santos e Maria João Lima (2013), *O panorama museológico em Portugal, Os Museus e a Rede Portuguesa de Museus na Primeira Década do Século XXI*, Lisboa, Direção-Geral do Património Cultural.
- Oliveira, Luísa Soares de et al (2009), *LandArt Cascais 2009: Alberto Carneiro, Hamish Fulton, Susana Neves [catálogo da exposição]*, Cascais, Fundação D. Luís I, Câmara Municipal de Cascais.
- Oliveira, Luísa Soares de et al (2012), *LandArt Cascais 2012 [catálogo da exposição]*, Cascais, Fundação D. Luís I, Câmara Municipal de Cascais.
- Pezzini, Isabella (2014), "Semiosis Del Nuevo Museo", em Eco, Humberto e Isabella Pezzini, *El Museo*, s.l., Casimiro Libros, pp.43-69.
- Pinharanda, João (2005), "Monumentos em Lisboa de 1974 aos dias de hoje: enquadramento teórico, político e urbano", em Remesar, Antoni, Anabela Carvalho (dir.), Jorge Ramos de Carvalho e Sílvia Câmara (orient. cient.), *Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, pp 40-47.
- Pinharanda, João (2012), "A Candidatura", em Almeida, António de et al, *Almourol: Parque de Escultura Contemporânea, Vila Nova da Barquinha*, Vila Nova da Barquinha, Câmara Municipal de Vila Nova da Barquinha, pp.9-10.
- Pinharanda, João (2012), "Memória Descritiva", em Almeida, António de et al, *Almourol: Parque de Escultura Contemporânea, Vila Nova da Barquinha*, Vila Nova da Barquinha, Câmara Municipal de Vila Nova da Barquinha, pp.11-12.
- Pinto, José Madureira (2004), em AAVV, *Públicos da Cultura*, Lisboa, Observatório das Actividade Culturais, p.20.
- Regatão, José Pedro (2010 [2007]), *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*, Lisboa, BonD.
- Remesar, Antoni (1997), *Hacia una Teoría del Arte Público, Proyectos y Lenguajes Escultóricos*, Memoria para el Concorso de Cátedra, Barcelona, s.n., (Online). Disponível em: http://www.academia.edu/453848/Hacia_una_teoría_del_Arte_Publico
- Roselló-Cerezuela, David (2007 [2004]), *Diseño y Evaluación de Proyectos Culturales*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (2004), "Apresentação", em AAVV, *Públicos da Cultura*, Lisboa, Observatório das Actividade Culturais, pp.7-16.
- Tinoco, Alfredo (2012), "Alfredo Tinoco: Artigos e comunicações", *Cadernos de Sociomuseologia*, (42).
- Trindade, Patrícia (2012) "Entrevista com Gabriela Vaz-Pinheiro", *Arte Capital*, (Online). Disponível em: <http://www.artecapital.net/entrevista-137-gabriela-vaz-pinheiro>

Artigos de imprensa

- Amaral, Sérgio (2012, 1 de Outubro), "Contatos imediatos", *L'Officiel*, pp.278-303.
- Braga, Carolina (2014, 19 de Fevereiro), "Sem medo de arriscar", *Estado de Minas: Cultura*, p.8.
- Brant, Ana Clara (2012, 8 de Fevereiro), "Inhotim para todos", *Estado de Minas*, p.20.
- Brown, Mark (2015, 15 de Dezembro), "Public artworks disappearing before our eyes, says heritage body", *The Guardian*, (Online). Disponível em:
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/15/public-artworks-disappearing-before-our-eyes-says-heritage-body?CMP=ema-1701&CMP>
- Carvalhoes, Clarissa (2014, 31 de Agosto), "Boas-novas no Inhotim", *Hoje em dia: Almanaque*, pp.1-2.
- Coelho, Sara Otto (2015, 18 setembro), "Governo divulga plano para o eixo Belém-Ajuda. Perdão, Distrito Cultural de Belém", *Observador*, (Online). Disponível em:
<http://observador.pt/2015/09/18/governo-divulga-plano-para-o-eixo-belem-ajuda-perdao-distrito-cultural-de-belem/>
- Estado de Minas: Cultura* (2012, 05 de Fevereiro), "Terça livre: Inhotim", p.5.
- Estado de Minas: Cultura* (2012, 20 de Fevereiro), "Alternativa ao Carnaval", p.8.
- Estado de Minas: Cultura* (2012, 25 de Fevereiro), "Roteiro - Inhotim bate recorde", p.5.
- Estado de Minas: Divirta-se* (2012, 21 de Setembro), "Por aí - Em Inhotim", p.19.
- Franco, Augusto (2012, 16 de Fevereiro), "Inhotim vai estar aberto durante o Carnaval", *Hoje em dia: Turismo*, pp.1-8.
- Gonçalves, Aline (2013, 22 a Março), "Fora dos limites de Inhotim" *O Tempo: Magazine*, p.3.
- Gonçalves, Marina (2012, 9 de Fevereiro), "Jardim de cores em museu aberto", *O Globo: Boa Viagem*, pp.6-7 e 10-12.
- Guimarães, Júlia (2012, 17 de Março), "Para desafiar a gravidade", *O Tempo: Magazine*, p.5.
- Hoje em dia* (2012, 15 de Julho), "Grupo de Percussão da UFMG apresenta "Inuksuit" no Inhotim", p.5.
- Hoje em Dia: Cultura* (2012, 22 de Setembro), "Inhotim recebe Sonante21", p.6.
- Marti, Silas (2014, 11 de Fevereiro), "De volta à Amazônia", *Folha de S. Paulo*, p.E1.
- Monteiro, Karla (2014, 7 de Setembro), "Caravana para Brumadinho", *Folha de S. Paulo*, pp.E1-E4.
- Nóbrega, Mônica (2013, 21 de Maio), "Imersão artística para os muito pequeninos", *O Estado de S. Paulo: Viagem*, pp.D14-D15.
- Norbiato, Luciana Pareja (2014, 1 de Fevereiro), "Mãos à obra", *Revista Select*, pp.82-85.
- O Tempo* (2012, 22 de Julho), "Festival McAbee no Inhotim", p.12.
- Peixoto, Mariana (2014, 24 de Janeiro), "Para iniciantes e iniciados", *Estado de Minas: Cultura*, pp.1 e 4.
- Pena, Raíssa (2012, 5 de Setembro), "As boas-novas de Inhotim", *Veja*, pp.18-25.
- Racy, Sonia (2014, 11 de Fevereiro), "Direto da Fonte - Sonia Racy - Na Frente - Inhotim está agitado", *O Estado de S. Paulo: 1º Caderno*, p.C2.
- Reginato, Lucas (1 de Setembro), "Rock&Roll", *Rolling Stone*, pp.19-20.
- Reis, Sérgio Rodrigo* (2013, 23 de Março), "Roteiro - Sarau na praça", *Estado de Minas: Cultura*, p.5.
- Romero, Simon* (2012, 10 de Março), "A Keeper of a Vast Garden of Art in the Hills of Brazil", *The New York Times*, p.5.
- Rubin, Nani (2014, 15 de Agosto), "Dani Lima estreia trabalho em Inhotim", *O Globo: Segundo*

Caderno, p.8.

Ruiz, Cristina (2014), "Brazil's Shangri-la", *Christies Magazine*, pp.1-6.

Santos, Sofia Blanco (2012), "NYC High Line: un valle verde suspendido entre las montañas de Manhattan", *Dardo Magazine*, Jun.-Out. (21).

Silva, Cedê (2013, 22 de Maio), "Histórias da Cidade - Inhotim ao alcance de todos", *Veja*, p.14.

Veja (2014, 8 de Janeiro) "Crianças - pintando o sete", p.54.

Ventura, Izabela (2013, 11 de Outubro), "Picadeiro a céu aberto em Inhotim", *Hoje em Dia*, p.25.

Bibliografia consultada

Benhamou-Huet, Judith (2014, 1 de Fevereiro), "Le Musée Idéal", *Les Echos*, p.50.

Bonet, Lluís, Xavier Castañer e Josep Font (eds.) (2006 [2001]), *Gestión de Proyectos Culturales: Análisis de Casos*, Barcelona, Editorial Ariel.

Bruce, Andy e Ken Langdon (2000), *Como Gerir um Projecto*, Porto, Livraria Civilização Editora.

Burgess, Robert G. (1997), *A Pesquisa de Terreno. Uma Introdução*, Oeiras, Celta.

Carvalho, José Maria Lobo de (2007), *Conservação do Património. Políticas de Sustentabilidade Económica*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Lisboa, Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa.

Colombo, Alba e David Roselló-Cerezuela (eds.) (2008), *Gestión Cultural. Estudios de Caso*, Barcelona, Editorial Ariel.

Cork, Richard e Alexandre Melo (2002), *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen: pelo Passeio dos Liquidâmbares: escultura no parque = Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen: down Liquidambar Lane: sculpture in the park*, Porto, Fundação de Serralves.

Costa, António Firmino da (1986), "A pesquisa de terreno em sociologia", em Silva, Augusto Santos e José Madureira Pinto (orgs.), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento, pp.129-148.

Cunha, Rosa (1998), "Expo'98: o maior parque escultórico de sempre em Portugal", *Arte ibérica*, A. 2, Maio (14), pp.10-14.

Foddy, William (1996 [1993]), *Como Perguntar: Teoria e Prática da Construção de Perguntas em Entrevistas e Questionários*, Oeiras, Celta.

Freire, Catarina Luís Santiago (2013), *Do Monumento à Arte Pública em Portugal no séc. XX*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Arte e do Património, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Hobbs, Peter (2009), *Gerir Projectos*, Porto, Civilização Editora.

Hurtado, Claudia Zaldivar e Patricio Cerda Gutiérrez (2001), *Orientaciones a Gestión de Proyectos Culturales*, Santiago de Chile, ADC/DC/ME.

Joosten, Ellen, Sophie Orloff e A. F., Wageman (1981), *Sculptures in the Rijksmuseum Kröller-Müller*, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

Kwon, Miwon (1997), "For Hamburg: Public Art and Urban Identities", em Muller, Christian Philipp (org.), *Public Art is Everywhere*, Hamburg, Kunstverein Hamburg and Kulturbehörde Hamburg pp.95-109.

Leenhardt, Jacques (1982 [1976]), "Recepção da obra de arte", em Dufrenne, Mikel (org.), *A Estética e as Ciências da Arte. Vol 2: O Estudo Actual dos Principais Problemas Estéticos e das Diferentes Artes*, Amadora, Livraria Bertrand, pp.62-85.

Leenhardt, Jacques (1998), "Uma sociologia das obras de arte é necessária e possível?", *Tempo Social, Revista de Sociologia da Universidade de São Paulo*. Outubro, 10 (2), pp.101-111.

- Leitão, Cláudia (org.) (2003), *Gestão Cultural: Significados e Dilemas na Contemporaneidade*, Fortaleza, Banco do Nordeste.
- Macdonald, Sharon J. (2003), "Museums, national postnational and transcultural identities", *Museum and Society*, 1 (1), pp.1-16.
- Mello, Paulo Cezar Barbosa (2015), "*Site Specificity*" na *Arte Contemporânea Inhotim*, Dissertação de Doutorado em Artes, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de S. Paulo.
- Melo, Alexandre *et al* (1998), *Arte urbana = Urban art*, Lisboa, Parque Expo '98.
- Miranda, Mariana Lage (2007), *Objeto Ambíguo: Arte e Estética na Experiência Contemporânea, Segundo H. R. Jauss*, Dissertação de Mestrado em Filosofia, Belo Horizonte, Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Open Method of Coordination, Working Group of EU Member States Experts on Better Access and Wider Participation in Culture (2012), *Report on Policies and good practices in the public arts and in cultural institutions to promote better access to and wider participation in culture*, European Agenda for Culture, Work Plan for Culture 2011-2014, UE, (Online). Disponível em: http://ec.europa.eu/culture/policy/strategic-framework/documents/omc-report-access-to-culture_en.pdf
- Padró, Carla (s.d), "Museologies and Education in Museums: A Discursive Perspective", *Museum Mediators* (Online). Disponível em: http://museummediators.eu/?page_id=507
- Pinheiro, Gabriela Vaz (2005), "Ceci n'est pas un monument. Sobre a ideia de arte pública processual", *Margens e Confluências – Um olhar Contemporâneo sobre as artes*, Junho (9).
- Regatão, José Pedro (2011), *Escultura pública na cidade de Lisboa (1974-2004)*, Dissertação de Doutorado em Belas Artes – Arte Pública, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Remesar, Antoni, Anabela Carvalho (dir.), Jorge Ramos de Carvalho e Sílvia Câmara (orient. cient.) (2005), *Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.
- Rosado, António Campos *et al* (2000), *Colaborações: arquitectos, artistas = Colaboraciones: arquitectos, artistas*, Lisboa, Parque Expo'98.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos e José Machado Pais (orgs.) (2010), *Novos Trilhos Culturais. Práticas e Políticas*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Stern, H. Peter e David Collens (1980), *Sculpture at Storm King*, Nova York, Abbeville.
- Thiry-Cherques e Hermano Roberto (2006), *Techniques de Modélisation de Projets Culturels*, Paris, L'Harmattan.
- Uotila, Pekka (2012), "Projects as the Institutional Context for Cultural Managers", *ENCACT Journal of Cultural Management and Policy*, 2 (1), pp.54-64, (Online). Disponível em <http://www.enactc.org/>

ANEXOS

ANEXO A
MAPAS E IMAGENS MONSANTO

Fig. 1 Mapa entidades proprietárias Parque Florestal Monsanto

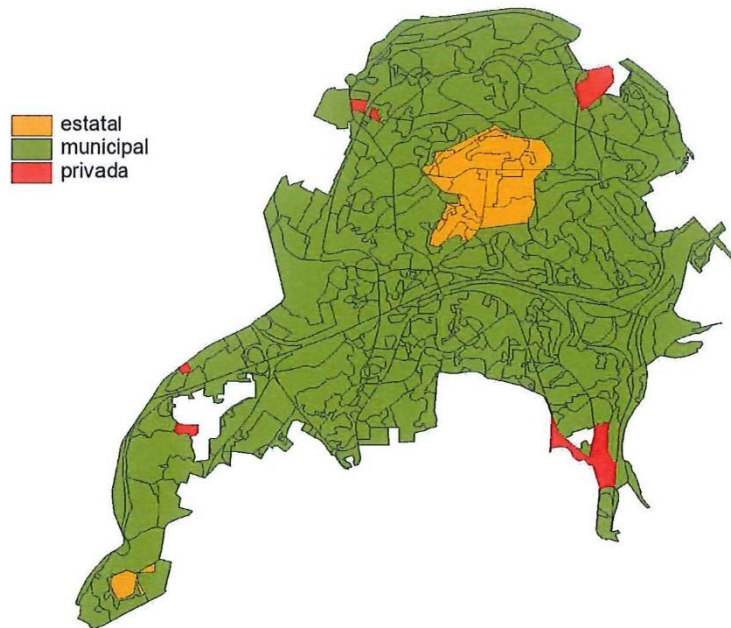


Fig. 2 Mapa Freguesias do Conselho de Lisboa do PFM (anterior à atual agregação de freguesias).

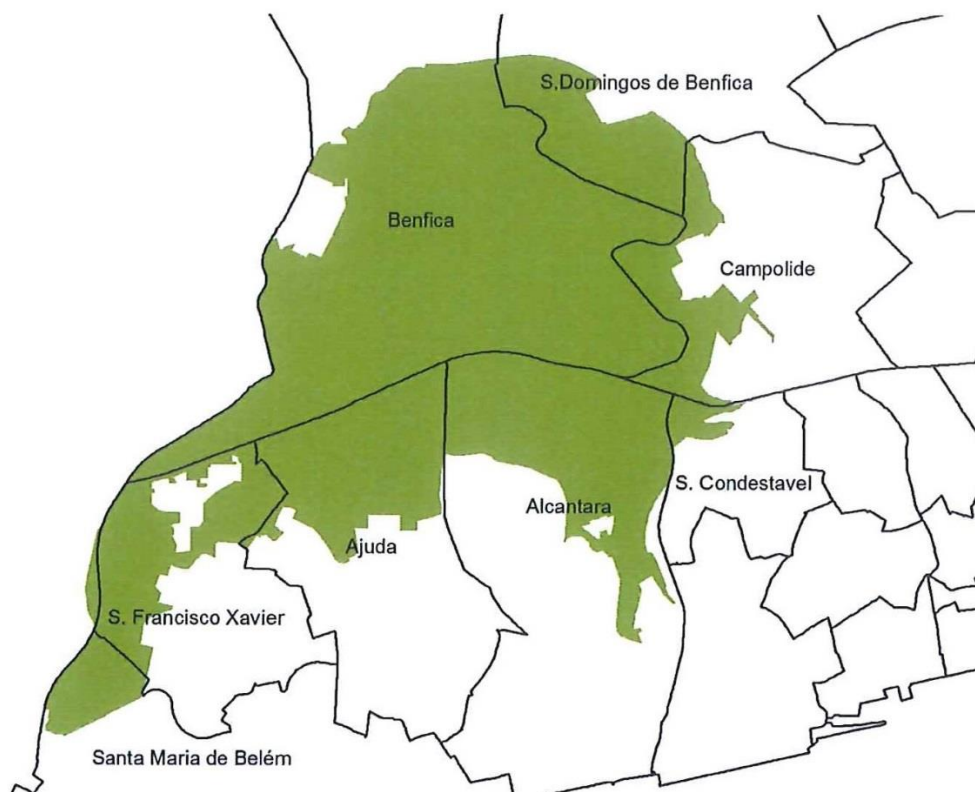


Fig. 3 Mapa infraestruturas e equipamentos PFM



Fig. 4 Fotografias da autora feitas na observação de campo no PFM em maio de 2014.







ANEXO B
Entrevistas – guiões e transcrições

Guião Entrevistas

Introdução às perguntas para todas as entrevistas: Esta entrevista surge no seguimento do trabalho final de Projeto do Mestrado de Gestão e Estudos da Cultura do ISCTE, Instituto Universitário de Lisboa, que consiste na conceção e definição dos principais atributos de um Parque de AC em Monsanto, Lisboa, e sua descrição.

As principais questões de partida para este trabalho são: Em que condições poderá ser implantado e quais as características de um Parque de Arte em Monsanto?

Para desenhar este projeto optou-se por seguir a metodologia qualitativa, que consiste, para além da análise documental, o estudo de projetos similares e do local onde o parque terá lugar, Monsanto.

Doutorada Arte Pública - Gabriela Vaz Pinheiro

A entrevista a Gabriela Vaz Pinheiro tem como objetivo perceber quais as premissas necessárias de respeitar quando falamos de Arte Pública para definir os critérios curatoriais do Parque de Arte que aqui se quer delinear.

1. A produção artística no espaço público difere da intervenção num espaço fechado, como seja um museu ou uma galeria. Quais são para si as principais diferenças?
2. Existe uma maior preocupação com a receção, na criação de uma obra de arte pública?
3. Podemos falar de uma estética de Arte Pública?
4. A escala e a durabilidade da obra são premissas fundamentais para a criação de Arte Pública?
5. Existem outros aspetos que queira acrescentar antes não abordados?

A entrevista terminou. Muito obrigada!

Curador Instituto Curatorial Inhotim - Inês Grosso, Curadora Assistente

A entrevista ao curador do Parque de Inhotim tem como objetivo aprofundar este estudo de caso na sua vertente curatorial para antecipar desafios e perceber qual será o modelo a adotar no Parque de Arte que aqui se quer delinear.

- 1- Os projectos artísticos em Inhotim foram *site-specific* ou foram projectos *site adjusted*, que se adaptaram ao local mas que mantêm uma autonomia de produção?
- 2- Quais pensa que sejam as principais diferenças entre uma exposição ao ar livre, em envolvimento natural, e no espaço de um museu ou galeria?
- 3- De que modo acha que a arte pode valorizar a paisagem?
- 4- Quais foram os principais critérios na escolha dos artistas?
- 5- Quais foram os maiores desafios curatoriais de Inhotim?
- 6- Que aspetos considera que podem ser aplicados noutros parques?
- 7 - Quais os principais aspetos positivos e negativos de um projeto como Inhotim?
- 8 - Quais os maiores desafios de conservação das obras de exterior?
- 9 - Existem outros aspetos que queira acrescentar antes não abordados?

A entrevista terminou. Muito obrigada!

Fundador Almorol Parque de Escultura Contemporânea Vila Nova da Barquinha – Miguel Pombeiro, **ex-Presidente da Câmara de Vila Nova da Barquinha**, responsável pelo projeto.

A entrevista ao executivo responsável pela implementação do Parque de Escultura de Vila Nova da Barquinha tem como objetivo aprofundar este estudo de caso, importante pela sua proximidade geográfica e cultural, na sua vertente curatorial, de gestão e de receção para antecipar desafios e perceber qual será o modelo a adotar no Parque de Arte que aqui se quer delinear.

1. Quais foram os maiores desafios na concepção e na implantação do parque?
2. Quais os principais requisitos para a manutenção e a conservação das obras?
3. Como foi a receção e o qual o impacto na comunidade local?
4. O parque da Barquinha atraiu um novo público para a arte contemporânea?
5. O número de visitantes tem vindo a crescer?
6. Existem outros aspetos que queira acrescentar antes não abordados?

A entrevista terminou. Muito obrigada!

Artista Visual - Ângela Ferreira

A entrevista a uma artista que tenha uma obra num parque de escultura tem como objetivo perceber quais os condicionalismos que um artista enfrenta ao criar um projeto de Arte Pública ao ar livre, num contexto natural, de forma a depreender quais os melhores critérios a adoptar na seleção de artistas para o Parque de Arte que aqui se quer delinear.

1. Quais as principais diferenças entre criar uma obra para uma exposição no espaço público e no espaço de um museu ou galeria?
2. Existe uma maior preocupação na receção da obra quando se trata de arte pública? Pensa numa maior diversidade de público para quem se está a criar?
3. O carácter lúdico das peças (de interactividade com as peças) passa a ser mais importante?
4. Quais as especificidades de expor ao ar livre? Existe uma maior preocupação na relação entre espaço e obra, de integração no envolvimento natural ou arquitectónico, na paisagem?
5. A preocupação com a escala e a durabilidade dos materiais é maior na criação artística destas peças do que as produzidas para o espaço interior, de uma galeria?
6. As suas obras de arte pública são todas *site-specific*?
7. Existem outros aspetos que queira acrescentar antes não abordados?

A entrevista terminou. Muito obrigada!

Entrevistas

Entrevista a Gabriela Vaz Pinheiro, curadora do programa para as Artes e Arquitetura no âmbito da Capital Europeia da Cultura Guimarães 2012 e Doutorada pelo Projecto com o Chelsea College, com a tese: Art from Place: the expression of cultural memory in the urban environment and in place-specific art interventions.

Entrevista diretiva não presencial, escrita, recebida por email a 6 junho 2014.

JH – Joana Simões Henriques

GVP – Gabriela Vaz Pinheiro

JH - A produção artística no espaço público difere da intervenção num espaço fechado, como seja um museu ou uma galeria. Quais são para si as principais diferenças?

GVP - Difere em várias frentes. Por um lado e no âmbito mais elementar, em relação aos seus modos de produção, isto é, à abordagem técnica e opções de implementação que são naturalmente diversas de um espaço protegido. Num sentido mais crítico, diferem enquanto geradoras de processos de acesso essencialmente diversos. A relação com o espectador, como é óbvio, estabelece-se de uma forma muito menos controlada no espaço público e por isso gera uma situação de encontro fortuita e involuntária, tanto mais que, frequentemente, são solicitadas ao espectador, mais ou menos casual, acções específicas das quais a obra depende para se concretizar. Claire Bishop fala da violência da participação alertando para a excessiva demanda que muitas vezes se coloca ao público. Duas coisas me parecem cruciais, por um lado, permitir que a intimidação que uma parcela considerável do público não frequentador de museus sente perante as instituições museológicas possa ser abordada criticamente e, eventualmente, colmatada, pelo menos em parte, por arte em espaço acessível, e, por outro, que os museus possam ter uma abordagem programática de acesso a um público deles desafectado, e isto muitas vezes implica sair dos seus "espaços fechados".

JH - Existe uma maior preocupação com a receção, na criação de uma obra de arte pública?

GVP - Não considero que a preocupação seja "maior", é apenas diferente no sentido em que supõe um encontro não programado entre obra e espectador. Criticamente, no entanto muitos projectos pensados para o espaço público incorporam esta preocupação porque este encontro supõe uma ética particular. Ou seja, o espaço público não possui a liberdade do espaço do museu porque supõe um conjunto de intersubjectividades alargado.

JH - Podemos falar de uma estética de Arte Pública?

GVP - Primeiro seria necessário perceber o que entendemos por Arte Pública. Pessoalmente considero que a designação é usada de forma demasiado genérica. Pela diversidade de abordagens não penso que se possa falar de uma estética de Arte Pública como não se pode falar de uma estética de arte privada, ou de museu. A estética é uma disciplina da filosofia que pensa as questões de julgamento, da crítica e da formação do gosto, da impressão que os objectos ou fenómenos sensoriais causam nos seres humanos. E por isso falar de uma estética como atributo de uma dada forma de produção não faz sentido e é uma expressão generalista. Há isso sim, formas de analisar os processos críticos e estéticos associados às intervenções em espaço público, mas o processo de análise não difere, na metodologia e procedimentos, do que é usado em nome de uma estética de Arte de Museu.

Confunde-se frequentemente expressões individuais ou colectivas nas paredes das cidades, ou eventos celebratórios de uma qualquer natureza, ou ainda objectos mais ou menos artísticos colocados nas praças, com intervenções cujo modo de produção implica uma consciência das condições de produção e receção que caracterizam o encontro não programado entre obra e espectador. A designação utiliza-se ainda para indicar quase tudo quanto possa acontecer na rua que não seja rotina de quotidiano.

Arte Pública, do meu ponto de vista e se quisermos ser rigorosos na acepção da palavra "Pública", será aquela que, como um edifício público, é pertença do erário de uma cidade ou país, ou seja a estatuária que encontramos pelas cidades ou obras muitas vezes comissariadas por entidades públicas para permanecerem em espaço público. Muitas das obras de arte que se produzem para o espaço público são facilitadas por entidades frequentemente privadas, ou podem ainda ser manifestações artísticas autónomas de carácter temporário possuindo por isso "estéticas próprias".

JH - A escala e a durabilidade da obra são premissas fundamentais para a criação de Arte Pública?

GVP - Se falamos de Arte Pública no sentido de comissariado permanente, escala concerteza uma vez que lidamos com um espaço consideravelmente ampliado em relação, em regra, a um espaço interior. Neste sentido, durabilidade e opções técnicas também. No entanto, nem todas as intervenções em espaço público se destinam a permanecer, nem necessitam de possuir um carácter de grande escala.

JH - Existem outros aspetos que queira acrescentar antes não abordados?

GVP - Julgo que não Joana, continuação de bom trabalho

A entrevista terminou. Muito obrigada!

Entrevista a Inês Grosso, Curadora Assistente Instituto Inhotim

Conversa/ entrevista semidirigida, presencial a 23 de outubro de 2014, não transcrita, e entrevista diretiva não presencial, escrita, recebida por email a 20 de abril de 2015.

JH – Joana Henriques

IG – Inês Grosso

JH - Os projetos artísticos em Inhotim foram *site-specific* ou foram projetos *site adjusted*, que se adaptaram ao local mas que mantêm uma autonomia de produção?

IG - Em Inhotim temos tanto a criação de situações ideais para apresentação de grandes instalações, quanto a encomenda de novas obras, realizadas especificamente para o instituto. As obras que inauguramos recentemente demonstram que estas duas formas de trabalhar frequentemente andam lado a lado. Poderemos dizer que, em Inhotim, esses dois modelos se desdobram em três possibilidades, ou seja, os casos em que adaptamos o lugar a obras já existentes, entre outros, dos artistas Chris Burden, Marilá Dardot, Rirkrit Tiravanija, Rivane Neuenschwander, Victor Grippo, Valeska Soares, Giuseppe Penone. Neste caso as obras já existiam e o que procuramos foi enquadrar a sua experiênci. Depois temos ainda situações em que comissionamos projetos site-specific, como Cristina Iglesias, Dominique Gonzalez Foerster, Doug Aitken, John Ahearn & Rigoberto Torres, Jorge Macchi, Matthew Barney; e, por último, a curadoria de galerias permanentes, como é o caso, entre outros de Miguel Rio Branco, Adriana Varejão, Doris Salcedo, Lygia Pape e Tunga.

JH - Quais pensa que sejam as principais diferenças entre uma exposição ao ar livre, em envolvimento natural, e no espaço de um museu ou galeria?

IG - As diferenças são inúmeras e praticamente impossíveis de assinalar. No entanto, e apesar dos mais de 120 hectares de área de visitação, nunca foi intenção de Inhotim criar um acervo exclusivamente ao ar livre, mas sim uma coleção criteriosamente focada. Uma coleção de arte contemporânea que passa pelas obras ao ar livre mas também pela criação de um acervo que possa ser acessado, mostrado, que circule, tanto em exposições organizadas pelo instituto, como a mostra que inauguramos recentemente com obras da coleção (*Do Objeto para o Mundo – Coleção Inhotim*, a primeira itinerante de Inhotim que se encontra atualmente em exposição no espaço do Itaú Cultural em São Paulo), como por outras instituições. A experiência do Inhotim está, de fato, agregada a uma relação espacial entre arte e natureza, mas também a uma atividade curatorial e a um repensar uma coleção que está em constante evolução. Deste modo, o programa de exposições temporárias que criamos em paralelo – nas galerias Praça, Lago, Mata e Fonte -, em última instância, complementa e dialoga com as obras ao ar livre e com as galerias permanentes. Tentamos emergir o visitante nessa fruição de obras em espaços fechados, até para que seu posterior retorno à natureza se torne mais impactante.

JH - De que modo acha que a arte pode valorizar a paisagem?

(não respondeu à questão)

JH - Quais foram os principais critérios na escolha dos artistas?

IG - As obras adquiridas por Inhotim, bem como os projetos desenvolvidos para a instituição, são resultado de um longo período de investigação e seleção regida por critérios que têm determinado a escolha dos artistas. Essa seleção dos artistas é fruto de um minucioso trabalho da curadoria, que passa anos observando obras que estão sendo desenvolvidas em todo o mundo seguindo um processo de continuidade de acordo com os princípios organizadores da nossa linha curatorial. Alguns desses projetos precisam de anos para transformar em realidade as primeiras ideias e conceitos definidos entre os curadores e artistas. Este processo de trabalho significa que estamos sempre simultaneamente envolvidos em vários projetos de diferentes artistas que vamos conduzindo e realizando ao longo dos anos.

Fazemos várias reuniões curatoriais ao longo do ano e nelas discutimos artistas cujos trabalhos acreditamos ser possível reproduzir ou apresentar em Inhotim de maneira única; trabalhos que se relacionem com as obras permanentes, mas também com o acervo já existente, que atualmente conta com mais de 800 obras produzidas desde o final dos anos de 1950 até aos dias de hoje. Tem sido nossa preocupação, nestes 10 anos, formar uma coleção que reúna trabalhos excepcionais, realizados por algumas dos nomes mais potentes da atualidade, mas também por jovens artistas ou artistas de contextos artísticos periféricos e praticamente desconhecidos do grande público – atualmente temos um conjunto expressivo, por exemplo, de arte japonesa, com artistas do pós-guerra, tanto do Grupo Gutai, quanto da geração posterior, entre outros, Kiyoji Otsuji, Tsuruko Yamazaki, Hitoshi Nomura, Koji Enokura, Jiro Takamatsu, mas também, de arte da Europa do Leste, com trabalhos significativos de Geta Brătescu e Dominik Lang. É importante lembrar que Inhotim foi pensado como um lugar de convivência multicultural e de várias gerações, sem nenhuma diferença entre o local e o internacional, centro e periferia, e onde, por isso mesmo, artistas de várias partes do mundo, da América Latina, ao Japão, passando pela Europa, coexistem ou são apresentados lado a lado. O acervo de Inhotim permite-

nos perceber os caminhos da história da arte contemporânea dos últimos 50/60 anos e as mudanças de paradigmas que foram surgindo ao longo desses tempos, mas também, através das obras mais recentes e de artistas mais jovens reinscrever essas práticas na produção dos nossos dias, reatualizar conceitos-chave da arte contemporânea.

JH – Quais foram os maiores desafios curatoriais de Inhotim?

IG - Em Inhotim, tentamos criar as condições para que os artistas possam produzir seus trabalhos mais ambiciosos, muitas vezes em escala arquitetônica ou paisagística. A ideia de criar um complexo museológico formado por galerias e obras permanentes que possibilitasse o acesso público a um relevante conjunto de obras e nomes da arte contemporânea nacional e internacional, em Brumadinho, cidade do interior de Minas Gerais, localizada a 60 km da capital do estado, Belo Horizonte, obrigou-nos, e ainda hoje obriga, a lidar com uma série de obstáculos que se relacionavam tanto com a dificuldade de acesso pelo isolamento geográfico, à necessidade de treinar pessoal para operar um museu de padrões internacionais, a formar profissionais da área, desde produtores a conservadores, numa região onde os recursos e mão-de-obra especializada são ainda escassos. Inhotim é um grande produtor. Lembremos que tudo é produzido in loco, desde o trabalho de carpintaria, eletricidade, construção civil e cenográfica, cerâmica – a título exemplificativo, refiro as letras de cerâmica que fazem parte da obra da artista Marilá Dardot e que são produzidas num dos nossos ateliês onde ceramistas de Brumadinho trabalham diariamente.

O maior desafio talvez tenha sido o de estabelecer uma relação com a comunidade. Esta situação que referi, de um grupo de ceramistas que trabalha, entre outros projetos, na realização das letras da obra da artista Marilá Dardot é um bom exemplo de como Inhotim tem procurado envolver cada vez mais a comunidade nas suas atividades. Grande parte dos serviços do parque é assegurada pelas pessoas de Brumadinho e, para, além disso, temos vindo a desenvolver uma série de ações e programas públicos e educativos que têm como objetivo principal estimular essa aproximação. Da mesma forma implementamos uma série de novas políticas que passam por descontos na entrada para a população local, que também se enquadram nessa necessidade de aproximar a comunidade de Brumadinho com Inhotim. Ao nível curatorial o desafio tem sido, desde o início, entender como uma nova instituição, em contínua evolução – lembremos que o Inhotim completa 10 anos que abriu as portas ao público em 2016 – e com uma noção muito particular de tempo, espaço e duração, pode contribuir para o debate cultural e artístico.

JH - Que aspetos considera que podem ser aplicados noutros parques?

(não respondeu à questão)

JH - Quais os principais aspetos positivos e negativos de um projeto como Inhotim?

IG - Não se trata propriamente de aspectos negativos, mas, como acima referido, de uma série de obstáculos que a instituição tem de lidar diariamente e que passa pelo difícil acesso, isolamento, falta de mão-de-obra especializada, etc. Para, além disso, lidamos com outras questões que são comuns a todos os espaços museológicos situados fora das grandes metrópoles, ou seja, a formação

de público, a necessidade de criar ações e um programa público e educativo que incentive as pessoas a visitar Inhotim. No que diz respeito a aspectos positivos, penso que poderemos considerar o fato de ser uma instituição que tem na expansão territorial um princípio museológico, de, por isso mesmo, não termos limites espaciais; também o fato de podermos convidar artistas a realizar projetos singulares em articulação com a paisagem, com o lugar e suas características topológicas e sócio-econômico-culturais, a possibilidade produzirmos tudo in loco, de termos à disposição (foi, aliás, este o caminho que encontramos para lidar com a carência de serviços e mão-de-obra da região, mas também com impossibilidade de importar obras de grande escala) uma série de serviços como carpintaria, serralharia, construção civil, etc., que permitem que as obras sejam, na sua maioria, realizadas em Brumadinho e com os materiais que encontramos disponíveis nesta zona do país. O mais singular de Inhotim será a relação que artistas e curadores estabelecem com o tempo. Em Inhotim temos tempo para pensar, para estabelecer uma relação duradoura com os artistas, para procurar o lugar adequado para uma obra, começar a sua construção ou instalação, ou mesmo planejar os anos com antecedência. Fazemos uma única inauguração por ano. Isto é, todos os anos escolhemos uma data para oficialmente celebrar o que inauguramos nesse ano, seja de obras e galerias novas ou de exposições temporárias com obras do acervo.

JH - Quais os maiores desafios de conservação das obras de exterior?

IG - Antes da execução ou instalação de uma obra ao ar livre, é imprescindível incluir a equipe de conservação no diálogo com o artista. A conservação de obras de arte contemporânea é uma área em progressivo desenvolvimento, exercício. É necessária uma pesquisa constante e também que o departamento de conservação de um museu seja capaz de se manter atualizado e a par de novas técnicas, materiais, etc. O diálogo com o artista é fundamental, cabe ao conservador alertar o curador, o estúdio ou produção da obra para existência de materiais ou soluções alternativas, no caso de projetos que foram pensados em formatos ou com materiais que sejam menos resistentes, sobretudo no contexto do clima tropical do Brasil. Naturalmente que isto não invalida um trabalho regular de manutenção da obra, mesmo para aquelas que têm como princípio permanecerem no parque até à sua destruição. Inhotim completa este ano 2 milhões de visitantes, e, como tal, tem sido um desafio conseguir preservar, manter e conservar as obras em exposição permanente com o número de visitação a crescer de ano para ano. Temos conversado sobre várias estratégias para o futuro para que o parque seja capaz de receber cada vez mais pessoas sem comprometer obras ou visitantes.

JH - Existem outros aspetos que queira acrescentar antes não abordados?

IG - Não.

Entrevista a Miguel Pombeiro, ex-Presidente da Câmara de Vila Nova da Barquinha, responsável pelo projeto Parque de Escultura Contemporânea de Vila Nova da Barquinha.

Entrevista semidirigida, presencial, gravada a 26 junho 2014 e transcrita.

JH – Joana Simões Henriques

MP – Miguel Pombeiro

MP - Só para nos situarmos... Existe, porque também fomos... Foi a mesma equipa que no fundo desenvolveu ambos os projetos. Existe o Parque Ribeirinho, não é? Que é todo aquele espaço que também há 12 anos atrás, por exemplo, era um espaço completamente desqualificado e era um espaço... Chegou a ser quase uma lixeira... Enfim, não havia de facto uma apetência pelas zonas ribeirinhas como agora existe. Portanto há o Parque Ribeirinho e depois há o Parque de Escultura. Portanto, houve...

JH - Sim, sim...

MP - Nós desenvolvemos primeiro... foi de facto... no fundo... em primeira instância uma ligação da localidade, das populações ao rio - e portanto... e houve um projeto que designámos de Parque Almourol que era, de facto, a intervenção de um conjunto de espaços ribeirinhos que ligasse, de facto, o lazer, as vivências da população ao próprio rio. E isso, é evidente sou juiz em causa própria, mas penso que foi muito bem conseguido. É um parque relativamente simples, mas confronta com toda a parte urbana da vila... e que é muito vivido. Ao domingo, por exemplo, à tarde, é um parque cheio de miúdos, cheio de gente. E a partir de determinada altura... percebe... preocupava-nos de alguma forma, acrescentar algo ao parque ribeirinho... portanto no fundo, uma tematização que o tornasse mais atrativo também... não apenas... pelos seus espaços verdes... pelos seus espaços lúdicos... pela sua proximidade ao rio mas que... que houvesse ali de facto um... um acrescento em termos de conteúdos... E, o parque natural... o parque de esculturas surgiu como um projeto âncora, que... que de alguma forma... está enquadrado num conjunto de outros projetos que visam a própria reabilitação da zona baixa da vila. Nós tínhamos um problema - e ainda temos parcialmente - porque ainda existe... temos enquanto vila... Vamos ver se ainda estou a falar da minha anterior reencarnação...

JH - Sim, sim... (risos)

MP - Mas... só a zona baixa da vila tinha mais de centena e meia de imóveis degradados e portanto a questão da reabilitação da própria vila... era um... deve ser... era um objetivo, não é? E portanto no fundo tematizar-se em torno de um espaço público de excelência que se criou com o parque ribeirinho e, em torno, de facto das esculturas contemporâneas... e de um outro conjunto de projetos – aliás eu trago-lhe aqui de alguma forma aquilo que foi a base da própria candidatura aos fundos comunitários (*colocar na bibliografia*). Portanto há um... havia todo um conjunto de operações... umas foram feitas, outras não foram feitas... portanto, que se espalhavam pelo próprio parque... e que... portanto a reabilitação do antigo edifício da Câmara onde está a Galeria no rés-do-chão, onde viu na altura estava lá a exposição do Rui Sanches com certeza, na altura que lá foi...

JH - Sim, estava... Sim, exato... sim, sim...

MP - ... A própria tematização da biblioteca em torno de obras de arte, a recuperação de uma casa na... no outro extremo onde está... onde estão...

JH - A Residência...

MP - ... o Centro de Estudos de Arte Contemporânea...

JH - Hum hum...

MP - ... onde, portanto há fotografia, pintura, desenho, etc... Ao lado está a residência que está agora concluída e que penso que em breve será inaugurada pela própria Câmara. O wireless em todo este espaço. Portanto, havia um conjunto de candidaturas, que estão aqui mais ou menos descritas...

portanto, de reabilitação. Não houve construção de nenhum imóvel, houve a preocupação de incorporar, já que a preocupação era recuperar, portanto, recuperou-se o antigo edifício, recuperou-se a Casa da Hidráulica, recuperou-se a casa velha onde vai estar a Residência de Artistas... na altura chamávamos aquilo Alojamento Temporário para Criadores... e pronto... e havia aqui ainda outras ideias... E também havia uma...há uma... também se enquadrava numa outra grande preocupação, Vila Nova da Barquinha é o concelho que tem o Castelo de Almourol...

JH - Sim, sim...

MP - Ao Castelo de Almourol vão cerca de 60 a 70 mil pessoas por ano, mas que depois não vêm à... primeiro não associam o Castelo de Almourol a Barquinha...

JH - Sim, sim, é verdade...

MP - ... E depois nem sequer vêm à vila, não é?

JH - [...]

MP - Nós nos fundos comunitários até fizemos esta brincadeira... que... está aqui o... está aqui a ilha do Castelo e até parece que está mais próximo da Barquinha e está um bocadinho mais à frente...

JH - Sim.

MP - ... está a 3 ou 4 quilómetros.

JH - (risos)

MP - E portanto qual é a ideia, aliás... tinha previsto, depois já não fui eu que realizei, não sei se... se o meu sucessor depois terá condições para o fazer, penso que está a tentar fazê-lo... era também existir, que o Parque de Escultura Contemporânea tinha estas primeiras obras aqui, mas que tivesse também uma obra no próprio Castelo...

JH - Ah ok... para fazer a ligação.

MP - Portanto, quem fosse ao Castelo ficasse e sabia que... que existia o Parque de Escultura e portanto, no fundo, era também trazer para além desta função... de utilizar a cultura e um projeto... de escultura contemporânea como... como projeto de reabilitação urbana, o que é relativamente inovador em Portugal. Mas também... o criar... um polo de atração na própria vila, que pudesse de alguma forma vivenciar o Castelo de Almourol, isto é, os 60 ou 70 mil pessoas que vão ao Castelo, que, se vierem à vila, naturalmente vão comprar uma água, vão... uma refeição... e vai haver mais investimento privado... E aliás, isso de alguma forma é uma coisa que... Não sei se reparou ao lado do Centro Cultural quando lá estive, já deviam estar em... estavam para lá assim uma casas velhas em obra...

JH - Sim. Sim, sim, sim...

MP - São cerca de 30 alojamentos turísticos...

JH - Ah, ok.

MP - Isto é... porque é que ele se veio localizar, porque é que ele veio fazer isto aqui?... não é?... mesmo aqui nesta zona...

JH - Sim, sim...

MP - Com certeza porque isto de facto é uma zona bastante atrativa e porque... todo este projeto também o interessou. Portanto, só isto fez com que o número de camas, dentro de... quando aquilo estiver concluído, 7 ou 8 meses... duplica o Concelho à conta deste próprio projeto, para além dos imóveis que se recuperaram... Às vezes isto tem um efeito um bocadinho negativo de...

JH – Da especulação...

MP - ... da especulação. Quer dizer, a gente tinha para lá ruínas e depois passou a julgar que tinha ouro, não é? E por isso é preciso às vezes haver alguma intervenção pública. Mas portanto é... foi este enquadramento. Por um lado, um projeto global onde as esculturas eram um projeto âncora mas não são um projeto isolado, não era essa a ideia. Sendo um projeto isolado porque é que caíram aqui as esculturas, quero dizer... aquilo era... era... havia todo um enquadramento para uma revitalização da zona baixa da vila... e depois o criar um polo atrativo que pudesse de alguma forma vivenciar com o próprio... com a atratividade do Castelo de Almourol. Estas são as duas razões de... que... que motivaram este projeto. É evidente que também há... estas são razões um bocadinho mais economicistas, agora nesta base também está um projeto cultural, não é? E é também um desafio fazer isto em Vila Nova da Barquinha, um projeto de arte contemporânea... pronto, não é... não é fácil...

JH – Quais foram os principais desafios que encontrou na... na implementação e na conceção desta parte?

MP - Por um lado... o principal desafio que se colocava à partida para um projeto com esta ambição era... era a questão do financiamento, não é? Porque isso é... é crítico, é crítico, é absolutamente crítico! E portanto... o facto de haver toda... Por um lado vir numa sequência de outros investimentos – porque já vinha na sequência do próprio parque ribeirinho – por outro lado por ser um projeto relativamente diferenciador daquilo que é os projetos tipo de regeneração, de reabilitação urbana, que apostam muito apenas na intervenção do espaço público... e portanto... tinha esse carácter. Por outro lado, o potenciar um bem turístico que tem muito ainda por explorar, que era o próprio Castelo de Almourol. E portanto... penso que isso f... de alguma forma abriram portas até dos próprios fundos comunitários, digamos assim, não é?...

JH – O conceito de turismo cultural também estava aqui...

MP – Sim, claramente...

JH – Acaba por estar subjacente...

MP – Nós... aliás esse é um... dentro de... o turismo ligado ao património, à paisagem... portanto... De facto, o turismo cultural é de facto aquele onde nós temos que apostar, quero dizer... não vamos apostar no turismo de praias, de centros comerciais, quero dizer... ou de sol...

JH – Podia ser. Por acaso não sei as condições geográficas da Barquinha.

MP – Mas quem tem, um castelo como o Castelo de Almourol, no meio de uma ilha granítica, no meio de um rio... ou a Igreja Matriz da Atalaia, quem tem todo aquele património paisagístico... de facto, o turismo cultural tem... tem... tem uma força muito... muito expressiva e é aí que devemos fazer a aposta. Portanto, quando nos diz as dificuldades, havia a dificuldade de financiamento. Um projeto que tem... que tem na sua âncora a arte contemporânea... era um projeto que carecia de... de um envolvimento por parte... de um envolvimento local e de se perceber que aquele era o meio de se conseguir outras coisas e de se recuperar a vila e de se ganhar mais gente. E portanto... e eu penso que isso foi relativamente bem compreendido. Acho que também tivemos alguma sorte nas próprias... as peças que acabaram por ser... escolhidas pelos artistas, pelo... com o apoio do comissário. Acho que o enquadramento foi excepcional, é muito bom. E portanto e isso... ajuda a que um projeto que do ponto de vista popular, poderia ter algumas dificuldades a... a ser relativamente bem sucedido. Sempre

com um... sempre com a ideia de que, e transmitindo – é evidente que estávamos numa fase já... já foi numa fase do início da crise e portanto, em que... é relativamente fácil fazer-se alguma demagogia em torno do investimento cultural, não é?

E portanto... vivi um bocadinho também essa realidade. Mas acho que, o facto de se envolver a comunidade, o facto também de iniciarmos o protocolo com o próprio Politécnico, os cursos que passaram a ser tirados de... de pessoas que vinham de fora para ir... ao próprio Centro de Estudos, etc... E de alguma forma, muitas vezes até o reconhecimento exterior que houve, ajuda a que as próprias pessoas que têm uma perspetiva crítica, que se perguntem – “É pá, se vem cá esta gente toda e se... se a RTP2 faz aqui um programa de 1 hora, se vem cá o Cavaco Silva, se não sei quê, é porque isto deve ter alguma coisa de valor. Apesar de eu não gostar nada daquilo.” - Eu ouvi comentários destes, está a ver.

JH – Sim. Sim sim, acredito.

MP - Portanto... E quero dizer, agora... Também há aqui uma função até de... de formação de novos públicos, quero dizer porque, não se pode gostar daquilo que não se conhece, não é?

JH – Claro.

MP - E portanto... Eu costumo dar este exemplo, para mim, uma das coisas que me preencheu neste projeto... foi um senhor com setenta e tal anos, que eu tenho a certeza que não é propriamente um... um assíduo visitante de... de exposições de arte contemporânea, me vir dizer - “Olhe a que eu gosto mais é... aquela ali”. Portanto... porque se faz essa apreciação é porque as estive a ver todas e... isto acho que é fantástico, não é?

JH – Sim. Já considera como um património seu também, não é?

MP - Exatamente. E aliás, a forma como as coisas também foram recebidas... tínhamos muito receio do vandalismo, etc. É evidente que tudo pode acontecer e basta um ou dois indivíduos para conseguirem, às vezes, dar cabo das coisas, mas...

JH – Sim, sim. Tiveram que fazer requisitos específicos para a manutenção?

MP - Nós... nós...

JH – Como ser ao ar livre...

MP - Sim, nós... por um lado...

JH – A conservação das obras...

MP - Houve um conjunto de... de condições, de requisitos que... que demos aos artistas, não é? Estávamos a trabalhar em espaço público, que estávamos a trabalhar inclusivamente num sítio onde, não sabemos quando, mas de 5 em 5, de 10 em 10 anos há cheia. E portanto que, de alguma forma, eram condicionantes para... ou deviam ser condicionantes para a própria... para a própria peça, não é? Uma instalação, enfim, de papel ou uma coisa qualquer do género... que não se enquadrava se calhar assim muito bem, naquele âmbito...

JH – Sim, teria um carácter efémero...

MP - Não fazia sentido. E depois crucificavam, de facto, o responsável político por aquilo. Mas, portanto houve esses. E acho que desse ponto de vista que estas obras correspondem muito bem... e, quero dizer, o próprio projeto acho que foi apropriado pela comunidade e têm sido as pessoas que têm

zelado e que têm chamado à atenção quando há abusos e... e portanto... Há um conjunto de peças que têm uma grande interatividade com... com o próprio público, não é? A da Fernanda Fragateiro, a [...]

JH – Sim, a da Ângela Ferreira também, não é?

MP - A da Ângela Ferreira... [Tem este?]

JH – [Tenho, tenho, sim. Obrigada!]

MP – E... e que portanto... por exemplo a da Ângela Ferreira claramente, quero dizer, aquilo passa ali o tempo... aquilo não foi concebido para ser um baloiço. Aliás estou convencido que há ali muita gente que interage com aquela obra sem se aperceber sequer que está a interagir com uma obra... seguramente. E que depois até ficam espantados quando estão lá a olhar para aquele [?]

JH – Sim, para a tabela.

MP - ...da tabela onde se dá a explicação da obra. E portanto essa, por exemplo, já foi reparada por diversas vezes, mas é o uso que ela tem, não é? Porque aqueles ferros lá em cima, aquelas ligações, etc... e de tanto rodar... tem tido... penso que nem ela própria pensou que... o desgaste que aquilo poderia ter, não é? As fitas da Joana Vasconcelos, enfim, ... as pessoas... vai de tirar uma fita para... ou coisa do género, portanto também tem que se renovar. Portanto, acho que é a renovação normal... de um... de um conjunto de obras que estão ao ar livre e que requerem manutenção.

JH – Sim, sim.

MP - Portanto, tem que se assumir.... Aliás, seja... estejamos a falar de uma obra de arte, em espaço público, ou de estejamos a falar de qualquer outro investimento, o dever ser, era de que a obra deve ser ... é que deve depois passar a haver uma pequena percentagem para a sua própria manutenção. Estejamos a falar de uma escultura em espaço público, estejamos a falar de uma escola - passado 2 ou 3 anos deve começar a pensar-se em fazer-se alguma manutenção - estejamos a falar naquilo que estivermos a... Portanto aí não há uma grande distinção, a não ser aquelas que tenham um carácter mais efémero. E de todas aquelas... penso que a Câmara se vai confrontar com... haverá ali uma ou outra... estou a pensar nomeadamente na do Xana, a casa no céu, que é de plásticos...

JH – Ah, que tem de ser substituída, sim.

MP - E que, eventualmente haverá ali um prazo de validade. Aliás ela neste momento até já está fechada...

JH - Sim, eu quando fui lá ainda dava para entrar, mas tinha já muitos partidos.

MP - ...entrar... pois... É muito complicada a manutenção...

JH - Já estava um bocadinho perigoso.

MP - Houve, quero dizer... Ali até o problema, a partir de determinada altura, foi o excesso de interatividade que havia com as próprias obras. Aliás, não sei se reparou...

JH – Isso é uma coisa positiva...

MP - ... na da Cristina Ataíde, na do Xana... nós inclusivamente colocamos lá uma outra tabuleta que não estava no início, que é a dizer que a obra de arte não cumpre os requisitos de segurança dos equipamentos lúdicos. Porque de facto aquilo era tratado... E não sei se está a ver aquela obra da Cristina Ataíde... Aquilo um miúdo, pendurado lá em cima, se cair, cai ali no ferro cá em baixo, não tem cá aquelas zonas aborrachadas, não é?

JH – Sim, com... Exato.

MP - Aquilo metia-me... constrangia-me inclusivamente, às vezes a quantidade de miúdos que eu ali via. Ou, aliás aconteceu, um miúdo partiu uma perna porque andou lá em cima a... a correr na do Xana como se tivesse a correr na relva cá em baixo... e caiu e partiu-se, não é? Portanto... e aliás tínhamos esse... nalgumas das obras inclusivamente tínhamos essa referência. Naquelas onde o uso abusivo, digamos assim, podia por em causa a própria segurança, nomeadamente das crianças. E portanto... é isso....

JH - O impacto na comunidade portanto foi, foi... foram bem recebidos, não é?

MP - Foi, foi... Eu acho que está, que é um... que está apropriado, está apropriado pela própria comunidade. Porque houve... por um lado, porque não foi um projeto isolado, teve um enquadramento, eu acho que isso é fundamental... ter um enquadramento. Foi um projeto com muita qualidade... e portanto... e isso também se deve aliás, ao comissário da intervenção, aos artistas convidados. Portanto, felizmente soubemos dividir as coisas, o seu a quem de direito...

JH – Sim, sim, sim.

MP - Porque de facto não devia ser ao Presidente ou ao Vereador da Cultura que... estar a escolher os artistas...

JH - ... ter a preocupação com a escolha de uma equipa, não é?

MP – Nós tratámos de definir o projeto, tratámos do seu financiamento, tratámos de tornar exequível... e tratámos de ter também um parceiro reconhecido na área que neste caso foi a Fundação EDP que o, que o soube muito bem corporizar e portanto... e concretizar. E portanto, acho que isso foram... são fatores... foram fatores que levam a que... a que tenha sucesso, pronto. Quando as coisas surgem de uma forma muito isolada e em termos de arte contemporânea, eu percebo que... que as coisas já não... ou que lhe falta algum enquadramento.

JH - Haja uma maior probabilidade de rejeição... Eu percebo...

MP – Exatamente. Eu até falava há pouco tempo com um ex-colega de curso, que me falava de uma forma tão jocosa, ele mora em Paredes, falava-me de forma tão jocosa relativamente a... estávamos a discutir a arte contemporânea. E senti que de facto aquilo... e depois até tive a curiosidade - e aliás alguns dos autores, são autores que estão também no Parque Ribeirinho e... e portanto é... estamos a falar de autores conceituados – e portanto, eu aí julgo que deve ter faltado algum enquadramento ao próprio projeto, às vezes o dispersar-se muito as coisas também não ajudará, portanto ali é possível num espaço relativamente bem definido, fazer um percurso, visitar as peças, etc. E portanto, desse ponto de vista, penso que foi importante.

JH – Acha que poderão ter criado alguns futuros públicos de arte contemporânea?

MP - Ai, seguramente. Seguramente, não é? Aliás, eu tive a oportunidade de dizer quando foi da inauguração que... se tinha discutido mais a arte contemporânea no último ano na Barquinha do que nos restantes 50 anteriores. Porque... pronto, quero dizer, falou-se e... e as opiniões eram... eram muito díspares e... e discutiu-se. E portanto e há ali também... eu acho que hoje há uma, há uma receptividade – e penso que dentro da própria região há um reconhecimento daquela especificidade da Barquinha, naquele contexto mais regional, por todo este trabalho que se está a fazer. Haverá sempre gente que não gosta...

JH - Claro.

MP - Tal como eu vou a algumas artes... vou a algumas exposições e não gosto de determinadas exposições mesmo... mesmo de arte contemporânea. Agora... portanto isso... isso é natural. Agora seguramente formaram-se públicos, as pessoas estão muito mais predispostas a apreciar a arte... isso com toda a certeza. Não tenho nenhuma estatística, mas tenho essa...

JH - Sim, sim.

MP - ... essa convicção. Não só disso, mas também do facto de haver ali alguma permanência de... de uma programação – embora é uma galeria muito pequenina - mas portanto onde já passaram... aliás tem sido o João Pinharanda o responsável por isso. Ou o João Pinharanda, ou o curso de artes do Politécnico de Tomar – agora está lá uma exposição de finalistas. E portanto, tudo isto vai... vai fazendo o seu caminho, digamos assim.

JH – Sim. Sim, sim. Ok. E... o número de visitantes tem vindo a aumentar? Tem...

MP - Quero dizer, a ideia...

JH – Há sempre um bom no início, não é? Nem que seja...

MP – Em primeiro lugar, uma questão. É sempre... É complicado num espaço onde não existem bilhetes, onde não...

JH – Não há um contacto...

MP – Não há um controle de... de definir o número de visitantes. Agora, temos parâmetros. Aquilo que os restaurantes nos dizem do que é o fim-de-semana e o que é a semana... do número de pessoas que vemos com máquinas fotográficas no próprio parque. Portanto, houve claramente um crescendo de... de visitantes à própria vila, isso não há a menor dúvida. E até o investimento aumentou, isso são valores objetivos. Quero dizer, nós neste momento temos mais casas recuperadas, vamos ter as tais mais 28 ou 29 camas turísticas. Portanto, apesar de estarmos num período em que o investimento público e privado desceu de forma muito significativa... na Barquinha tivemos... conseguimos que isso não fosse tão...

JH - Não acontecesse.

MP - Não fosse expressivo e que pelo contrário até, trabalhámos um bocadinho em... em contramão, desse ponto de vista, porque tivemos até mais investimento. Pronto e agora... ainda existe muito para fazer, existem apostas, existe a musealização do próprio castelo ainda... que ainda não está concluída. Portanto, há aqui componentes que ainda não estão concretizadas e portanto... E há uma coisa que aliás, que também afirmo, penso que até no texto que aqui escrevi para este... para o catálogo, de que... difícil não é manter os projetos - e isto também se dá em quase tudo - difícil é mantermos a intencionalidade dos próprios projetos. Portanto, o projeto teve uma determinada intenção, mantermos... As coisas não se concluem no dia em que se inauguram, pelo contrário. A parte mais difícil, em regra, num... em projetos complexos... Quando estamos a falar de um projeto complexo, de uma determinada intencionalidade, a parte mais difícil começa no dia em que se inaugura, porque é aí manter a sua intencionalidade, é definir as programações, é conquistar novos públicos, é envolver a comunidade escolar. Portanto é...

JH – Continua a ser um investimento contínuo...

MP - Pronto, é ir aumentando as obras de arte, se possível, não é? ... um espaço que tem uma capacidade de carga... que está longe de ser, de estar no seu máximo. Portanto há todo aqui uma

dinâmica que... que deve ser pensada para o... a pós conclusão, digamos assim, não é? Isso é um bocadinho como... como as Expos, não é?

JH – Sim. Sim! A Expo tem o projeto de escultura... e um... e uma das... das... de que são acusados é exatamente de que não há uma... há uma manutenção mas não há uma dinamização, não é, à volta de um percurso e até tem escultores.... Tem o Antony Gormley que é um artista mundialmente conhecido e passa relativamente despercebido... Pronto, se tivesse uma dinamização à volta disso provavelmente não aconteceria. Que aqui na Barquinha resultou muito bem, não é? Este polos todos de... e a parceria com o Politécnico foi... e a Residência, a Galeria...

MP - Pois... quero dizer, a gente parte de uma... a gente parte de uma base... de uma massa crítica muito... relativamente pequenina. Portanto, ou conseguimos muitos elos para nos aguentarmos, digamos assim... ou então o projeto dificilmente terá viabilidade, não é? E portanto... e acho que foi também de um conjunto de parcerias... e do projeto ter também componentes muito diferentes que permitiu ser... ser conseguido.

JH - Pronto, não sei se quer acrescentar mais alguma coisa que ache relevante... da sua experiência...

MP - Não. Quero dizer, pronto... de facto é daqueles projetos em que tive... em que tive muito prazer em... em estar envolvido na sua conceção e no desenvolvimento dele e... porque... porque não são projetos óbvios... porque são projetos que tinham um risco relativamente alto, não é? E... mas que também dão, pronto, dão de facto um gozo completamente diferente e que de alguma forma ajudam a diferenciar os próprios territórios, não é? E aqui... e essa é uma... uma ambição que, que devemos ter é de facto criar... mecanismos de... que tornem os territórios também diferenciadores e desse ponto de vista que... que se criem dinâmicas específicas para o seu... para o seu desenvolvimento. E portanto, desse ponto de vista, este foi um projeto muito aliciante. E acho que - como digo ainda há muito para fazer – mas... mas que aquilo que se fez até aqui que foi... que foi extremamente positivo.

JH – Ok. Muito Obrigada.

Entrevista a Ângela Ferreira, Artista Visual

Entrevista semidirigida, presencial, gravada a 18 novembro 2014 e transcrita.

JH – Joana Henriques

AF – Ângela Ferreira

A entrevista inicia-se com uma conversa informal introdutória não relevante para transcrição.

AF – Tenho que lá ir um dia, ainda não calhou. Bom, então vamos lá às tuas perguntas que depois eu tenho uma tarde atarefada. “Quais as principais diferenças entre criar uma obra para uma exposição num espaço público e no espaço de um museu ou galeria?” Bom, esta questão... [ei tanta pergunta!]

JH – (risos)

AF – [vamos lá ver se a gente consegue... vamos ver onde é que vamos chegar, não é]

J – Também é assim. Exato... Senão também...

AF – Eu acho que há... para mim... para artistas... para uma artista como eu há diferenças muito grandes e que são marcantes. Primeiro que tudo se calhar ia dizer um bocadinho sobre o facto de que

eu não sou propriamente artista que me intimido por o espaço ser bom ou mau. Há uma espécie de um discurso entre artistas - e até entre curadores - que este espaço é bom para mostrar arte, aquele é mau para mostrar arte, este é fácil, este é difícil. Eu não tenho essa experiência de todo. Sou uma pessoa que sempre me dei bem com espaços supostamente difíceis e às vezes muito mal com espaços supostamente bons. Eu acho... eu gosto muito de trabalhar com as coisas que estão à minha volta. Às vezes podem ser as mais abstratas, outras vezes mais concretas, mas gosto... e portanto, se calhar espaços difíceis têm coisas à minha volta onde agarrar, enquanto que muitas vezes espaços que são considerados por comissários e museólogos, bons, são espaços... quanto mais *white cube* melhor. Ora, a natureza do *white cube* é precisamente isso, é que ele não tem mais nada senão *white cube*, não é? E então estás numa espécie de um espaço neutro que é um espaço que a mim não me apraz muito. Portanto, isso em termos gerais. Portanto o espaço público, para mim, é sempre um espaço com material, não é? E isso é uma coisa que me apraz. E na galeria eu também procuro material. Portanto, uma das coisas que facilita o espaço público de certa maneira, para mim, é o material estar sempre à mão de semear. E eu vou ser muito explícita, o material não tem que ser... uma coisa concreta do lugar. Por exemplo na Barquinha, que é uma coisa que tu obviamente conheces e que eu fiz. Quando eu... eu andava há anos a namorar aquelas estruturas – não sei se está a ver a minha escultura na Barquinha...

JH - Sim, sim, sim.

AF – ... que é uma espécie de um engenho de irrigação. Há anos que eu andava a ver aquelas estruturas, quando a gente vai para o Alentejo, vê-as não é, no campo. E dos aviões tu vês os redondos... E de repente na Barquinha, porque há muitas à volta ali no campo, eu percebi que era o sítio perfeito para poder explorar esse meu gosto daquelas estruturas numa, numa situação escultórica, portanto. Não é que ali mesmo, naquele local, tivesse um objeto de irrigação. Mas o facto daquilo ser campo e da largueza do parque e de à volta haver vários engenhos permitem que eu agarre qualquer coisa do local mas num sentido muito alargado do local. Portanto isso é, talvez uma, uma abordagem à ideia de espaço geral que permite que eu engrene com alguma facilidade no espaço público. Mas, na verdade nem sempre foi assim, eu tive alguns pudores quando era muito mais nova. Eu só comecei a fazer arte pública bastante tarde. E primeiro também não tinha muitos convites...

JH - Pois isso é ...

AF – Mas há... Não, mas há jovens na faculdade que já estão a trabalhar na arena pública, nem que seja um graffiti porque gostam, não é? Eu sempre... não gostei, de início não gostava porque achava que era... tinha muito pudor político. A minha ideia era que, esta coisa da arte contemporânea é uma coisa muito difícil, é uma coisa bastante – eu não gosto de usar a palavra elitista, mas é a palavra que está sempre a aparecer - mas eu uso, melhor, usaria melhor a palavra mais exclusiva, mais especializada, não é? E que... um museu é o sítio próprio para essa especialização, ou seja, quando a pessoa entra num museu, de arte contemporânea, como é óbvio – compra o bilhete, ou não compra, não interessa – quando entra no museu, há uma espécie de um contrato tácito que a pessoa que entrou está interessada em entrar e sabe onde é que vai entrar.

JH – Vai buscar nem que seja...

AF – Pronto, se pensa que vai ver o Gauguin num museu de arte contemporânea é porque não sabe o que é arte contemporânea. Isso é um negócio que ele tem que fazer, ou se vai ver o Roudin na

arte contemporânea, não vai, não é? Pronto. Ou se vai ver o Machado de Castro ou também não vai, pronto. Mas, isso é um negócio entre estilos de arte, contemporaneidade ou modernidade. Mas, em geral, quem entra num museu de arte contemporânea sabe que vai ver arte contemporânea. Pode é não gostar daquilo que vê, mas sabe que vai ver. Quem anda na rua não tem que apanhar com coisas que são muito especializadas, às vezes muito difíceis até, de acesso visual e conceptual, não é? E portanto eu sempre achei que trabalhar no foro público era uma espécie de uma imposição. Como eu... muito do meu trabalho tem a ver com procura de um ideal qualquer democrático na sociedade em que a gente vive... parecia-me que isso era uma coisa, um não senso, quero dizer, como é que tu podes acreditar que as pessoas... que a nossa sociedade deve ser mais democrática – acreditas também que a arte contemporânea é uma coisa muito especializada e até curtes isso – mas não tens que a impingir às pessoas, não é? Pronto. Portanto e eu acho que isso... eu ultrapassei isso, através de perceber que há várias maneiras de trabalhar com arte contemporânea e depois com arte pública e nos anos 90 há um crescendo enorme de práticas artísticas que lidam com a ideia do público de uma forma muito diferente... e da ideia de comunidade e da ideia de participação de uma forma muito diferente. A ideia da arte pública torna-se um bocadinho mais apelativa e mais interessante para mim. E aí, eu percebi que o que eu tinha que fazer era encontrar um modo de trabalhar que precisamente não fizesse tudo aquilo que me ofende, quando a arte pública faz isso. Mas que ao mesmo tempo pudesse funcionar. Portanto eu acho que essa ainda – do meu ponto de vista – é a grande clivagem entre o museu e o espaço público, não é? Para mim não é o facto de estares num espaço público, porque o museu também é um espaço público, na verdade, não é?

J – Sim, sim. Pois é.

AF – Esta coisa das pessoas, quando dizem “Ah não sei quê, arte no espaço público” É um não senso, porque o museu é o espaço público. Então o museu nacional - tu pagas impostos como eu - é tão público... é mais público do que a minha casa ou o café lá em baixo, não é? É mais público do que a escola – na escola só entras se fores pai ou mãe, não é? - Mas o museu não, toda a gente tem o direito a entrar lá, logo desde que esteja dentro do horário tem direito de olhar. Portanto, para mim a ideia do espaço público é mais a ideia de caminho que tu fazes na tua vida diária, não é? E o teres ou não que te encontrar com obras de arte, teres ou não que reagir ao seu alto nível de especialização. Essa, portanto continua a ser, para mim, a grande diferença, não é? E que requer que tu... que eu, abordasse o trabalho no espaço público – querendo dizer espaço público fora do museu, não é? – de uma forma muito diferente. Como é que eu posso fazer um objeto que, por um lado é quase invisível – não é que ele não seja grande, não é que ele não seja impositivo, até pode ser, o objeto da Barquinha tem 12 metros de comprimento, mas ele é quase invisível. Porquê? Porque ele é aquilo que as pessoas estão habituadas a ver quando vão ao campo quase todos os dias. Ele não é um objeto que faça – só que alguém que quiser pensar... “olá, aquilo está ali mas aquilo afinal não é para irrigar, aquilo é uma escultura. Porque é que aquela pessoa fez aquilo como uma escultura?” Mas se eles não se quiserem questionar o objeto não se impõe como surpresa nenhuma dentro daquele... como surpresa talvez para uma pessoa cidadina, que de repente começa a ver um objeto de irrigação como um projeto escultórico, não é? Quase é quase modernista, não é? No seu...

JH - sim

AF – ...no seu ar. Aquilo ter... é quase uma espécie do ... faz-me lembrar as esculturas do Anthony Caro nos anos 60, um inglês modernista, não é? Mas é nesse sentido que eu digo invisível, em que os objetos podem ser até grandes, mas eles não veem desafiar a pessoa, o habitante local na no seu dia-a-dia. Não veem provocar que ele se irrite comigo ou com a arte contemporânea, entendes o que quero dizer?

JH – Hum, hum. Sim, sim...

AF – Que eu não tenha... É claro que vamos ter sempre aquela coisa de “Ah, eu aquilo também era capaz de fazer.”

JH – Muito frequente. Exato.

AF – Aquela pergunta clássica, não é?

JH – Exato.

AF – Mas na maior parte dos casos, com as minhas esculturas, eu acho que nem chegam a esse ponto, porque há muita gente que, se não quer, ou lê como um baloiço ou lê como uma coisa que eles já viram no campo mas aqui está com um bocadinho mais de cor. Não... não... não é um objeto – intelectualmente ele desafia, escultoricamente desafia, para um cidadão ele provavelmente desafia, para uma pessoa local ele pode ser invisível – e nesse sentido não é invasivo do espaço... do espaço público. Se tu vieses ali tomar o teu piquenique ao domingo, não vais olhar para aquilo e dizer “mas que raio porque é que esta pessoa se lembrou de fazer este mono aqui?” Porque aquele mono é só igual ao mono que está lá a irrigar o campo da avó dele ou do tio dele, não é? Isso por um lado, por outro lado... o facto de que, na verdade, eu sinto necessidade que haja sempre uma chamada, particularmente a crianças, de participação. A ideia de que o objeto pode sempre duplicar como objeto de utilidade lúdica é uma espécie de uma nota de compensação que eu... com que eu giro o fazer a escultura, estou a gerir, como é que eu estou a gerir..

JH - Aquela escultura é particular? Ou..

AF – Quase todas...

JH – Quase todas.

AF – Quase todas. Se eu pensar... eu não tenho tantas assim... Mas olha, tenho uma no Parque das Nações que é um parque de crianças, tenho uma na Rabada lá no Porto que é uma das minhas favoritas, que é um baloiço – também já viste alguma vez essa?

J – Sim, vi só imagem.

AF – Anda à volta, parece uma árvore que anda à volta. Tenho outra – esta única que não é – tenho outra em Paredes que também é – não é para crianças mas é para as senhoras do tremoços que vendem os tremoços e têm umas ... para elas se sentarem e porem umas sombrinhas. E tenho... acho que a única que eu fiz, que não é claramente uma escultura vocacionada para crianças ou para outras pessoas usarem – as crianças são o meu ponto favorito de entrada – é uma coisa que eu fiz e que gosto muito para o Castelo de Guimarães, que pertence à coleç... precisamente à Coleção EDP, que é uma espécie de abstratização da... do Monumento à III Internacional do Tatlin e depois duplica com umas luzes de Dan Flavin E esse é o projeto que não é para crianças, não tem nenhuma utilidade senão o seu lado conceptual e estético. Mas isso foi muito claro para mim, porque esse objeto foi uma

exposição temporária, só lá estive 2 meses e nunca pensei que ele iria perdurar como objeto público, permanente.

J – Sim, sim, sim.

AF – E portanto ele para mim não tinha que, ele não tinha que engajar a população local de uma forma, da forma como eu gosto que as minhas esculturas públicas o façam e fi-lo um bocado como um objeto de um espaço de arte contemporânea, não é? E ele continua assim. Mas... Não sei se já estou a responder às outras perguntas, se não estou. Mas... e se isso responde a esta primeira.

JH – Sim, talvez...

AF – “Existe uma maior preocupação na receção da obra quando se sabe que se trata de arte pública? Pensa numa maior diversidade de público? Para quem se está a criar?” Totalmente, totalmente. Há uma... quando eu penso... quando eu penso num objeto de arte que faço para uma galeria, o público que eu penso é em mim própria.

JH – Ah, interessante.

AF – Eu sou o público do meu trabalho. O trabalho é... porque assumo que estou a fazer para pessoas afim. Se... acho que... hoje em dia não, porque as coisas também estão a mudar e isso poderá ser também um assunto interessante de conversa entre nós, porque o museu não mais é – mesmo um museu de arte contemporânea – não mais é um sítio onde só especialistas vão. Cada vez mais, não é? Vão *tours* de *bus* de turistas e portanto, acaba por se tornar um espaço público de diversão, não é, muito mais alargado. Mas na minha prática isso ainda não se tornou um... isso ainda não se tornou um fator de influência na conceção das obras. E não sei muito bem... Isso é uma coisa que vou ter de pensar muito bem, porque a partir do momento em que o museu se transforma - e que tu aceitas que o museu passou a espaço de diversão - tu não mais podes engajar em arte contemporânea como um produto conceptual e intelectual... e tens de começar a fazer produtos para diversão, não é? Como a Joana Vasconcelos faz. E faz muito bem, mas eu não gosto daquilo. E portanto, se eu tiver que gerir essa questão a fundo, provavelmente vai ter grandes influências no meu trabalho. Ou... o que vai acontecer é que o meu trabalho deixa de ter cabimento nos grandes museus de diversão e passa a só ter cabimento – o meu e de outros como eu! Claro que eu não estou sozinha...

JH – Sim, sim, sim.

AF – ... neste registo. Ele há muitos como eu, não é? Que levam a coisa muito a sério e pensam em arte como uma forma de pensar e não de divertimento, não é? Acho que não sou a única artista, que trabalha no espaço público, que se leva a sério e que pensa em arte como uma fonte emancipadora de pensamento, não é?

JH – Sim exatamente.

AF – Penso em amigos como o Chafes, como a Fernanda Fragateiro – e estou aqui só a pensar em Portugal, não é? - Portanto, não.. Mas sim, acho que no dia em que eu tiver que, se eu tivesse que gerir a... a premissa de que o museu de arte contemporânea, como a Tate Modern por exemplo, já não é um sítio de cultura de ponta no sentido intelectual, mas sim um sítio de diversão, se calhar teria que mudar o que eu faço para o museu deles. Senão arrisco-me a não ser incluída nessa coleção - também não me faz grande diferença.

JH – Ainda há pouco tempo ouvi numa conferência de alguém que falava da Tate e que dizia que o grande sucesso em termos de bilheteira, não é, digamos... é porque eles conseguiram transformar a arte num evento cultural. Portanto é aquela coisa de... é toda a experiência de ir à Tate. Não é só...

AF – Não, é um passatempo de um lugar, sim, que é entretenimento. É entretenimento. E, pronto, entrou numa rotina social, é verdade. Isso tudo é muito verdade. Mas eu, eu... eu tenho esperança que isso não venha a dominar todos os museus e portanto estou em continuo a trabalhar na linha em que trabalho. Mas, o meu trabalho de arte pública é completamente feito em respeito e em vontade de dialogar com o público para onde ele vai ser inserido. Enquanto que num museu a vontade é de dialogar com pessoas afins, não é? *Like minded people* – como dizem os ingleses. Pessoas que são como eu, como nós as duas, pessoas que estamos na área que falamos sobre o assunto, que... Tu falas de Inhotim eu já sabia o que é que era, já conhecia, não é? Quando te estou a falar do espaço público estou a abrir o leque (...) E tanto no dialogar como no próprio... na própria interação. Portanto eu quando faço coisas para crianças, para mim é muito importante ir verificar se as crianças usam as coisas, senão ficam lá só como velhos monos que são fingidos, não é? Quando a escultura da Barquinha partiu na segunda semana porque tinha tanto uso, tanto uso – aquilo andava à volta de duas maneiras. Aquilo baloiça assim (gesto) e andava à volta assim (gesto). É tanto movimento em tanto sentido que tivemos que abrir o centro da escultura de novo - e apesar de eu estar a trabalhar com um engenheiro, ele teve que refazer os cálculos dele e refortificar a parte central. Isso para mim... Ele só dizia “Ai que horror que vergonha!” Eu disse “Não! É uma vergonha, não! É bom! Porque significa que os miúdos estão a dar-lhe, portanto, agora a gente temos é que corrigir, não é? O que seria mau é se a gente não corrigisse, mas a ideia é fazer uma coisa que funcione, não é?” E portanto... e a mesma coisa eu tenho na Rabada, que eles estão-me sempre a dizer “Ai, vou tirar fotografias à tua escultura, está sempre pejada de crianças.” Para mim isso é o ideal. E, aliás quando eu apresento uma conferência sobre o meu trabalho de arte pública sou incapaz de mostrar uma única imagem que não tenha uma pessoa. Não faz sentido, não é? Se a pessoa vai fazer... Enquanto que num museu é bom ter uma escultura com alguém a ver numa fotografia. Num espaço público não faz sentido ter uma escultura que não tenha lá uma pessoa, não é? Porque é raro o espaço público que só à noite ou quando está fechado é que não tem e aí deixa de ter interesse, não é? Deixa de ter a sua razão de ser, não é? As rodas estão gastas, da Barquinha, os pneus eram desta grossura e agora neste momento estão desta. Outro dia estive lá e disseram “Vocês têm que substituir os pneus... Ah não te importas, fica tão feio com os pneus assim.” Fica feio mas, é ótimo porque significa que estão a andar imenso, não é? Isso faz parte. Portanto... e essas coisas não me perturbam porque as considerações estéticas aí... Se eu entrasse num museu e metade da minha escultura estivesse gasta no museu, ficava perturbadíssima. Mas ali não, faz parte do jogo, não é? Do compromisso é precisamente que as pessoas interajam. E eu uso muito as crianças porque as crianças não julgam, não é? As crianças não...

JH – Às vezes são do melhor público de arte contemporânea.

AF – Sim. E não julgam. Eles olham para aquilo vêm o baloiço e estão-se marimbando se aquilo é arte pública ou não. Eles percebem “Isto é para eu brincar. Eu quero brincar, vou brincar, brinco!” Está feito, não é? E portanto não é como um adulto, um adulto ia ter que gerir “Posso, não posso? É permitido, não é permitido?” Ou uma data de outros preconceitos, não é? Portanto as crianças para mim são uma

forma mais limpa do diálogo se estabelecer, não é? Para além do facto de que eu tenho filhos e sei que se passa muito tempo em parques quando se tem, quando se tem filhos passa-se tempo em parques, é um... é um... é tão simples quanto isso.

JH – Pois.

AF – Pois, também vais passar... (...)

JH - (...)

AF – “Quais as especificidades de expor ao ar livre? Existe uma maior preocupação ou noção entre espaço e a obra, de integração no elemento cultural arquitetónico e da paisagem?” A resposta a tudo isto é sim. Só que, neste sentido - é como eu estava a dizer de início - a minha relação com o espaço é igual, num espaço interior de museu e exterior... eu tenho sempre uma muito boa relação com o espaço e gosto de espaços e tanto num espaço branco - *white cube* - como num parque, eu só sei fazer arte que se relacione com o espaço. E portanto para mim, os princípios da minha atuação ficam muito parecidos num... do ponto de vista espacial. Ficam muito parecidos nos dois locais. É claro, onde há mais coisas para gerir do ponto de vista do espaço, melhor para mim, porque tenho mais material, não é? Onde há menos - como eu estava a dizer no *white cube* - mais chato é, porque há menos coisas para agarrar e mastigar, não é? Mas o espaço é muito... É óbvio que no espaço público eu acho que é uma obrigação do artista gerir o espaço, não é? Mais pelas razões do respeito, da relação com o público. No meu caso eu não tenho que fazer esse esforço porque já é muito forte essa relação do espaço. Eu também acho que isso advém de ser escultora, sabes Joana. Eu acho que os escultores estão sempre a tratar do espaço, não é? E mais do que ninguém os escultores sabem que pôr um objeto dentro deste espaço aqui ou pôr na rua, são duas coisas diferentes, não é? Ou pôr na casa de banho ou pôr no corredor, que é fininho e longo, ou pôr num espaço largo, muda completamente um objeto, não é? Começa pelo momento em que tu tens de trabalhar numa escultura o espaço que tu precisas à volta dele para o gerir, não é? E portanto tu estás sempre a trabalhar espaço, mesmo que a coisa seja uma coisa antiquada e fechada em si própria, mesmo que seja um busto, não há outra maneira de gerir escultura senão pelo lado performático do uso do espaço, não é? E portanto, um escultor teria muita dificuldade em, penso eu, em gerir qualquer atuação artística que não seja, ou intervenção artística, que não seja consciente do espaço e trabalhar o espaço em que ele está inserido. No meu caso nunca é muito diferente porque eu sou incapaz de trabalhar num museu e não gerir o espaço, não é? E portanto, a coisa segue, eu ainda sou daquelas pessoas do tempo em que começámos a perceber, começámos a tentar perceber o que é que era uma instalação - por oposição ao meramente uma escultura, não é? - E uma instalação é a extensão da ideia da escultura, não é... a tudo o que habita o espaço, que está num momento expositivo, não é? Quer esteja numa galeria ou museu ou num espaço público, não é? E é então que, a relação entre este copo e este livro e este livro e esta moldura, que está ali na parede, são todas, fazem todas parte duma composição instalacional, não é? E que e partir desse momento em que tu entendes isto, entendes que pôr aquele quadro naquela parede ali ou por aqui nesta é completamente diferente, o significado muda. E, portanto, o mero ato que antigamente era suposta ser neutro - chegas lá e penduras umas coisas nas paredes - deixou de ser “chegas lá e penduras umas coisas nas paredes” Porque se por muitas ou se pões uma, ou se pões mais abaixo ou se pões acima, faz uma diferença enorme, não é? Não são do objeto que está pendurado na parede, ou em cima da

mesa, mas da leitura que o observador tem desse objeto, não é? E esse princípio básico da instalação que – e na minha geração tivemos que gerir nos anos 70 e 80, não é? - são as bases daquilo que eu sou como artista, não é? E tu, como uma pessoa ou como artista ou como escritor ou como teórico ou como museológica. vais sempre para todos os trabalhos com as tuas ferramentas de trabalho intelectuais, não é? Porque aprendeste sobre a instalação em 1970 não quer dizer que te esqueceste de que o espaço é um dado que tu tens que gerir, manipular e trabalhar e reconhecer, não é? Uma escultura... Ainda a semana passada, há duas semanas inaugurei uma peça no hall de Serralves. E lembro-me claramente de estar no atelier, já em pré-produção, e de repente – estava aqui a falar com a minha assistente e estava a dizer “Parece-me que esta escultura é muito pequena para este espaço.” Imagina, é o hall inteiro de Serralves e ter uma única escultura, que é a minha. E tu, literalmente...

JH – Pois...

AF – ...podias fazer de qualquer tamanho, não é? Porque, tu não vais conseguir abarcar aquela coisa... Mas eu tinha na minha cabeça uma ideia correta para aquele espaço. E ela disse “Ah tem razão. E quanto é que acha?” E eu disse “Olhe vamos aumentar tudo 20%.” E aumentámos tudo 20%, que ainda é bastante. A escultura passou de 3 metros e qualquer coisa para 5 metros e qualquer coisa. Bem, fez uma diferença enorme. Está perfeita! Para mim, quero dizer. Não estou aqui a avaliar do ponto de vista de crítica. Para aquilo que eu intencionava está perfeita, quero dizer e isso é um dado muito simples. Porque houve ali um momento em que eu percebi a escala do espaço e aquilo que eu ia fazer para preencher aquele espaço e a relação não estava correta. E provavelmente um dia a escultura nem vai ser exposta lá, porque vai para outra coleção, não é? E essa relação perde-se. Mas eu era incapaz de mostrar uma escultura nova, num espaço como aquele, sem ter essa relação absolutamente resolvida, não é?

JH – Existe também, por exemplo se for com ligação com o meio natural ou com a natureza, também existe essa preocupação?

AF – Absolutamente, absolutamente. Mais difícil, mais difícil, não é? Porque uma coisa é um espaço arquitetónico, que é comensurável, não é? E que é desenhado já a pensar na relação humana, não é? O Siza quando desenha o Museu de Serralves sabe que são seres humanos que vão passar ali, não é? Portanto há logo uma relação ergonómica com o espaço arquitetónico, não é? E a arte é feita por mim, portanto, já está mediado por mim - ou seja, o espaço arquitetónico está mediado - e a arte que eu vou fazer é para habitar esse espaço. Já há ali muita familiaridade. Quando vais para o espaço público ou para o campo, o caso da Barquinha, tudo isso vai pela janela fora porque não há nenhuma referência arquitetónica, pelo contrário, a referência espacial são campos e grandes! O próprio parque é de uma escala absolutamente enorme, não é? E portanto, eu de repente ali estava perante... e a referência, a minha referência imagética, que são os engenhos da rega, são gigantescos, são gigantescos. Cada pernada tem para aí 10 metros, algumas têm 6 e 7 pernadas, portanto estás a falar em objetos que têm 170 metros de comprimento, não é? Mas, eram perfeitos, esses objetos com essas pernadas todas - por mais estranho que pareça nesta conversa - eles são perfeitos para a escala do campo, não é? Mas de maneira nenhuma eu podia fazer uma escultura que tivesse 170 metros de comprimentos. Mas ao mesmo tempo eu não podia fazer uma escultura que negasse a terra, o campo, a ideia da agricultura. Portanto, ali há um jogo muito mais complexo e muito mais difícil – isto para não

falar em orçamentos e... pois porque depois tu queres fazer de 10 metros e eles dizem custa x e tu não podes, não é? Depois tens que, mas num mundo ideal em que os orçamentos não são finitos, o jogo no espaço público é muito mais complexo e muito mais difícil de acertar, mais abstrato, porque tu não podes... A Torre Eiffel funciona bem no espaço público, não é? Mas a Torre Eiffel, não é todos os dias que se constrói um monumento daquele tamanho. Mas se me perguntares “É realmente um objeto incrível no espaço público?” Sim. Como as Pirâmides. São umas esculturas absolutamente de tirar o fôlego, não é? São, mas não é possível trabalhar com isso. Quero dizer, ele há escultores, o Robert Smithson sempre fez, não é? A espiral, não é? Isso são escalas corretas para o espaço público. Agora, eu quando estou a trabalhar na Barquinha não posso trabalhar nessa escala.

J – Sim.

AF – Mas tenho que encontrar uma escala que à mesma funcione, não é? ...dentro daquele espaço. Outros espaços públicos, mais urbanos, são mais próximos da ideia do museu, não é? Porque geralmente são espaços mais desenhados para interação humana. Mesmo com ruas, não é? É o peão...

J – É o percurso...

AF – ...é o peão, é o percurso, é o quarteirão, é o carro, é a esplanada, é a praça... São coisas com uma escala onde o ser humano já está mediado, Agora quando vais para um parque como aqueles... Naquele não, mas por exemplo no da Rabada tem lá árvores que são antiquíssimas e que são enormes, não é? Portanto estás a competir com isso é uma intervenção na natureza. Uma árvore com 40 metros de altura é um objeto na natureza. E tu vais lá construir qualquer coisa, estás a dialogar com esse objeto, quer queiras quer não, não é?

Sim, eu acho que sim. Acho que as diferenças são muitas, mas que não há uma lei para espaço público e uma lei... Eu acho que os espaços públicos também são muito diferentes, é isso que estou a tentar dizer, não é? Trabalhar numa praia, trabalhar num parque – e olha os parques que nós já mencionámos, a Barquinha, tu no de Monsanto que é uma coisa que tu te propões desenvolver, não é?

JH – Sim.

AF – Uma coisa que é fictícia neste momento, mas pronto...

J – Sim, sim.

AF – ... e o outro a que te referes que é em Inhotim, não é? Já aí tens 3 escalas completamente diferentes, não é? Mas ainda há a versão do parque como aquele que eu fiz em Guimarães, que é um parquezinho à volta do Castelo, onde tens lá um monumento do caraças, não é? E depois tens de fazer uma escultura pública. E porque foi isso que eu perguntei “Mas vocês querem que eu faça uma escultura pública para competir com o Castelo de Guimarães?” Como é que é? Não é fácil?! Não é? Portanto, aí era a escala em termo real, porque o Castelo é assim uma coisa muito impositiva, mas não é só a escala em termo real, era a escala conceptual e histórica do Castelo, do peso que aquilo tem... a nossa história, não é? É assim uma coisa emblemática. Não era um diálogo justo, não é? Não era um diálogo de igual para igual. Logo de início nunca seria... Enquanto que quando eu estou na Barquinha e os meninos brincam com a minha escultura é completamente “tu cá tu lá”, não é? “Eu sou criança, eu gosto de brincar, tu fazes um objecto, eu brinco.” Está feita... o negócio está feito, não é?

JH – Portanto... todos esses projectos são sempre *site specific*?

AF – São sempre *site specific*. Eu acho que não há, não há leis... E eu nunca fiz um no Brasil, mas por exemplo já fiz um na Áustria, em Graz, em que fiz uma escultura num parque público. Mais uma vez não era bem o parque versão Barquinha, era mais um parque citadino, género... Jardim da Estrela. Uma coisa mais pequena bastante intensa, com muita gente, no meio da cidade, com umas relvinhas – mas não era assim expansão, de espaço - e sim, e tu aí tens que gerir a história daquele local, não é? Já não estás em Portugal, mesmo as crianças são diferentes, não é? Têm vidas diferentes, têm histórias diferentes, têm escolas diferentes, têm, aprendem histórias diferentes na escola. Falam uma língua diferente, leem poetas diferentes... Portanto, tudo isso, afeta. É caso a caso. É muito caso a caso.

JH – Sim, isso também tem a ver com o teu trabalho, com a maneira como o local...

AF – Sim, absolutamente. Pois. Projeto a projeto, local a local. Sim. E vai-se alterando conforme, por exemplo na Áustria, o projeto da Áustria, o único lado interativo que tinha era que a escultura era uma escultora sonora que transmitia poesia. E que portanto estavas no parque e de vez em quando ouvias um poema, um soneto, que era dito. Nesse sentido era interativo, sim. Havia algo... Mas era uma interação muito passiva, não é? A pessoa...

J – Rececionava...

AF – ...se queria. Se não queria também podia ignorar, porque tu num parque estás sempre a ouvir outros barulhos também, não é? Um parque não é um lugar silencioso, não é? Não é como ires ao teatro e ao cinema, em que estás ali para ir ver aquilo, não é? Se a escultura diz umas coisas, género anúncio de rádio, tu ouves, mas às vezes não ouves. Está a dar mas não estás a ouvir. Estás a perceber o que eu estou a dizer? Se quiseres ouvir ele está lá e é audível, mas também pode passar em barulho de fundo, não é? E era nesse sentido só, que era interativo.

JH – Sim, falta essa parte da durabilidade dos materiais, mas pronto já falámos também sobre isso...

AF – Sim, eu acho que a questão da durabilidade, quero dizer... a questão da escala já falámos um bocadinho. A questão da durabilidade é uma questão... é uma questão muito interessante, porque é uma questão que eu menosprezava até começar a trabalhar em arte pública. Porque... e também acho porque artistas como eu, que aprenderam muito com a *arte povera* e outros momentos em que a materialidade podia ser muito, até nos anos 90 no tempo da desmaterialização da arte em que praticamente faziam objetos de arte que não tinham objetualidade nenhuma, eram completamente desmaterializados. (...) De certa maneira, eu vinha de uma tradição em que a materialidade do objeto era importante, no sentido que, a expressividade da matéria era importante. Aquilo que a gente lia – se era uma coisa muito minimal ou se era uma coisa muito expressiva. Mas a durabilidade nunca era um assunto... Porquê? Porque nos museus há quem tome conta disso...

JH - Isso é o trabalho...

AF – Que se lixe. Eles que organizem, o problema não é meu, eles que resolvam, não é? Mas quando tu estás fora, isso é um assunto que tu tens que resolver. Não é para a pessoa que vem a seguir, não é para a pessoa que toma conta – há sempre também uma pessoa que toma conta dos objetos de arte. Quando eu digo “os pneus têm de ser substituídos” eles não podem contar comigo nos próximos 20 anos para ir lá substituir pneus, não é? Portanto eles têm que substituir pneus. Ou se a

lâmpada se funde, também não vou lá substituir uma lâmpada do... da obra de Guimarães - que agora já não está em Guimarães, está em Leiria...

JH - Pois é.

AF – ...ao pé do Castelo à mesma mas pronto. Por outro lado, a própria capacidade do objeto de se, de se preservar, de ter durabilidade é de minha responsabilidade. E isso no início, para mim, foi muito difícil, porque estava completamente desabituada de ter que pensar nisso. Uma vez que percebi que não valia a pena remar contra essa maré e que isso tinha que ser parte dos pré-requisitos de uma obra - tem que funcionar, tens que ter um engenheiro para ver que a coisa não se vai partir, se se partir, não vai partir a cabeça a ninguém e que pode arranjá-la - tem que entrar na terra com sapatas, se possivelmente fortes, tem que fazer isto, tem que fazer aquilo, tem que fazer certo número de coisas, que signifique que, ela fica lá e eu não tenho mais que me preocupar com ela. Mesmo quando vendo uma obra para um museu também deixo de me preocupar com ela. Aqui, é a mesma coisa, só que o lado da relação com o público não pode ser o assunto que eu que fique comigo. Eu não posso estar a pensar “Ai que a criança se vai cortar” ou “que vai cair e se magoar.”. Se o chão não for mole para as crianças não se magoarem, eu não posso fazer uma escultura em que as crianças podem cair. É tão simples como isso. Portanto, se eu não consigo autorização para que o chão seja mole, eu tenho que mudar a minha escultura. E isso foi muito difícil de perceber e de aceitar ao início, mas com o tempo consegui perceber que, era um requisito tão importante, que não valia a pena... era melhor ir com isso e gerir isso, do que contrariar isso.

JH – Sim, são condicionantes que acabam por se tornar desafios.

AF – Absolutamente. E que, uma vez resolvidos, são uma paz que tu adquires. Porque não deve ser... não deve haver nada pior do que estar a criar um objeto que possa trazer problemas a outras pessoas, não é?

JH – Trágicos. Exato.

AF – E portanto, absolutamente. Eu acho que, aí eu faço muitos compromissos. “Ai não pode ser tão alto porque faz isto.” - “Tudo bem. Corta. Faz mais pequeno.” - “Ah mas não fica tão elegante.” - “fica aquilo que pode ser dentro das coisas.” Ou muda o tamanho daqui, afeta a proporção daquele lado, resolves de outra maneira. Não pode ser assim, não pode ser assim. - “Olha o homem não me deixa correr água.” - “Então se a gente quer água e não deixa correr água temos que mudar a escultura.” Tão simples como isso. Mesmo assim, ele há condicionantes que são imprevisíveis. A escultura por exemplo da... da Expo, que é um parque – não sei se já lá foste, mas tem uma plataforma de cimento...

J – Sim, sim.

AF – ...uma espécie de um andaime que é um escorrega e tem uma mesa - aquilo agora tem uma rua que passa entre os objetos. Aquilo nunca tinha rua, no plano e na planta quando nós fizemos aquele projeto aquilo não era uma rua, era um passeio pedonal. Portanto, nunca, quero dizer, quem olhar para aquele objeto há de pensar “esta mulher perdeu a cabeça aqui. Então os pais sentam-se na mesa a conversar aqui e do outro lado da rua os filhos brincam?” Eu nunca faria uma coisa dessas. E isso aconteceu 5 anos depois da escultura ter sido inaugurada. Que eles decidiram que afinal de contas queriam passar por ali carros.

J – E não houve qualquer contacto?

AF – Não, eu não tenho nenhum poder sobre isso. Não tenho poder nenhum sobre isso. Infelizmente. Mas ofende-me. “Ah não te ofende que esteja com um bocadinho de ferrugem?” - “Não, ofende-me muito pouco a ferrugem.” Agora, bom porquê? Porque vá, aquela obra tem uns 15 anos, tem que haver um bocado de ferrugem. Se eles não a querem pintar, eu não posso exigir, quero dizer, eu não posso exigir que eles lá vão pintar. Agora, se houver um problema com uma criança a atravessar aquela rua, eu não sou responsável, mas eu não vou gostar dessa conversa, não é? Mas não tenho poder nenhum. E isso não tem a ver...

ANEXO D
IMAGENS INSTITUTO INHOTIM

Fig. 5 Fotografias da autora feitas na observação de campo no Instituto Inhotim em abril de 2013.

Marilá Dardot, *A origem da obra de arte*, 2002



Dan Graham, *Bisected triangle, Interior curve*, 2002



Chris Burden, *Beam drop Inhotim*, 2008



Cildo Meireles, *Imensa*, 1982-2002



Simon Starling, *The Mahogany Pavilion (Mobile Architecture Nº 1)*, 2004



Hélio Oiticica, *Invenção da cor, Penetrável Magic square # 5, De luxe*, 1977



ANEXO D
Imagens Almourol Parque de Escultura Contemporânea
Vila Nova da Barquinha

Fig. 6 Fotografias da autora feitas na observação de campo no Almourol Parque de Escultura Contemporânea em Vila Nova da Barquinha em outubro de 2013.

Xana, *Casa do Céu*, 2012



Cristina Ataíde, 2012



José Pedro Croft, *S/Titulo*, 2012



Pedro Cabrita Reis, *Castelo*, 2012



Rui Chafes, *Contramundo*, 2012

