U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Diálogos em Silêncio

Modos de Relação entre as audiências não especializadas
e a coleção pública de escultura contemporânea de Santo Tirso

Rita Carolina Morais da Costa

Tese apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para obtenção do grau de Doutor em Educação Artística, elaborada sob a orientação do Professor Doutor Samuel Joaquim Moreira da Silva.

Porto, Fevereiro de 2022.

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Título
Diálogos em Silêncio: Modos de Relação entre as audiências não especializadas e a coleção pública de escultura contemporânea de Santo Tirso

Tese apresentada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para a obtenção do grau de doutora em Educação Artística, no dia 21 de Setembro de 2022.

Júri das Provas de Doutoramento em Educação Artística:

Presidente Doutor Heitor Manuel Pereira Pinto da Cunha e Alvelos
Vogais Doutora Alexandra Virgínia Mota Pinto
Doutora Joana Rita Gomes Mendonça
Doutor Jorge Manuel Nunes Ramos do Ó
Doutora Catarina Sofia Silva Martins
Doutor Samuel Joaquim Moreira da Silva

Para o meu avô

resumo

A cidade de Santo Tirso é marcada, na viragem do milénio, por um clima de reorganização, reformulação e acolhimento de iniciativas culturais, planeamento urbano e recuperação da indústria da zona do Vale do Ave. Como fruto deste clima surge, através de uma ideia do escultor Alberto Carneiro, uma série de dez simpósios internacionais de escultura contemporânea que, aliados à autarquia da cidade, se tornam no Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (MIEC-ST). Estes simpósios decorrem desde 1990 até 2015, período em que o acervo de escultura pública é colocado no espaço da cidade, em paralelo com o desenvolvimento da paisagem urbana da cidade e da criação e reabilitação de espaços verdes. Durante os 32 anos desde a implementação da primeira escultura de Alberto Carneiro no pré-simpósio, e até aos dias de hoje, as audiências deste museu desenvolveram micro-práticas que configuraram os modos como estas se relacionam com as obras que confrontam.

O estudo que aqui se expõe identifica e problematiza a complexidade de um conjunto de gestos e comportamentos precários, acidentais e marginais, que têm vindo a ser estabelecidos entre a comunidade local e as representações escultóricas em espaço público. Tem em vista compreender a importância destas manifestações do ponto de vista da construção dos espaços de sociabilidade da cidade; da sua significância na criação de uma identidade local; do seu impacto na prática e pensamento artístico no espaço público e da criação de uma zona residual de convivência entre grupos sociais e a permissividade do MIEC-ST. Esta dissertação tem como intento dar visibilidade aos diferentes modos de relação que ocorrem entre o acervo de escultura pública na cidade e as suas audiências, desenvolvendo a partir desta premissa um arquivo que visa sistematizar, organizar e dar visibilidade a esses modos e o seu acesso aberto a todos.

A dimensão experimental deste estudo decorreu entre os anos 2018 e 2021, no espaço público da cidade de Santo Tirso, através de uma análise cuidada e regular das manifestações e comportamentos das audiências, de distintas faixas etárias, culturas e contextos socioeconómicos. Em simultâneo, para a obtenção de um cenário alargado, é desenvolvido um estudo acerca do panorama socioeconómico da cidade Santo Tirso desde 1990 até 2010 com dados recolhidos junto da própria autarquia. São feitas leituras críticas e reflexivas das áreas de filosofia, sociologia, prática artística e educação artística. É feito um acompanhamento e registo frequente de interações das audiências em plataformas sociais online, junto com a consulta de registos nos media e desenvolvimento de documentação fotográfica e de vídeo. O estudo apresenta-se através de quatro partes: em primeiro lugar, a definição e visão histórica do lugar de atenção; de seguida, a caracterização das audiências que compõe a relação com as representações escultóricas e consequente reflexão crítica, seguida da exposição de uma série de ações experimentais e explorações do espaço através da imagem; e, por fim, a descrição e problematização da criação de um arquivo das micro práticas destas audiências com as esculturas.

No dealbar do século XXI, importa compreender e analisar a relevância das atuações artísticas no espaço público; a forma como estas se integram nas comunidades, na sua coexistência, assim como perceber um conjunto de manifestações marginais, imprevisíveis, de reação/interação com as atuações artísticas. Este estudo traz-nos uma tentativa de sistematização destes gestos subversivos, no sentido de contribuir para um debate mais alargado e informado sobre os grandes desafios que se colocam hoje na prática artística e a sua relação com os contextos sociais e identidades locais.

abstract

The city of Santo Tirso is marked at the turn of the millennium by a climate of reorganization, reformulation and reception of cultural initiatives, urban planning, and recovery of the industry in the Vale do Ave area. As a result of this climate, through an idea by the sculptor Alberto Carneiro, a series of ten international symposia on contemporary sculpture that, together with the city council, become the Santo Tirso International Museum of Contemporary Sculpture (MIEC-ST). These symposia run from 1990 to 2015, during which the public sculpture collection is placed in the city space, in parallel with the development of the city's urban landscape and the creation and rehabilitation of green spaces. During the 32 years since the implementation of Alberto Carneiro's first sculpture at the pre-symposium until today, the museum's audiences have developed micro-practices that have shaped the ways in which they relate to the works they confront.

The study presented here identifies and problematizes the complexity of a set of precarious, accidental, and marginal gestures and behaviours that have been established between the local community and sculptural representations in public spaces. It aims to understand the importance of these manifestations from the point of view of the construction of spaces for sociability in the city; its significance in creating a local identity; its impact on artistic practice and thought in the public space and the creation of a residual zone of coexistence between social groups and the permissiveness of the MIEC-ST. This dissertation intends to give visibility to the different modes of relationship that occur between the public sculpture collection in the city and its audiences, developing from this premise an archive that aims to systematize, organise, and give visibility to these modes and their open access. to all.

The experimental dimension of this study took place between the years 2018 and 2021 in the public space of the city of Santo Tirso, through a careful and regular analysis of the manifestations and behaviours of the audiences, of different age groups, cultures, and socio-economic contexts. Simultaneously, to obtain a broader scenario, a study is carried out on the socioeconomic panorama of the city of Santo Tirso from 1990 to 2010 with data collected from the municipality itself. Critical and reflective readings are made in the areas of philosophy, sociology, artistic practice, and artistic education. Frequent monitoring and recording of audience interactions on online social platforms are carried out, along with consultation of media records and the development of photographic and video documentation.

The study is presented in four parts: first, the definition and historical vision of the place of attention; then, the characterization of the audiences that make up the relationship with the sculptural representations and consequent critical reflection, followed by the exposition of a series of experimental actions and explorations of space through the image; and, finally, the description and problematization of the creation of an archive of the micro-practices of these audiences with the sculptures.

At the dawn of the 21st century, it is important to understand and analyze the relevance of artistic performances in the public space; the way in which they are integrated into communities, in their coexistence, as well as perceiving a set of marginal, unpredictable manifestations of reaction/interaction with artistic performances. This study brings us an attempt to systematize these subversive gestures, to contribute to a broader and more informed debate about the great challenges that are posed today in artistic practice and its relationship with social contexts and local identities.

Agradecimentos

Ao orientador, Professor Doutor Samuel Silva: pelo acompanhamento persistente, pelas provocações que transformaram este estudo, pelo incentivo a correr riscos e pela confiança depositada em todos os confrontos.

À minha querida família: pelos carinhos, pelos gestos infindáveis de compaixão e por alimentarem desde sempre a curiosidade e a ambição. Em especial ao Ricardo, pelo apoio na construção do arquivo e pelos comentários pertinentes sobre o mesmo.

Um reconhecimento especial às queridas Catarina e Camila: pelo apoio no desenrolar desta tese, pelas palavras de carinho e pela gigantesca força que deram para que este trabalho chegasse a bom porto, sem elas o sentido de amizade não teria a mesma dimensão.

À minha querida amiga Madalena e ao André: por tornarem o percurso mais ligeiro nos desabafos e questionamentos internos.

Aos colegas do serviço de comunicação do INESC TEC: cuja disponibilidade e palavras de carinho foram imediatas, em especial à Joana, pela imensa compaixão.

À Nala, pela fiel companhia e pelo carinho.

Agradeço ainda a todos aqueles que, de forma direta ou indireta, contribuíram para o desenvolvimento deste estudo.

Índice

012 **Introdução**
Uma fiel companhia

028 **Parte A**
Para circunscrever um lugar de atenção:
a Arte Pública em Santo Tirso
030 1. A cidade na viragem do milénio
038 2. Percusos: 10 simpósios, um museu
074 3. Tornar-se público: as esculturas e os espaços verdes

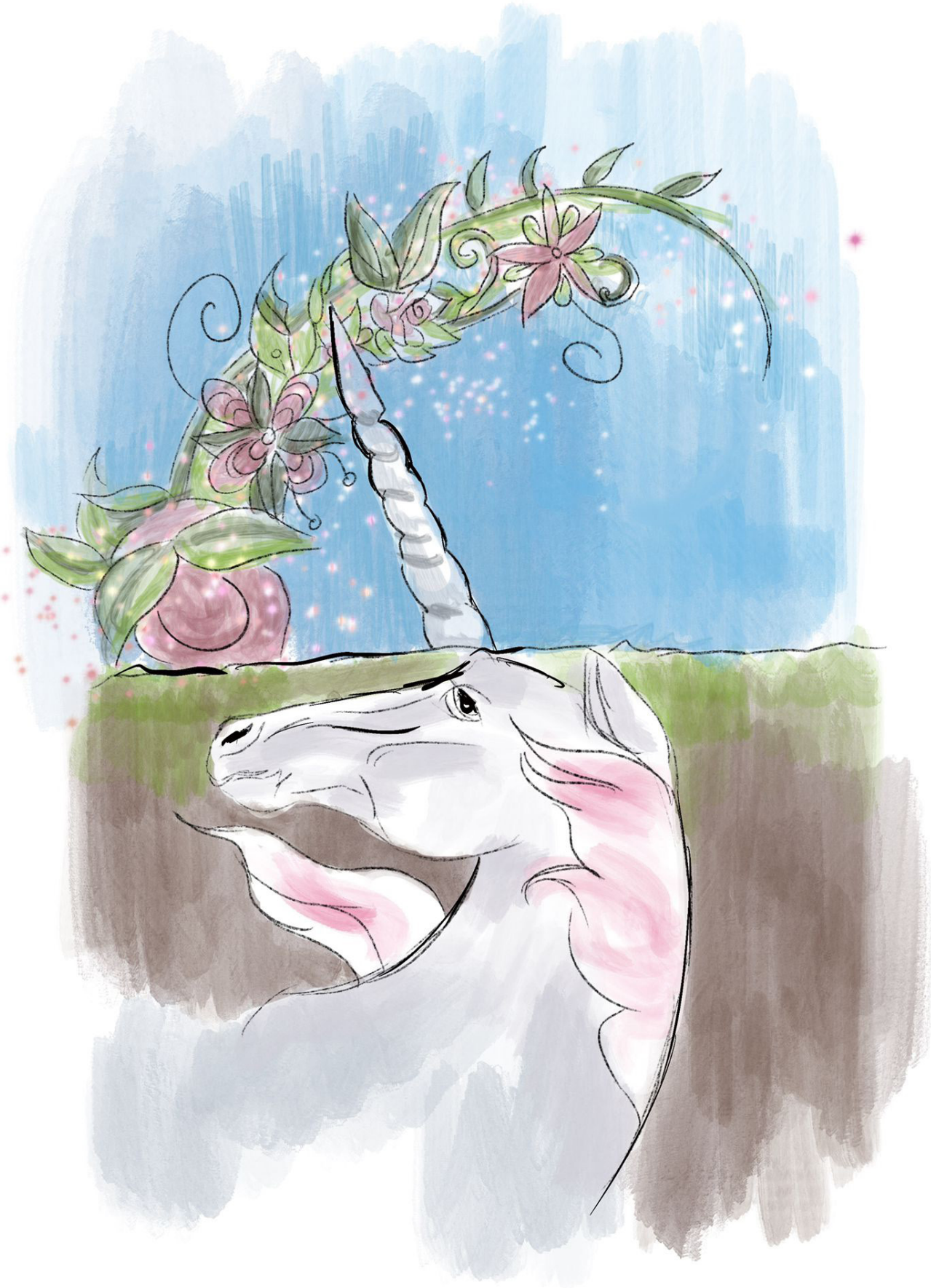
082 **Parte B**
Para compreender as audiências:
modos de relação
084 1. Coexistência: audiências não especializadas
090 2. Modos de relação
2.1. Apropriação
2.2. Insurreição
2.3. Ludicidade
112 3. Efeito boomerang (modos de relação como mensagens)

118 **Parte C**
Para experimentar:
a emergência das esculturas-caso
120 1. Desenhar, mapear, planear
122 2. Ações Experimentais
2.1. Ação Experimental 1
2.2. Ação Experimental 2
2.3. Ação Experimental 3
128 3. Retribuição (escrever e inscrever)

132 **Parte D**
Para cartografar:
um arquivo de subjetividades
134 1.O propósito e finalidade
136 2.Os conteúdos em devir
139 3. Silêncio (a cartografia do ruído)

144 **Considerações Finais**
A companhia permanece (em silêncio)

154 **Referências**
162 **Abreviaturas**
163 **Índice de Figuras**
168 **Anexos**



A finalidade é pública, mas os meios da arte pública podem ser privados.
A finalidade é a população, mas os meios podem ser pessoas individuais.
A finalidade é o espaço, mas os meios podem ser bocados e fragmentos[1].

(Acconci, 1990)

1

Traduzido do original:
The end is public, but the means of public art might be private. The end is people, but the means might be individualpersons. The end is space, but the means might be fragments and bits.

Introdução

uma fiel companhia

«Compreender um texto é como compreender um cão, uma previsão do tempo, ou seja, é aceitar que não se fala, que não se compreende, exceto pela companhia» (Llansol, 1998)

Em "Ardente Texto Joshua", a escritora e tradutora Maria Gabriel Llansol convoca uma imagem de uma companhia silenciosa que, embora não se compreenda, se aceita. Esta forma de problematizar a incompreensão de um enunciado aplica-se, com igual potência, neste estudo: a metáfora de uma fiel companhia, que pode não se compreender, mas que coexiste na sua presença connosco. É sobre a ideia de coexistência, entre uma comunidade e um conjunto de formulações escultóricas no seu espaço social - cidade de Santo Tirso - onde não há uma tradução fiel de ambas as partes, mas da qual flui um sentimento de pertença, que este estudo se debruça.

Ao longo dos tempos fomos assistindo a um conjunto de manifestações imprevisíveis, não inscritas no universo de mediação institucional do MIEC-ST, que esta pesquisa considera como seu lugar de especulação e que se traduz nas seguintes questões:

Qual a relevância das interações marginais, inusitadas, efémeras, por parte das audiências comuns, para a construção dos espaços de sociabilização, da subjetividade coletiva e da identidade comunitária da cidade de Santo Tirso? Para o desenvolvimento de um sentimento de pertença entre a coleção pública e a comunidade local?
Qual a sua significância? Qual a inteligibilidade destas práticas de fruição precárias, para lá da esfera institucional no contexto da mediação cultural contemporânea? Que relevância possuem na construção de uma identidade local? Que efeitos produzem na comunidade artística?

A história deste acervo de escultura começa com a ideia do escultor português Alberto Carneiro nos anos 90 de realizar uma série de simpósios sobre Escultura Pública na cidade de Santo Tirso, resultando num conjunto de esculturas que são acolhidas pela autarquia da cidade, formando o MIEC-ST. As representações escultóricas resultantes dos simpósios foram sendo integradas no espaço público da cidade, maioritariamente em zonas verdes.

As esculturas do MIEC-ST, resultantes das edições dos simpósios entre 1991 e 2015, estão espalhadas pelo perímetro da cidade de Santo Tirso, estando definidos seis grupos: Parque D. Maria II e jardins, Praça do Município, Parque dos Carvalhais, Praça Camilo Castelo Branco, Parque Urbano Sara Moreira e Parque Urbano de Gião. Durante os 31 anos da sua existência, o museu cresceu

e as esculturas começaram a tornar-se parte da rotina de muitos residentes. Em algumas situações, as esculturas são usadas como ponto de encontro, espaço de convívio e, por vezes, espaços de recreio para os transeuntes.

A sede do MIEC-ST situa-se ao lado do Museu Municipal Abade Pedrosa (MMAP), que tem, na sua coleção, objetos arqueológicos da região, desde o paleolítico Médio até ao advento da industrialização, com o objetivo de expor a cultura da região durante este período.

Esta sede nasce em 2014/2015 pelos arquitetos Siza Vieira e Souto Moura e, ainda que a criação de uma sede física do MIEC-ST tenha fomentado novas dinâmicas, permitindo exposições temporárias e residências artísticas, o acesso ao património escultórico do museu manteve-se igual, sendo que qualquer pessoa pode ver as esculturas espalhadas pela cidade sem a necessidade de comprar um bilhete. As esculturas mantiveram-se sem nenhuma barreira física ou limitação, permanecendo o convite às audiências para poderem tocar ou interagir com as obras.

As esculturas que, ao serem colocadas no espaço público se fundem com este e adquirem alguns dos seus valores, tornam-se paralelamente obstáculos, podendo ser potenciadores de um afastamento ou de uma aproximação das audiências com as esculturas. Como afirma a filósofa alemã Hannah Arendt, viver neste mundo é, essencialmente, viver num mundo repleto de obstáculos entre todos aqueles que o habitam, assim como uma mesa divide um grupo de pessoas à volta de si; assim como qualquer intermediário, o mundo separa e estabelece uma relação entre indivíduos. (Arendt, 2001)

Uma criança imagina uma aventura pelos labirintos das esculturas e sobe para cima desta, um idoso encontra uma parte da escultura como um lugar para se sentar e relaxar, ou um adolescente decide gravar o seu nome na superfície da escultura, estes são alguns exemplos de como a mesa de Arendt se configura neste estudo. Esta mesa, que divide e aproxima as pessoas à sua volta, como Arendt nos explica, é, na cidade de Santo Tirso, a sua coleção de escultura, que tem a mesma capacidade de dividir e aproximar as audiências à sua volta, em agrado ou desagrado.

Mesmo marginal à norma interpretativa da obra de arte no museu, existe interação e relação entre as audiências e as esculturas, longe do universo institucional e mediado. Estas ações não são comumente observadas dentro dos museus, o que pode sugerir que a falta de limites e o posicionamento em espaço público abrem um campo de possibilidades entre a audiência e as esculturas.

Ao pensar num museu que pertence à autarquia local, encaramos a possibilidade de que elementos da sua audiência possam questionar as possíveis implicações políticas dessas esculturas. Principalmente porque, ao usar uma obra de arte como ornamento, tornamos a mesma num objeto, sendo assim elegível para uma avaliação baseada em valores absolutos, retirando a tensão, o lado pessoal e emocional que possa estar adjacente à relação entre o sujeito e a obra de arte. Ainda que os laços possam não ser positivos e que, por consequência, resultem em gestos subversivos e marginais, estes atos são a prova da relação da audiência com as obras fora da mediação institucional.

Esta relação que toma lugar no exterior da mediação institucional do museu exprime-se muitas vezes como uma resposta à não-satisfação da audiência. O sociólogo português João Teixeira Lopes explica que o conceito de democracia cultural difere das políticas para a democratização da cultura pelo simples facto de que não pondera a não-existência das obras. (Lopes J. T., 2007) As obras de arte em espaço público do MIEC-ST não foram escolhidas pela comunidade da cidade, nem tiveram o seu consentimento ou aprovação, podendo assim justificar os atos de insurreição que podem ocorrer neste espaço de coexistência.

O historiador francês Michel de Certeau fala-nos sobre a figura do perito, explicando que este tem a tarefa de mediar entre a sociedade e um corpo de conhecimento, mas que, face à complexidade do assunto, o perito encontra o desafio de colocar as suas narrativas adaptadas ao cidadão comum e que a sua resposta por vezes consiste na transformação da sua competência em autoridade. (Certeau, 2002) Podemos entender, aqui, que esta ideia de adaptar a narrativa possa ser vista como a ideia da mediação cultural, feita com o intuito de tornar a complexidade e polimorfismo das obras de arte em parâmetros de compreensão imediata e de aproximar a dimensão artística da população. Mas se esta mediação não tomar lugar, o que acontece?

> *"Os milhares de pessoas que compram uma revista de saúde, os clientes num supermercado, os praticantes do espaço urbano, os consumidores de histórias e lendas de jornais - o que é que eles fazem com o que absorvem, recebem e pagam? O que fazem com isso?". (Certeau, 2002)*

O que fazem as audiências nestas esculturas públicas com a informação que absorvem destas? O que significam estes comportamentos? O que comunicam esses comportamentos e qual a sua utilidade?

Apesar da longevidade do museu, das mutações da cidade e da relação que existe com as suas audiências, as esculturas mantiveram-se sempre nos mesmos locais, algumas destas

apresentando marcas do tempo e das intempéries. As políticas culturais do município têm vindo a considerar, na requalificação da malha urbana, a presença constante da arte pública em articulação com os seus espaços verdes.

Esta presença constante transforma estes espaços de sociabilização em depósitos de arte pública que revelam, através da sua longevidade, manifestações da comunidade com as obras. Esta fusão entre um espaço de lazer com o confronto da arte torna as obras de arte no espaço público obras abertas, conceito explicado pelo escritor e filósofo italiano Umberto Eco. Umberto Eco em "Obra Aberta" considera obras abertas as que são vulneráveis às interpretações mutáveis das suas audiências, potenciando por vezes atos de criação. (Eco, 2016) No caso em específico do MIEC-ST, usando as esculturas como suporte ou inspiração, estes atos de insurreição, apropriação ou ludicidade pertencem à comunidade e refletem o que a arte em espaço público suporta.

Eco também refere um ato de fruição que acontece entre o espectador e a obra, explicando que este ato nunca é o mesmo. Fala da obra de arte móvel como a possibilidade de múltiplas intervenções pessoais, que não precisam de convite. (Eco, 2016) Ainda que na senda de Eco seja referida esta mutabilidade pela vertente da intervenção pessoal e sem convite, importa referir que, no caso da coleção de arte pública de Santo Tirso, existe um convite pressuposto pela obra em si em espaço público pela constatação da ausência de barreiras; dando lugar à exploração tridimensional do espaço e da obra.

Embora ao mencionar o pensamento de Eco estejamos perante um livro com alguma antiguidade, e que se refere diretamente ao campo da literatura, considera-se adequado e operativo, no âmbito deste estudo, pensar a abertura das obras como potenciais fomentadores de discursos heterogéneos, salvaguardando, todavia, as devidas distâncias contextuais que possam ser trazidas à definição de um campo epistemológico.

Atendendo à antiguidade das obras, considera-se que estas são organismos mutáveis que, nos seus contextos e na interação com a dinâmica das audiências, se têm transformado ao longo do tempo, do espaço envolvente e das interações das quais fazem parte. Ao invés de interpretar uma obra estável e não-mutável, estas obras de arte criam diálogos e interações diferenciadas através das diferentes gerações de audiências.

Para caracterizar as audiências não mediadas pelas instituições e não especializadas a que nos referimos ao longo do estudo, é utilizado como referência o conceito de audiência não exclusiva proposto pelo artista suíço Thomas Hirschhorn. Este considera a fruição da audiência não exclusiva como a mais crítica, pois é uma

audiência que não tem qualquer forma de predisposição para a arte; por consequência, a sua participação num evento prevê um processo de transformação, ao mesmo tempo que reconhece essa mesma transformação como o resultado de um processo de "não satisfação". Hirschhorn acredita que uma obra de arte é válida pela proposição de não satisfação ou pelo não-sucesso, contrariamente a eventos culturais que procuram um nível de sucesso, ou um nível positivo de satisfação. (Guimarães e Hirschhorn, 2018)

Para uma melhor compreensão, compõe-se esta breve nota sobre a interpretação da ideia de não-satisfação no enquadramento deste estudo. Entenda-se, no contexto desta investigação, que o conceito de não-satisfação não propõe apenas desagrado para com as obras: pressupõe a não-identificação das mesmas como objetos artísticos; a não-representação da audiência nas obras e a condicionante política e institucional que as suporta.

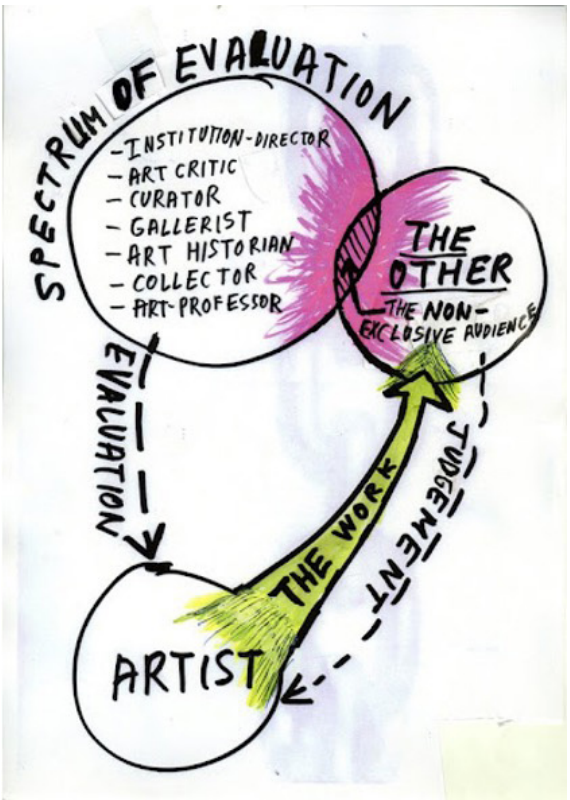


Fig. 1

Espectro de Avaliação de Thomas Hirschhorn | *Fonte: Website Thomas Hirschhorn*

Entenda-se que, neste estudo, a definição de uma audiência única seria um contraste que não se poderia aplicar, pela dinâmica e mutabilidade que carregam as audiências a que nos referimos. Assim, a definição de uma audiência não especializada pressupõe a consciência desta como plural, complexa e volátil, características fundamentais para o estabelecimento de uma ideia de fruição mais inclusiva. Escolhe-se, então, por questões operacionais e de objetividade analítica, e com a consciência de incorrer num risco de discriminação positiva, definir as audiências deste estudo como não especializadas. Esta definição visa uma compreensão mais alargada das manifestações imprevisíveis, efémeras e subversivas.

Podemos ver que a coexistência entre as audiências não especializadas e o acervo de escultura no espaço público do MIEC-ST se testemunha em atos que se encaixam neste conceito, considerando que se apoia em audiências que não detêm nenhuma relação especial com a escultura contemporânea, a sua história e teorias, e que, por vezes, partem de uma base de não-satisfação.

A relação e a manifestação consequente da não-satisfação entre as audiências não especializadas com a escultura pública, no entanto, faz transparecer uma ideia de ridicularização ou degradação das obras de arte, tomando em consideração que as suas formas de relação com esta não se enquadram num contexto normativo de contemplação da arte conforme figurado pela

audiência especializada. Sobre a popularização ou degradação de uma cultura, Certeau, refere que esta é, parcialmente, e de forma caricatural, uma vingança utilizando táticas que restituem o poder que domina a produção. (Certeau, 2002) Considera-se, então, os diferentes modos de relação das audiências como uma das táticas das próprias audiências de tornarem estas esculturas, que não escolheram, suas.

Podemos ver o espaço de coexistência referido por Hirschhorn em paralelo com a definição de esfera pública de Arendt referida anteriormente. Esta coexistência não se refere à relação espectador-artefacto artístico, que é normalmente discutida entre museus (baseada em variáveis definidas pelas audiências especializadas); é, ao invés, uma relação construída sobre um terreno precário, acidental e epidérmico.

Este espaço de coexistência aliado à sua colocação em espaço público pode criar um ambiente fértil para a convivência entre as audiências não especializadas e as esculturas, pelo pressuposto da não existência de julgamentos, convidando a uma relação espontânea e liberta de preconceitos.

Esta área de coexistência é livre e não exclusiva, permitindo um certo grau de acessibilidade para com a audiência. Num espaço com estas características, a audiência pode sentir-se mais confortável com as suas abordagens e formas de se relacionar com as esculturas.

> *O espaço público é sair de casa e abrir mão de todos os confortos dos lugares aglomerados que substituem o lar. Espaço em fuga é vida à solta. Não há tempo para conversar; Não há necessidade de falar, pois temos todas as informações de que precisamos no rádio que carregamos. Não há necessidade de relacionamento de pessoa para pessoa, pois já temos várias relações com as vozes no rádio, com imagens de pessoas em montras e em outdoors.*[2] *(Acconci, 1990)*

O espaço público, como refere Vito Acconci, artista e arquiteto americano, é um misto entre uma fuga de uma zona confortável para um local onde a individualidade se perpetua na parafernália de estímulos que ocupam este mesmo espaço e a inerente possibilidade de tornarmos todas as nossas experiências privadas, mesmo num espaço que todos podemos ocupar. É notável, no seculo XXI, o desafio para qualquer transeunte, de absorver e triar estes estímulos, numa seleção própria e adequada à experiência de cada um, enquanto usamos este espaço para tarefas rotineiras ou como espaços de lazer e descanso. É na senda de um espaço público frenético que a caracterização entre cidadão comum e espectador involuntário se torna importante de estudar. Tomando como exemplo as esculturas do MIEC-ST, importa perceber se estes cidadãos, estes membros das audiências não especializadas,

2

Traduzido do original:
Public space is leaving home and giving up all the comforts of the cluster places that substitute for the home. Space on the run is life on the loose. There's no time to talk; There's no need for talk, since you have all the information you need on the radio you carry with you. There's no need for a person-to-person relationship, since you already have multiple relationships with voices on your radio, with images of persons in store windows and on billboards"

se configuram também como espectadores ativos.

O filósofo francês Jacques Rancière explica que a emancipação do espectador começa quando se questiona qual é a oposição entre olhar e agir. Quando entendemos que as evidências que estruturam as relações do dizer, ver e fazer pertencem a uma estrutura de dominação e sujeição, apercebemo-nos que observar é também um ato que confirma ou transforma a distribuição de posições. (Rancière, 2010 Se uma audiência não especializada encara uma escultura sem a reconhecer como escultura, mas ainda assim tem uma posição para com ela de interação, é um espectador emancipado? Ao quebrar a barreira do ver e entrando na zona do agir, mesmo sem uma noção dos parâmetros concretos com o artefacto que interage, são as manifestações uma confirmação da distribuição de posições?

O objetivo deste estudo é demonstrar que a arte pública, tomando como exemplo o caso de estudo do MIEC-ST, produz comportamentos provisórios, acidentais, efémeros e precários que importa compreender. Como refere Acconci, se o espaço público se caracteriza por uma posição de desconforto em oposição ao lar e, como refere Rancière, se o ato de observar, por si só, já confirma ou distribui as posições de cada um, então são estas manifestações uma resposta dos espectadores e das audiências ao frenesim comunicacional e informacional do espaço público do séc. XXI? O que acontece quando não existem regras bem estabelecidas nestes espaços? O que está para além da mediação institucional? O que escapa ao controlo da mediação e enquadramento institucional? Pode esta dimensão externa à mediação promover diálogos ocasionais sobre a arte, usando como suporte os objetos artísticos em espaço público e, por consequência, fomentar o pensamento crítico sobre a proliferação imagética do espaço público?

De forma a compreender melhor esta dimensão, este estudo desenvolveu formas de mapear e cartografar as práticas mínimas entre as audiências não especializadas e as esculturas em espaço público, de forma a dar visibilidade e inteligibilidade ao imaginário coletivo destas audiências.

Por se tratar de um mapa de algo que pode ser considerado insondável, a metodologia aplicada a este projeto teve que reconhecer perspetivas diferentes. Considera os métodos de investigação científica e artística para cobrir uma estrutura adequada face ao desafio criado por essas interações. Essas interações vão desde tags[3], destruição parcial das obras, brincadeiras infantis e a utilização dessas esculturas como abrigo ou local de descanso. Este mapa está disponível em formato de arquivo online com todos os dados recolhidos durante a investigação.

3 *Inscrições feitas com caneta permanente ou spray com os pseudónimos de quem as inscreve.*

O filósofo francês Michel Foucault, em "Arqueologia do saber", discute a configuração do campo enunciativo como uma configuração que comporta formas de coexistência, que desenham um campo de presença e que, para tal, é necessário entender todos os enunciados já formados noutros lugares, tanto os que são criticados, discutidos e julgados, como os que são rejeitados ou excluídos.

A compreensão de uma relação é algo complexo, por si só, e face a esta complexidade o presente estudo concentra algumas peculiaridades (que podem ser analisadas como os enunciados excluídos de Foucault) que podem atuar como catalisadores, sendo eles:

- ***a marginalidade da relação*** - sem controlo ou forma pré-definida de se manifestar no espaço físico das esculturas
- ***a acidentalidade da relação*** - a inserção no espaço público e a oportunidade do mesmo de criar campos de possibilidades diferentes em cada passagem
- ***a precariedade da relação*** - interações fugazes por vezes, aparentemente fúteis

Estes catalisadores podem mostrar-se como uma crescente dificuldade à recolha de dados, mas são, na realidade, os pontos de foco desta investigação, estudados através de registos fotográficos, recolhas de dados junto dos lugares das esculturas e a exploração das esculturas e dos comentários das audiências nas plataformas sociais online.

Os registos fotográficos consistem em fotografias sistemáticas e frequentes de interações das audiências não especializadas com as esculturas. Para além da prática fotográfica, manteve-se o desenho e a ilustração como práticas complementares, emparelhadas com a observação permanente, diarística do objeto de estudo. A prática da ilustração permitiu compor um ensaio visual sobre a representação de partes do imaginário coletivo das audiências.

As recolhas de dados junto dos lugares das esculturas foram concretizadas em ações planeadas com grupos de pessoas identificadas com a marca do projeto, que entregaram um cartão aos transeuntes, perguntando o que vinha à mente ao olhar para uma escultura à sua escolha.

Recorrendo a três grupos de duas pessoas (voluntários), estes estavam presentes em locais específicos da cidade, onde proliferam esculturas do MIEC-ST.

Os voluntários usavam um saco identificado com o logotipo

do projeto, vários cartões de preenchimento, canetas e lápis e saquinhos com uma bolacha. Os participantes receberam um dos cartões, que preenchiam com o pensamento sobre uma escultura à sua escolha e, a seguir, recebiam uma bolacha. Usamos a bolacha como agradecimento, embora, na maioria dos casos, independentemente de não saberem que iriam receber algo, mostraram-se disponíveis para participar. Os cartões apresentavam um cabeçalho com algumas informações a preencher, nomeadamente a idade do indivíduo, o número da escultura escolhida e uma caixa de verificação relativa à privacidade dos dados. Os grupos recolheram 93 cartões, perfazendo um total de 80 cartões considerados válidos. Cartões considerados nulos não continham informações suficientes ou eram ilegíveis. Com os dados recolhidos foi possível compreender que existiam esculturas que eram mais polémicas e que foram escolhidas com mais frequência. De forma complementar, foram registados em vídeo e sob uma observação atenta, os comportamentos interativos das audiências com as esculturas.

Após o início da pandemia, considerando os deveres de confinamento, foi necessário adaptar estas recolhas, sendo criado um formulário online, permitindo aos participantes preencherem o cartão das ações experimentais de forma virtual. O formulário mantém-se aberto, tendo até à data atual um total de 138 respostas coletadas.

Considerando que a audiência a que nos referimos neste estudo debate, reflete, opina e, por vezes, interage fisicamente com as esculturas no espaço público, o mesmo acontece no mundo online. Por entre comentários em jornais, redes sociais, grupos e fóruns, os diálogos com as esculturas estendem-se e são colocados em "praça pública". Assim, durante o progresso deste estudo, foram recolhidos de diferentes plataformas os depoimentos das pessoas que visitavam ou que eram apenas transeuntes no espaço público de Santo Tirso.

É também feita, no âmbito deste estudo, uma coleta de dados através de documentação oficial do município e de registos audiovisuais da autarquia, que permite a criação de uma visão alargada do contexto socioeconómico da cidade de Santo Tirso desde 1990 até 2010.

Foram feitas leituras nos campos de conhecimento da filosofia, estética, sociologia, prática artística e educação artística, de forma a constituir um campo de reflexão crítica sobre o caso de estudo que aqui se apresenta. Foi mantido um acompanhamento rigoroso das notícias publicadas nos media sobre o MIEC-ST e, em certo detalhe mais aproximado, com os autores de algumas das esculturas. Através das diferentes componentes, foi possível criar um arquivo que detém, em si, todos os testemunhos recolhidos

através de todas os meios de coleta de dados.

No desenho gráfico deste documento optou-se por uma paginação que determina o seu corpo central como a zona de texto, nas suas laterais podem ser encontradas as referências e legendas de apoio visual. Optou-se por partir o texto para a inserção de imagens considerando a relevância das mesmas no decorrer da leitura e acompanhamento do discurso aqui apresentado- Note-se, também, que as imagens são apresentadas em dimensões diferentes considerando a pertinência do detalhe em alguns casos. Foi também utilizado como separador das diferentes partes resultados do ensaio visual criado sobre o arquivo que se apresenta neste estudo.

A estrutura interna desta tese organiza-se em quatro partes temáticas para além da introdução e considerações finais: Parte A - Para Circunscrever um lugar de atenção: a arte pública em Santo Tirso, cujo intento é a definição do lugar de atenção deste estudo; Parte B - Para compreender as audiências: os modos de relação, que pretende definir e problematizar a audiência e os modos de relação da mesma com as esculturas; Parte C - Para experimentar: a emergência das esculturas-casos, que refere e explica os processos das ações experimentais e o seu planeamento; e Parte D - Para cartografar: um arquivo de subjetividades, com o objetivo de exibir o processo cartográfico resultante deste estudo e em simultâneo problematiza e questiona a importância da ideia de arquivo.

Na introdução, **Uma fiel companhia**, é possível identificar as principais questões epistemológicas sobre o qual assenta esta investigação, começando por circunscrever o lugar de atenção deste estudo, a cidade de Santo Tirso, a sua principal peculiaridade, o espaço público repleto de esculturas contemporâneas e as audiências não especializadas que interagem com estas obras. Segue-se a apresentação dos objetivos e problemáticas abordadas nesta tese, encarando o campo onde a mediação institucional não alcança e um lugar onde a exploração das obras é feita de forma autónoma, gratuita e espontânea.

Introduz a problemática da especificidade das audiências polissémicas, que são caracterizadas pela ausência de laços especiais com a escultura contemporânea, seguida de uma breve reflexão sobre o lugar do espaço público e a posição dos espectadores perante esta conjuntura. São também esclarecidos nesta secção os três pontos fundamentais que diferenciam o presente caso de estudo: marginalidade, acidentalidade e precariedade. Por fim, esta secção contém uma explicação breve sobre as metodologias que originaram esta investigação e respetiva articulação com os objetivos pretendidos.

A **Parte A, Para Circunscrever um lugar de atenção: a arte pública em Santo Tirso**, pretende contextualizar sobre o lugar de atenção deste estudo e a sua particularidade, que permitiu a desenvoltura de uma tese acerca de modos de relação frágeis, temporários e precários. Contextualiza a cidade de Santo Tirso nos seus panoramas socioeconómicos entre 1990 e 2010, incluindo a descrição e aquisição de esculturas ao longo de todos os Simpósios Internacionais de Escultura Contemporânea (SIEC), assim como um paralelismo com os desenvolvimentos na cidade nos seus níveis culturais, profissionais, de ordenamento territorial e de iniciativas sociais. Elucida, ao longo das descrições dos SIECs, quais são as interações mais notórias que as audiências têm com cada uma das esculturas que constituem o MIEC-ST. Esta parte termina com uma reflexão acerca da posição entre a ideia de espaço público, a escultura pública e as audiências não especializadas.

A **Parte B, Para compreender as audiências: os modos de relação**, visa a noção de coexistência, ilustrada no início da introdução deste documento, de forma a criar uma breve contextualização e reflexão introdutória aos modos de relação que esta investigação categorizou. Numa perspetiva individual, são abordados os modos de relação relativos à apropriação, insurreição e ludicidade para com as esculturas, exemplificando e ilustrando, ao longo de cada um destes modos, as esculturas com mais interações e teorizando sobre as possibilidades de inserção de cada uma em cada um dos modos de relação.

Termina com a explicação e contextualização de um fenómeno constatado por esta investigação, denominado por efeito boomerang; que consiste na utilização das próprias esculturas como um registo diário ou como um canal de mensagens entre audiências-audiências, audiências-artista e audiências-instituição.

A **Parte C, Para experimentar: a emergência das esculturas-caso**, determina a explicação das metodologias experimentais utilizadas ao longo da investigação, assim como os relativos processos inerentes, situando-se entre ações experimentais, um registo cuidado e frequente das obras e das possíveis interações das audiências e um olhar cuidadoso pelo universo digital, entre comentários e registos satíricos ou caricaturais de obras em específico. Descreve, também, uma breve reflexão sobre a ideia de oferenda e de troca utilizada como metodologia para as ações experimentais deste estudo, criando paralelismos entre as metodologias utilizadas e os próprios modos de relação que este estudo propõe.

A **Parte D, Para cartografar: um arquivo de subjetividades**, consiste, numa primeira instância, na descrição mais analítica dos processos de criação de um arquivo e das escolhas tomadas, aborda

e elucida sobre a criação dos conteúdos deste arquivo, assim como a sua respetiva triagem e importância. Traça uma reflexão crítica sobre a importância destas relações e do estudo das mesmas como resultado da análise do arquivo criado ao longo desta investigação. Teoriza, também, sobre a necessidade da arte e a sua articulação e pressupostos com as audiências.

Por fim, **A companhia permanece (em silêncio)** é marcada pela reflexão da investigação, considerando as diferentes nuances do caso de estudo sobre o qual se debruça, as formas como se multiplica e o constante estado de negociação que é proposto pela arte em espaço público às suas audiências não especializadas. Reflete, também, sobre o lugar desta investigação e sobre as possibilidades que esta pretende abrir a estudos que, como este, se coloquem no panorama exterior à mediação institucional e interior às formas de ver a arte pública de uma mais inclusiva.

Na última secção são apresentados todos os anexos que se revelam como importantes numa compreensão mais alargada do objeto de estudo, nomeadamente imagens recolhidas e ilustrações desenvolvidas com base nas ações experimentais, assim como as comunicações orais e publicações resultantes desta investigação.



Fig. 2

Casa de Chá de Santo Tirso |
Fotografia de Ricardo Costa

A vila de Santo Tirso,
de pequena tem graça.
Tem um chafariz no meio
Dá de beber a quem passa.

PARTE A

Para circunscrever um lugar de atenção:

a Arte Pública em Santo Tirso

1. A cidade na viragem do milénio

Neste estudo, definimos o nosso espaço sobre os limites físicos da ocupação da coleção de escultura do MIEC-ST, na cidade de Santo Tirso, coincidente com a zona central da cidade, a União das Freguesias de Santo Tirso, Couto (Santa Cristina e São Miguel) e Burgães. A dimensão de espaço compreende as suas ruas, praças e espaços verdes.

Na viragem do milénio, a cidade de Santo Tirso conheceu a implementação de um conjunto de políticas de requalificação dos espaços urbanos, através da implementação de diversificadas iniciativas culturais e a recuperação do seu desenvolvimento económico, após o declínio da indústria têxtil no Vale do Ave. Os seus residentes viram, ao longo da década de 1990 e do início dos anos 2000, a cidade transformar-se numa base de resiliência e busca por melhor qualidade de vida através de preocupações culturais, ambientais e sociais.

Seria impossível falar da evolução da cidade de Santo Tirso nestas duas décadas sem referenciar o impacto e valor que é trazido pela história da indústria têxtil do Vale do Ave, pela qual cidades como Santo Tirso, Vila Nova de Famalicão e Guimarães são conhecidas.

O historiador Augusto Castro Pereira considera, sobre o comportamento das indústrias da região, que a sua fase de arranque se determina nos períodos entre 1890 e 1920, a fase intermédia de 1921 a 1944 e a sua consolidação de 1945 a 1970. Propõe também o período a seguir aos anos 70 como um período de estabilização, reformulação e adaptação às mudanças do pós 25 de Abril e à entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia. (Pereira, 2002)

Até 1890, a região do Vale do Ave retratava-se como uma região de economia rural, ainda que existissem oficinas com diferentes ofícios, a vinha e o milho seriam as mais importantes formas de sustento desta zona. (Pereira, 2002) No entanto, a procura e aplicação destes ofícios, juntamente com a plantação de diversas fontes de matéria-prima, trazia a esta região as duas condições necessárias à industrialização, sendo elas o saber-fazer e a tradição.

Usaremos, para sistematização da informação e por correlação com o objeto de estudo, três exemplos da cidade de Santo Tirso reconhecidos como berço da industrialização do têxtil, nomeadamente a Fábrica do Teles (fundada em 1896), a Fábrica de Fiação e Tecidos do Rio Vizela (criada em 1845) e a Fábrica do Arco

(inicia trabalho em 1924); não ignorando que existia no concelho de Santo Tirso um universo de 119 fábricas têxtil, com um total de 10395 operários.[4] (Pereira, 2002)

[4] Dados do ano de 1959.

De notar que na altura mais frutífera destas indústrias, grande parte da população, alguns com negócios próprios, abandonaram os seus ofícios para trabalharem nestas fábricas. Retratos da época referem centenas de cidadãos da cidade a percorrerem os seus caminhos de casa para as fábricas. Mário de Vasconcelos Trêpa relata, sobre este mesmo assunto, que "dezenas de modestos agricultores, trocaram a sua actividade profissional pela indústria caseira e, alguns, mais afortunados, alcançaram o topo duma carreira que os fez senhores de fortunas fabulosas." (Trêpa, 2013)

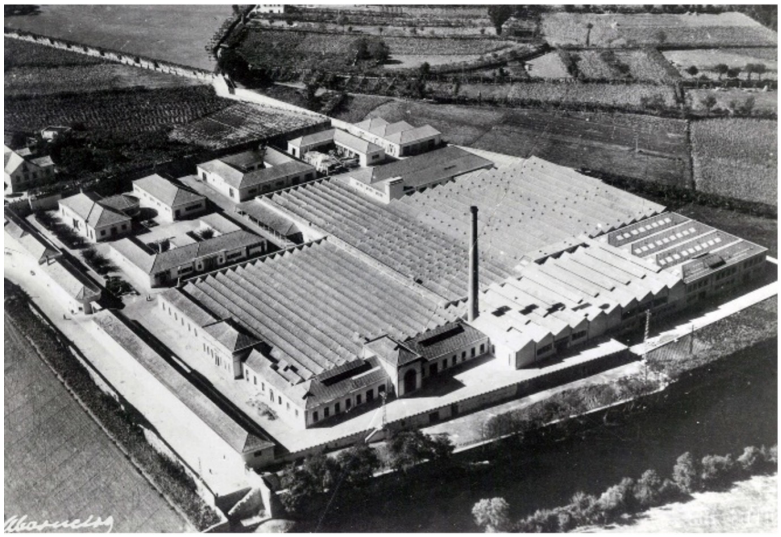


Fig. 3

Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Tirso | *Fonte: Museu Municipal Abade Pedrosa*

Em termos de postos de trabalho, vejam-se os seguintes exemplos: a Fábrica do Rio Vizela empregava, no início da década de 1950, 3000 operários; a Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Tirso empregava, aquando do seu encerramento em 1990, cerca de 1000 operários, e a Fábrica do Arco empregava cerca de 1500 operários.

O tecido social e empresarial da cidade ressentiu as duras crises de 1973-1975; importa aqui referir que um dos protagonistas nestas ruturas foi a modernização da indústria. Dispensando, cada vez mais, a intervenção humana e dotando, cada vez mais, as ferramentas de trabalho de tecnologias modernizadas e automatizadas. A produtividade aumenta significativamente e os riscos para os operários diminuem, resultando muitas vezes na extinção de postos de trabalho.

Importa realçar que o declínio e devida estabilização da indústria têxtil da região do Vale de Ave aconteceu de forma faseada: a Fábrica do Teles encerrou em 1990, a Fábrica do Rio Vizela declara falência em 2004 e o Tribunal de Santo Tirso decreta insolvência da Fábrica do Arco em 2015.

> *Entretanto encerram nos anos 90 a Friolex (Guimarães), em 1998, com 170 operários; Têxtil Eléctrica (Caniços), em 1999, 600 operários: J. Ferreira Braga (Santana), 1995, 130 operários; Carides (P. Saramagos), 1999, 200 operários; Fábrica do Caído (Pedome), 1994, 400 operários; Fábrica do Cavalinho (Guimarães), 1998, 220*

> *operários; Abel Alves Figueiredo (Santo Tirso), 1996, 482 operários; Sedas de Vizela, 1998, 230 operários; Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Tirso, 1990, 800 operários; Fábrica das Hortas (S. M. do Campo), 1995, 1.000 operários; Fiação de Vermoim (1999); Cegonheira (metais, Famalicão), 1998, 33, entre muitas outras de menor dimensão. Outras empresas reduziram substancialmente o seu pessoal, devido a um processo de reestruturação, como a Coelima (Pevidém), a Sampaio Ferreira (Riba d'Ave), a ATMA (Avidos), a Lameirinho (Gondar) e a Riopele (P. Saramagos), entre muitas outras. A avaliar pelo gráfico do desemprego na região, a maior densidade de falências dá-se entre 1990 e 1995. (Pereira, 2002)*

Será impossível calcular, de forma linear, o impacto que esta industrialização, e consequente desindustrialização, pode ter tido na população da cidade de Santo Tirso a nível cultural, económico e social. Dois fatores impossibilitam este mapeamento, sendo o primeiro a forma faseada com que a indústria têxtil foi diminuindo e, em segundo, os registos das informações desta época. Ainda que a quantificação de postos de trabalho e respetiva extinção possa ser um indicador fidedigno, existe uma impossibilidade de compreender as mutações que aconteceram na vida das famílias cujo sustento estava nestas fábricas. Acerca deste assunto, Trêpa refere:

> *"Mas o gigante tinha "pés de barro". Muitos dos nossos Industriais, para além de um grande espírito de iniciativa, não tinham formação específica na área e alguns deles eram (...) analfabetos. O ingresso na Comunidade Europeia e os subsídios que de lá recebemos, não serviram para modernizar e adaptar a gigantesca máquina às condições adversas que surgiram com a perda do mercado das Colónias e, logo a seguir a Globalização, que abrangeu o mundo inteiro." (Trêpa, 2013)*

Em 2001, o têxtil representaria 18% da produção industrial e empregaria cerca de 80 000 trabalhadores no ano de 1998 e, em 2002, 80% da população depende do setor no Vale do Ave. (Pereira, 2002) Para além da mudança no tecido empresarial e social na cidade, a Indústria do Vale do Ave afetou também o cenário paisagístico das cidades. Como nos refere Pereira, "quando uma empresa fecha, ou tem quem a retoma, ou muda de ramo, neste caso reciclando apenas as instalações, ou pura e simplesmente fica ao abandono, até à plena degradação." (Pereira, 2002)

Fábricas como a Fábrica do Teles e a Fábrica do Rio Vizela, de um tamanho considerável, estavam num completo processo de degradação, abandonadas. Podíamos ver nos seus interiores as memórias dos fluxos de outrora. No caso em específico da Fábrica do Teles, referimos uma dimensão espacial significativa e no centro da cidade de Santo Tirso.



Fig. 4

Fábrica de Fiação e Tecidos do Rio Vizela (Interior) | *Fonte: Urbex.nl*

Se, como referido no início desta parte, viver em Santo Tirso na viragem do milénio significaria assistir à urbanização e desenvolvimento da cidade (das suas ruas, dos seus jardins, em suma, do seu espaço público), esta Fábrica estaria no seu centro e necessitaria de intervenção. É também importante referir aqui que a cidade expandiu com a industrialização, tornando os fluxos e demografia da cidade mais complexos.

"A vida do município atingiu nos últimos anos uma complexidade que não admite apenas a adopção de medidas pontuais dirigidas a problemas particulares. Hoje em dia, mais do que decidir é importante criar um programa estratégico de atuação." (Santo Tirso 2001, 2001)

Podemos considerar a industrialização da zona como um potencial motivo para esta modernização dos espaços, mas compreendeu-se, aquando do declínio do setor, que a própria cidade de Santo Tirso teria de implementar fórmulas de modernização que melhorassem a qualidade de vida da sua população, abrindo portas ao Plano Diretor Municipal (PDM).

O PDM é implementado em 1994 e consiste num programa estratégico cujo objetivo seria englobar todas as áreas do município: o ordenamento físico da cidade, a rede viária, a rede escolar, o apoio às atividades económicas, o ambiente, a cultura e a habitação.

Dentro do PDM existiam planos diferentes de áreas de ação, que triavam os diferentes setores a serem intervencionados. Deste plano estratégico destacam-se as seguintes linhas de ação: o Plano de Pormenor das Rãs, o Plano de Urbanização das Margens do Rio Ave, o Plano de Pormenor da Quinta de Geão e o Plano do Parque de Lazer da Quinta de Geão.

Salienta-se, no âmbito da reformulação da vida da cidade na viragem do milénio, a concretização do Plano de Pormenor da Quinta de Geão, pela sua posição estratégica entre duas zonas distintas da cidade. Dividia o centro nobre da cidade e a zona de crescimento informal de Sobregeão, que estava ocupada pelas comunidades de etnia cigana. A importância deste plano não se situa apenas na união das zonas, mas sim na polivalência das ações: social, habitacional, ambiental e urbanística. O seu

pendor social marca-se pelo realojamento das comunidades, em condições melhoradas, e construção de uma nova área habitacional. (Moreira & Melo, Santo Tirso. A Cidade e o Tempo., 2015)

Futuramente, e executados os Planos de Pormenor da Quinta de Geão e o Plano do Parque de Lazer da Quinta de Geão, este espaço passa a albergar a Biblioteca Municipal, o Centro Comunitário de Geão, o quartel da GNR, a Escola Secundária D. Dinis e o Quartel dos Bombeiros Voluntários de Santo Tirso (com projeto de Álvaro Siza Vieira). (Moreira & Melo, Santo Tirso. A Cidade e o Tempo., 2015)

A Biblioteca da Cidade tinha já sido instalada no Parque D. Maria II no ano de 1952, mas dentro da reestruturação da Quinta de Geão nasce, em 2000, a Biblioteca Municipal de Santo Tirso, da vontade de colmatar uma grande carência cultural do concelho. Posteriormente, são colocadas esculturas do MIEC-ST no interior e exterior da Biblioteca Municipal, assim como no parque de Lazer de Geão. (Génese e Evolução do Concelho de Santo Tirso 1834 . 2012 Estrutura Administrativa e Orgãos Autárquicos, 2012)

O Rio Ave, na cidade de Santo Tirso, foi, durante muitos anos, alvo de poluição, consequente do advento de industrialização da cidade e crescente fluxo populacional e mercantil da cidade. Esta poluição colocou um fim a muitas das atividades de lazer que tinham lugar nas margens do rio, conforme imagens e retratos da época.

"As regatas de então eram também uma excelente manifestação turística que atraía muitos visitantes. (...) Para comprovar, ainda mais a limpidez da água que tinha o nosso rio, vou narrar mais o seguinte episódio. Uma bela tarde de Setembro, encontrando-se um grupo de jovens a assistir ao nosso banho e a gozar a fresca da tarde, sentados no muro adjacente às grades, uma rapariga do Porto, chamada Maria Amélia, num gesto inadvertido de brincadeira com o Chico Pinheiro, deixou escapar do dedo, um anel de brilhantes valiosíssimo, o qual caiu no rio, justamente num local onde em que este é mais fundo. (...) mergulhei de imediato nessa direção e, logo à primeira tentativa, a uns 3 ou 4 metros de profundidade, lá estava o anel cintilando a luz filtrada pela

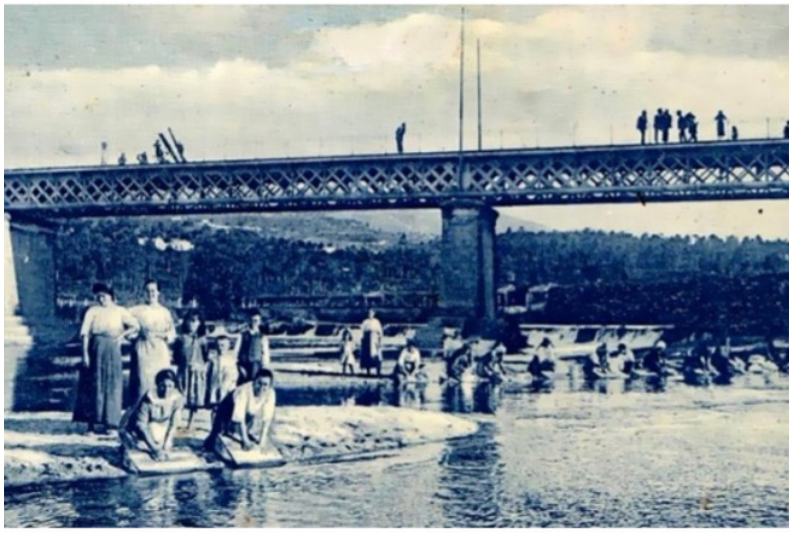


Fig. 5

Ponte metálica e lavadeiras no rio Ave | *Fonte: Santo Tirso com História*



Fig. 6

Regata do Clube Fluvial Tirsense |
Fonte: Jornal de Santo Thyrso, 10/09/1936

água (...)" (Trêpa, 2013)

Com o plano de Urbanização das Margens do Rio Ave vem a proposta e a promessa de restauro destas margens, através da reconversão da Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Tirso (atualmente conhecida como Fábrica Santo Thyrso), o Parque Urbano da Rabada (atualmente conhecido como Parque Urbano Sara Moreira) e os percursos ribeirinhos.

A reconversão da Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Tirso, que passa para posse efetiva da Câmara Municipal de Santo Tirso (CMST) em outubro de 2004, alberga os seguintes objetivos que se revelam pertinentes para uma análise mais cuidada do contexto da cidade de Santo Tirso:

> *"Promover e valorizar um património de elevado significado histórico;*
> *Divulgar a cidade de Santo Tirso enquanto espaço/cidade de cultura;*
> *Estimular a apetência da comunidade para o conhecimento da história local e a importância da preservação dos valores identitários;*
> *Promover a criação de um espaço vocacionado para o estudo, preservação e valorização da memória da indústria têxtil; (...)*
> *Capacitar e desenvolver competências nos jovens criativos e com talento de forma a favorecer a transformação das suas ideias em atividades económicas com viabilidade e sustentabilidade económica; (...)*
> *Fomentar espaços informais de contacto, de cooperação e de convergência entre criativos e empresas, ao longo de toda a cadeia de valor do sector, contribuindo para aumentar o networking e a clusterização no sector; (...)"*

De uma forma mais alargada, podemos observar que o espaço que foi outrora, um símbolo do apogeu industrial da cidade foi adquirido e dinamizado para proveito da população que nele reside. Os objetivos prendem-se com uma vontade de não descartar a história da Indústria Têxtil do Ave, com uma motivação extra de reconhecer formas novas, atualizadas e sustentáveis de dinamizar aquilo que ainda são as competências têxteis de uma grande parte da população de Santo Tirso, numa forma de reverem os seus postos de trabalho assegurados novamente.

Numa outra abordagem, durante a pandemia de COVID-19, o

centro de Vacinação da cidade de Santo Tirso foi nesta fábrica, tendo assim um local amplo e com capacidade de resposta às necessidades de saúde pública tão emergentes nos anos de 2020 e 2021.

Importa referir que, na continuação da transformação desta fábrica, foram implementadas esculturas do MIEC-ST, que alargaram o alcance do museu a uma nova zona da cidade.

O Parque Urbano Sara Moreira é inaugurado em outubro de 2005. Acerca do projeto, podemos ler na publicação Santo Tirso 2001 da CMST: "Na Rabada vai ser criado um parque de lazer que, valorizando o revestimento vegetal existente consolidará a vocação lúdica do local". (Tirso, 2001)

A criação, tanto do caminho pedonal ao longo da margem do Rio Ave, como do Parque Urbano Sara Moreira, à semelhança da criação do Parque de Lazer de Geão, dinamizou uma zona da cidade que se mantinha desocupada. É possível, na atualidade, ver movimentação naquela área, seja de pessoas a caminhar, a praticar desporto ou a passearam os seus animais de estimação, criando todo um percurso que termina no Parque e permitindo a muitas famílias reunirem-se (principalmente em fins-de-semana e feriados) para uma refeição em conjunto, para um jogo, para um passeio, cumprindo-se assim a vocação lúdica do local.

A viragem do milénio trouxe consigo desafios e preocupações na vertente ambiental, cultural e tecnológica que foram abordadas de formas diferentes. As preocupações apresentadas transformam a qualidade de vida da cidade e adaptam-na às complexidades referidas anteriormente. Destaque-se no âmbito da preocupação ambiental, em 2005, a construção dos ecocentros e a instalação dos ecopontos na cidade, assim como a mobilização de campanhas de sensibilização para a reciclagem.

Importa também referir, na criação deste panorama, que existiram várias iniciativas novas para as vertentes educacionais e culturais que permaneceram ao longo do tempo e que ainda hoje são aplicadas.

Na componente educacional, nota-se uma crescente preocupação com a atualização e digitalização das infraestruturas (foram criados espaços e ferramentas para as Tecnologias da Informação e Comunicação nos recintos escolares) e dos meios, acompanhada pela criação de sistemas de premiação a estudantes com desempenhos exímios (a atribuição de prémios de mérito escolar e de bolsas de estudo). Foram criados, em 2005, sete postos de acesso para o Espaço Internet para a utilização dos munícipes e, em 2009, foram feitas ações de formação (sobre o nome net.sobre_rod@s) dirigidas a crianças, séniores e para intervenção junto da comunidade cigana de preparação

e educação sobre os meios informáticos. Nasce também, em 2006, um protocolo entre a Microsoft e o CITEVE[5] , dirigido em específico aos desempregados do setor têxtil.

Na vertente cultural, iniciativas como a Poesia Sai à Rua[6] (primeira edição decorre em março de 2003 e é depois repetida anualmente) são implementadas e outras mantidas, como as Feiras de Artesanato, o Festival Internacional de Guitarra (que decorre anualmente desde 1994), as Festas de São Bento (santo padroeiro da cidade), entre outras. Em 2021, é inaugurado o Centro de Arte Alberto Carneiro (CAAC), na Fábrica Santo Thyrso, com uma exposição individual do artista e com uma coleção permanente.

A cidade de Santo Tirso, desde 1990 até 2015, pauta-se por uma reestruturação completa com o âmbito de melhorar a qualidade de vida dos cidadãos, no remanescente do declínio da industrialização. As preocupações sociais, de habitação e de transformação da cidade são notórias. São estas transformações no mapa da cidade que criam uma nova era do MIEC-ST pós-SIECS.

O espaço é uma tentativa de colocar e compreender o tempo: espaço é a necessidade de ter algo para ver e chão sólido sobre o qual assentar; espaço é o desejo de seguir o curso dos eventos e de acreditar em causa e efeito.[7]

(Acconci, 1990)

5

Parceria entre a CMST, a Microsoft e o CITEVE com o objetivo de qualificar e criar novos postos de trabalho. A parceria entrega em 2007 certificações a 350 desempregados. Dados disponíveis em *https://www.onoticiasdatrofa.pt/entrega-de-certificados-a-350-desempregados-do-concelho-de-santo-tirso/*

6

Esta iniciativa pauta-se pela partilha da poesia na cidade, em colaboração e articulação com as escolas da cidade.

7

Space is an attempt to place time and understand time; Space is a need to have something to see and solid ground to stand on; Space is a desire to follow the course of events and to believe in cause and effect.

2. Percursos: 10 simpósios, um museu

O MIEC-ST nasce de uma ideia do escultor português Alberto Carneiro de realizar uma série de dez SIECs bienais, com o intuito de apresentar as propostas artísticas de autores portugueses e estrangeiros, iniciativa suportada pela CMST e com patrocínios de empresas da cidade.

> *"Quando me foi proposto pelo Prof. Alberto Carneiro o desafio de organizarmos o I Simpósio Internacional de Escultura de imediato aderi a esta aventura. É que enriquecer os espaços urbanos com elementos escultóricos, trabalhados em material característico da região e produzidos num simpósio residente, no qual participam conceituados artistas, era um projecto arrojado e que em última instância visava a apropriação por parte da população de um novo museu, este completamente aberto ao público." (Couto, 1992)*

O projeto que Alberto Carneiro apresenta era, na sua fase inicial (em 1990), um projeto extremamente ambicioso pelo qual o seu percurso é notável. Existem diferentes condicionantes que devem ser tidas em conta quando refletimos sobre a conceção e implementação do projeto, nomeadamente a relação com a autarquia, a relação das audiências não especializadas com as obras no espaço público e o contexto económico-social da cidade de Santo Tirso, marcado por um clima de recuperação das crises da indústria e a sua colocação temporal em duas décadas marcadas por um panorama de mudança na cidade.

Quando referimos a relação com a autarquia, debatemos sobre aquilo que são os processos burocráticos aos quais qualquer envolvimento com o Estado está sujeito: a longa cronometragem de duas décadas, quando referimos a paciente espera pelo avanço nos processos autárquicos, pode ser um desafio.

A relação das audiências não especializadas é outra condicionante na implementação do MIEC-ST. Ainda que a implementação das esculturas, ou o acontecimento dos simpósios, estivesse alinhado com a visão que Alberto Carneiro teria e com os programas da autarquia, a receção final das obras pelas as audiências que iriam ver estas obras diariamente nos seus percursos, seria algo imprevisível.

O MIEC-ST é, em si, um museu peculiar, não existindo mais nenhum com esta dimensão nem com estas características. O que o diferencia de outros museus que ocuparam os espaços na Europa e nos EUA crê-se que foi em: 1) a resiliência de Alberto Carneiro em não desistir do projeto e de o apoiar durante as duas décadas; e

2) a constante negociação de uma zona mínima de permissividade do museu e das interações dos diferentes grupos sociais das audiências.

São muitos os casos de obras individuais em espaço público que tiveram de ser retiradas ou museus com as mesmas premissas que o MIEC-ST que não conseguiram atingir a expansão que pretendiam. As obras do MIEC-ST nunca foram, no seu espaço sem barreiras, intocáveis. Foram sempre um convite, sempre "completamente aberto ao público" , desde que não se inserissem numa zona de injúria ou mutilação ao património comum.

A abertura ao público não acarreta apenas o percurso livre, sem pagamento de bilhete, acarreta também um acesso sem barreiras físicas que permite o toque, a apropriação, a insurreição e o seu lado lúdico. Mesmo que as audiências não sintam uma ligação com uma conotação frutífera com as obras, sente que são suas e manifesta essa pertença em modos de relação diferentes.

8

Ver texto de Joaquim Couto (presidente da CMST em 1991) no Catálogo do 1º Simpósio Internacional de Escultura '91.

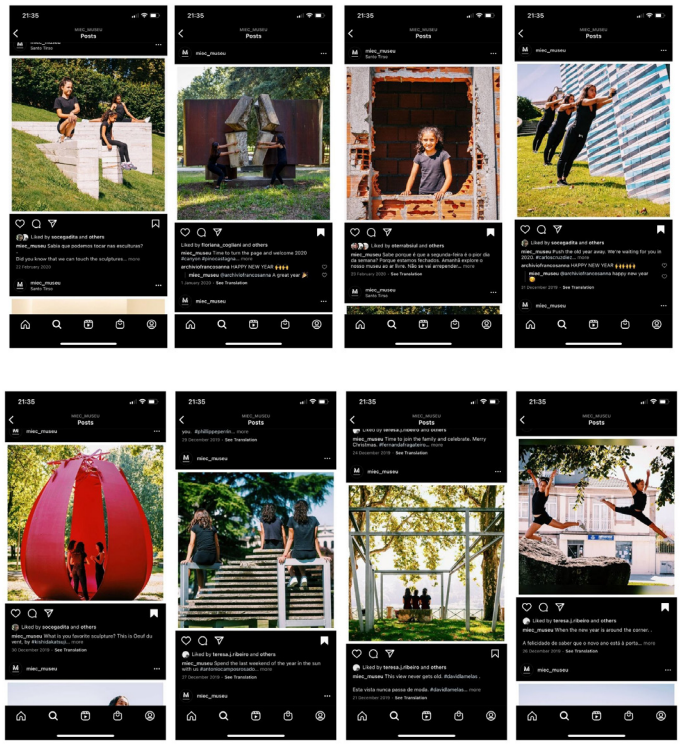


Fig. 7

Seleção de publicações no conta oficial de Instagram do MIEC-ST de interação física com as obras

Fonte: Instagram Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso

É também importante referir a forma como a própria autarquia se mobiliza para estes atos e, acima de tudo, a resiliência de Alberto Carneiro de continuar, ano após ano, a implementar um património escultórico de 57 esculturas na cidade de Santo Tirso, hoje em dia reconhecido e visitado por "15.000 visitantes de diferentes países como Coreia do Sul, EUA, Finlândia, Japão, Noruega, Rússia, Espanha, França, Inglaterra, entre outros". (Lusa, 2017)

O contexto social da cidade de Santo Tirso nos anos 1990 é fortemente marcado pela reta final do declínio da indústria têxtil do Vale do Ave. Não pode ser descurado no caso da construção do MIEC através dos seus simpósios, a forma como a população se estava a adaptar às profundas alterações no seu quotidiano. Mobilizar fundos para as áreas culturais poderia ser visto como uma afronta, considerando as alterações ao tecido económico que estavam a acontecer. Apesar deste contexto menos positivo que ainda é referido pelas audiências não especializadas (a mobilização dos fundos municipais para a criação dos simpósios), o acolhimento foi positivo, considerando que a iniciativa poderia

ser uma forma de dinamizar a cidade pós-crise.

Conseguimos ver, através dos âmbitos das esculturas nos diferentes SIECs, a remanescência da temática do digital. Considerando os anos 1990 e o início dos anos 2000 como um boom tecnológico, seria impossível que tal especificidade não fosse afetar as próprias



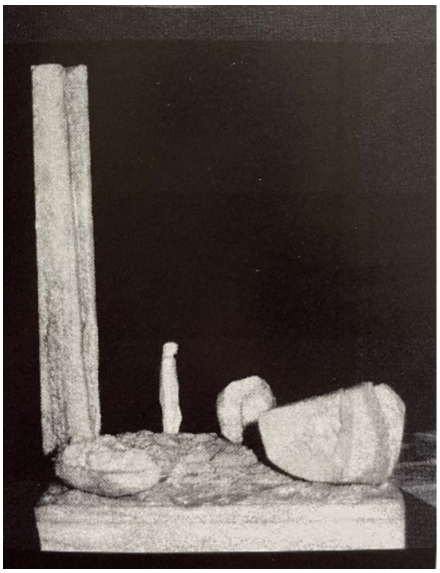


Fig. 8 (esq.)

Água Sobre Terra, Alberto Carneiro - Fotografias de 2015 |
Fonte: Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990-2015.

Fig. 9 (dir.)

Maquete de "Água Sobre Terra" de Alberto Carneiro |
Fonte: Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990-2015.

formas como a escultura era vista e criada. É também importante deixar a ressalva que, à medida que o caminho para a digitalização é percorrido, são também abertas novas portas e novas formas de comunicação para as audiências e para o museu. Do lado do museu, podemos constatar a aplicação para dispositivos móveis, que refere a localização, autores e respetivas obras, e do lado da audiência, a possibilidade de aceder a essa aplicação, mas também de partilharem a forma como veem ou se relacionam com estas esculturas nas diferentes redes sociais, fóruns e espaços virtuais.

Em cada um dos simpósios foram produzidos conjuntos de esculturas que seriam colocadas no espaço público da cidade de Santo Tirso. Serão referidas por cada SIEC-ST quais são as interpretações das audiências não especializadas. Estas interpretações foram recolhidas no âmbito do projeto, durante as ações experimentais, e podem ser consultadas no arquivo do projeto.

Antes do primeiro simpósio de 1991, existe um pré-simpósio que envolve a implementação de duas obras de Alberto Carneiro "Água sobre Terra" e "O barco, a lua e a montanha", que, não só permitiram o enquadramento para o primeiro simpósio, como criaram o primeiro grupo de esculturas, situado na Praça Camilo Castelo Branco. Atente-se, aqui, que as esculturas de arte pública da cidade de Santo Tirso, ainda que espalhadas pela área da cidade, concentram-se maioritariamente em parques e espaços verdes. Para uma compreensão mais fácil do enquadramento geográfico,



Fig. 10

O barco, a lua e a montanha, Alberto Carneiro - Fotografias de 2015 | *Fonte: Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990-2015.*

estas zonas serão identificadas como grupos, seguido da zona onde estão.

É possível, em várias alturas do dia e em vários dias da semana, ver crianças a brincarem nestas esculturas de Alberto Carneiro, por vezes em jogos de "O chão é lava!", outras em jogos de escondidas ou então como apenas local de repouso das infinitas correrias.

> *"A água corre sobre a superfície da terra e modela os seus movimentos no reconhecimento da matéria. Água e pedra: o rio e a montanha. A pedra que se desvenda nas vibrações da água. Sulcos da vida sobre a terra para as anamneses do corpo. Os elementos deixaram as suas marcas sobre a superfície das pedras. A água corre da montanha e busca a horizontalidade da terra. Cintilações líquidas que tornam a pedra fluída e apelam às mobilidades do corpo. Espaço mandálico onde a água busca o centro. Cosmos da unidade do corpo e do universo." (Carneiro, Das Notas Para Um Diário e Outros Textos. Antologia., 2007)*

A praça em questão constitui, em si, um espaço de passagem. Esta praça tem um grande espaço verde "cortado" a meio por um caminho. Ao seu redor, para além de negócios com alguma antiguidade, tem também a central de camionagem da cidade e o acesso principal à autoestrada. Para a audiência não especializada que escreve e nos fala destas obras, refere a ideia de simetria com o infinito, a ideia de união e a noção de equilíbrio.

O primeiro Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea em Santo Tirso (SIEC-ST) acontece no ano de 1991, com as obras de "A natureza, o amor e a tosse" de António Campos Rosado, "Familia", de Manolo Paz, "Arco Voltaico", de Manuel Rosa, "A natureza da pedra", de Reinhard Klessinger e "Sem título", de Zulmiro de Carvalho. Deste primeiro SIEC-ST surge o segundo grupo de esculturas na praça 25 de Abril, ao lado da Câmara Municipal de Santo Tirso.

Importa aqui referir que os primeiros SIECs que aconteceram tiveram diversos apoios de empresas da cidade. No caso do primeiro SIEC, os patrocínios foram providenciados pelas seguintes empresas: Confeções Europa, Sofil, Cooperativa dos Pedreiros, Black&Decker, Intraplás, Pinheiro da Rocha & Cª Lda., Empresa Industrial de Negrelos, Lda., José Machado de Almeida & C.ª, Lda., Companhia Nacional de Borrachas, Torneiras OFA e pela Fábrica de Fiação e Tecidos do Rio Vizela. Neste caso em específico, parte do patrocínio ainda se determina pela presença

da indústria têxtil do Vale do Ave.

> *O projecto de Santo Tirso integra-se neste conjunto de temas de uma forma exemplar: reúne apoios de empresas da região, que disponibilizam as vastas somas que a actividade da escultura pública implica e recolhem as mais-valias (não imediata ou directamente financeiras mas de prestígio cultural) que tal acção implica; serve para atenuar a distância entre arte erudita e vivência popular, para fundir, como vimos, todos os elementos do quotidiano urbano – fazendo realçar os de maior valia e qualidade estética e integrando ou anulando os de menor ou negativo impacto. (Pinharanda, 1992)*

Esta praça é, habitualmente, bastante movimentada, pela sua localização central, pelo espaço verde que tem e pela sua proximidade com o Centro Comercial dos Carvalhais e com o Hotel Cidnay. Durante o dia, é possível ver as habituais deslocações laborais ou as brincadeiras de crianças nos jardins; durante a noite, a zona é reconhecida como um sítio mais acolhedor para adolescentes e jovens terem os seus encontros e se juntarem para jogar ou conversar.



Fig. 11
A natureza, o amor e a tosse de António Campos Rosado | *Fotografia de Rita Costa*

"A natureza, o amor e a tosse" é categorizada, por alguns membros da audiência não especializada como "fatias de maçã", para outros transmite-lhes uma mensagem de serenidade, a outros lembra-lhes os templos aztecas, mas com mais repetição transmite-lhes uma ideia de equilíbrio.



Fig. 12
Familia de Manolo Paz | *Fotografia de Rita Costa*

"Familia", de Manolo Paz, é apropriada pelos transeuntes como enquadramento para possíveis fotografias, trepando muitas vezes a estrutura e usando a sua barra horizontal como assento. Para a audiência não especializada é reconhecida como a primeira letra do abecedário ao contrário e numa reflexão sobre o valor da família por um percurso construído pedra a pedra.

"Funciona como uma imagem de um monte ao contrário, dando-nos uma perspectiva de leitura anti-naturalista. Presença discreta mas eficaz, a desta escultura que tende para uma inserção imediata pela sua evidente referência a um sinal elementar, que pontua o lugar onde se inscreve à maneira de um desses sinais com que os antigos construtores de catedrais marcavam as pedras." (Almeida B. P., Manolo Paz, 1991)

Também o "Arco Voltaico" é muitas vezes utilizado como local de repouso, como "banco extra" naquela praça, onde muitas vezes se vê crianças ou adolescentes sentados com os telemóveis pousados na escultura. Assim como na obra de Zulmiro Carvalho, vê-se muitas vezes a utilização da obra como um suporte para a bicicleta ou a parede ideal para um jogo da apanhada.

> *"Esse "pórtico" de algum modo é o que nos indica que ali se inicia qualquer coisam que se procede à entrada (simbólica) noutro espaço." (Almeida B. P., Reinhard Klessinger, 1992)*

De alguma forma assemelha-se a esta ideia de pórtico, porque não é uso exclusivo quando não existem bancos disponíveis, mas sim a utilização da escultura como local específico. A superfície polida da escultura é muitas vezes mesa para jogos de cartas. Este "pórtico" é uma entrada simbólica na ludicidade das atividades dos adolescentes. Ali, podem jogar e divertirem-se sem os olhos dos adultos. É um local quase reservado só



Fig. 13

Arco Voltaico de Manuel Rosa | *Fotografia de Rita Costa*

eles, que transcende o limiar da vigilância e que o transforma num ponto seguro e despreocupado.

A subtileza da obra de Klessinger, "A Natureza da Pedra", é algo notável. Talvez pela sua escala e proporção horizontal passa despercebida no espaço em que se encontra, ao contrário das outras obras do 1º SIEC. O detalhe vertical ganha vida com o pormenor diagonal que quebra a composição. Para as audiências existe o equívoco entre tampas de saneamento ou escultura, utilizando muitas vezes "A Natureza da Pedra" como local de repouso.

> *"A peça de Klessinger estabelece uma interessante modalidade de "representação da paisagem" integrada na própria paisagem real, propondo-nos uma reflexão sobre a presença da arte como "outra natureza* (para retomar uma expressão grata a Alberto Carneiro), neste caso reconstruída, propondo um plano de leitura do espaço envolvente a partir de uma topologia definida pelo próprio espaço interior que a sua peça gera. Como se constituísse um microcosmo*

em que se reflecte a presença e intensidade do macrocosmo em que se insere." (Almeida B. P., Reinhard Klessinger, 1992)

O segundo SIEC-ST decorre no ano de 1993 com as obras de Amy Yoes, "Cappricio", Carlos Barreira, com a "Pedra Bulideira", Jorge Du Bon, com "Second Growing Pilar", Peter Rosman, com "Canto" e Rui Sanches, com "Um Espaço Para Santo Tirso", surgindo aqui o terceiro grupo, na Avenida Unisco Godiniz.



Fig. 14

Natureza da Pedra de Reinhard Klessinger | *Fotografia de Rita Costa*

O segundo SIEC-ST foi patrocinado pela Fundação Calouste Gulbenkian (Serviço de Belas Artes), pela Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, pela Cooperativa dos Pedreiros, pela Black&Decker, pela Marmoz e pelo próprio Alberto Carneiro.

"Cappricio" coloca-se no jardim de frente para o Mosteiro de São Bento. O detalhe das ânforas desperta a memória daquele local e da fonte que se situa lá perto, assim como da tradição antiga que depois fica suspensa das lavadeiras do rio Ave. A sua composição sinuosa desperta-lhe um sentido de aventura que leva as audiências a treparem a obra.



Fig. 15

Pedra Bulideira de Carlos Barreira | *Fotografia de Rita Costa*

"Com as suas subtis formas femininas a escultura vai-nos paulatinamente aproximando da ideia da casa originária, desse lugar cuidado e íntimo, adornado por duas ânforas que imediatamente nos trazem à memória (esse poço sem fundo a que às vezes temos medo de nos assomarmos) a singela ideia de que são simples contentores de tudo o que dá vida: dos alimentos e dos líquidos sagrados e rituais, e a isto ajuda sem dúvida essa colocação na parte mais alta da muralha (em direcção ao céu) e na sua parte também mais baixa, na mais terrena." (Olivares, Amy Yoes, 1994)

A "Pedra Bulideira" de Carlos Barreira é um convite que parece ter como público-alvo as crianças. Se, conforme Rosa





Fig. 16 (esq.)

Capriccio de Amy Yoes | *Fotografia de Rita Costa*

Fig. 17 (dir.)

Capriccio de Amy Yoes | *Santo Tirso Com História*

Olivares descreve, "delimitar um espaço de intensidade mágica, onde a presença de elementos culturais e por isso mesmo transformáveis, se une com os elementos naturais", então, quando a timidez e a vergonha passam, as portas da imaginação e da brincadeira são abertas e dão lugar ao toque, que é quando a criança descobre que esta pedra, este espaço de intensidade mágica, se torna num pequeno balancé.

"Second Growing Pilar", de Jorge Du Bon marca aquele espaço aberto ajardinado como um pelourinho marca uma praça. Coloca-se, como refere Rosa Olivares, num ponto de encontro entre a memória da tradição e a essência de um presente desconstruído. (Olivares, Jorge Du Bon, 1993)





"Canto", de Peter Rosman coloca-se numa orientação vertical num jardim que se estende na sua horizontalidade. A sua própria miscelânea de formas sugere aos que aí passam a ideia medieval de tochas ou de um guerreiro a segurar as suas armas. Como nos explica Rosa Olivares:

Fig. 18 (esq.)

Second Growing Pilar de Jorge Du Bon | *Fotografia de Rita Costa*

Fig. 19 (dir.)

Canto de Peter Rosman | *Fotografia de Rita Costa*

"Com um formato alheio ao volume apresenta-se mais como um conjunto arquitectónico simbólico do que como uma figura isolada. E apesar da sua verticalidade se apresentar sobreposta à terra nunca poderíamos imaginar que esta peça pudesse surgir, erguer-

se do solo como uma árvore de pedra e mármore, uma vez que nos parece evidente"que foi "colocada" ali, como um produto humano, definitivamente cultural, que é." (Olivares, Peter Rosman, 1994)

"Um Espaço Para Santo Tirso", de Rui Sanches fica entre a obra de Rosman e a obra de Jorge Du Bon, criando o corredor que encaminha para a praça aberta em frente ao Mosteiro de S. Bento. As três distanciam-se um pouco da sua audiência, talvez por se encontrarem numa zona com mais inclinação face ao caminho de passeio por onde passam os transeuntes, e carregam, em si, uma ideia de pedestal. Ainda assim, é possível, em alturas de festas (como por exemplo, as festividades do santo padroeiro da cidade, S. Bento), vermos jovens encostados a estas obras, por vezes procurando o melhor sítio para admirar o fogo de artifício.



Fig. 20

Um Espaço Para Santo Tirso de Rui Sanches | *Fotografia de Rita Costa*

Aparece, emergindo da terra, como os restos de uma muralha que nunca existiu, perfilando um contorno impossível para a cidade, baseando-se numa fortaleza exclusivamente mental. Trata-se de uma estrutura perfeita, com a aparência de blocos de pedra branca que, saindo directamente da terra, rompe a superfície do jardim sem alterar a sua vegetação e projecta duas superfícies rectas que não superam a linha hipotética de um horizonte que permanece acima do nível do olhar. (Olivares, Rui Sanches, 1994)

Os terceiro, quarto, quinto e sexto simpósios foram patrocinados por Francisco M. Providência e por Alberto Carneiro, criando aqui a rutura de patrocínios com empresas e outras entidades.

O terceiro SIEC-ST acontece no ano de 1996, com as obras de Ângelo de Sousa, "Sem título", David Lamelas, com "Mira Hacie Dentro de Ti", Mauro Staccioli, com "Scultura Santo Tirso '96", Michael Warren, com "Trade Winds" e Rui Chafes, com "Sem o teu nome". Estas obras prolongam o grupo da praça 25 de Abril e criam um novo grupo, junto da Praça dos Carvalhais.

"Sem Título", de Ângelo de Sousa é referida por Bernardo Pinto de Almeida como:

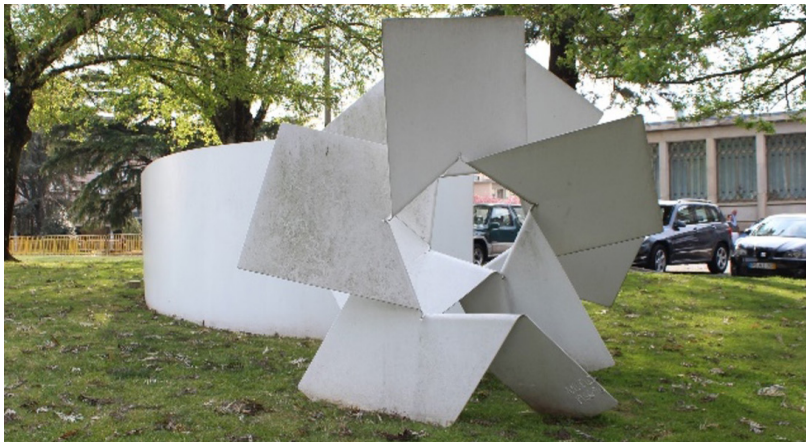


Fig. 21

Sem Título de Ângelo de Sousa |
Fotografia de Rita Costa

"escultura por excelência lúdica, vibrante na sua inteligência disciplinada pelo rigor das linhas, (...) sintetizou como brilhantismo um caminho singular da escultura portuguesa e europeia da sua época" (Almeida B. P., 1999).

Colocada nos jardins adjacentes da CMST, a escultura de Ângelo de Sousa, mesmo na sua monumentalidade, fica escondida por entre um conjunto de árvores. É possível em determinadas alturas do ano vermos o peso da natureza na sua superfície branca. A audiência vê, nesta escultura, um desdobramento e uma ilusão, de um lado uma flor e de outro lado um chapéu cortado; vê simetria, a ligação com a natureza, uma reflexão sobre o espaço e o olhar da própria paisagem através da escultura.

"Mira Hacie Dentro de Ti" é o esqueleto de uma casa no jardim dos carvalhais. A obra coloca questões a quem lá passa, questões de continuidade e poéticas de espaço: a ombreira da porta que simboliza uma entrada para um espaço completamente aberto ou o bloco de pedra que permanece no centro, como um convite como refere Bernardo Almeida, para olhar o céu que está por cima.



Fig. 22

Mira Hacie Dentro de Ti de David Lamelas |
Fotografia de Rita Costa

"Mas esta casa não tem já muros nem paredes nem janelas. (...) Colocada entre árvores, a peça de Lamelas parece ver-se ecoada por aquelas, num jogo de infinita repetição, tal como o espaço que lhe é interior se afigura como projecção desse céu aberto que lhe está por cima." (Almeida B. P., 1999)

"Scultura Santo Tirso '96" é uma escultura que interrompe o jardim. A sua dimensão e cor criam umas reticências no percurso que o jardim sugere com os seus caminhos. São

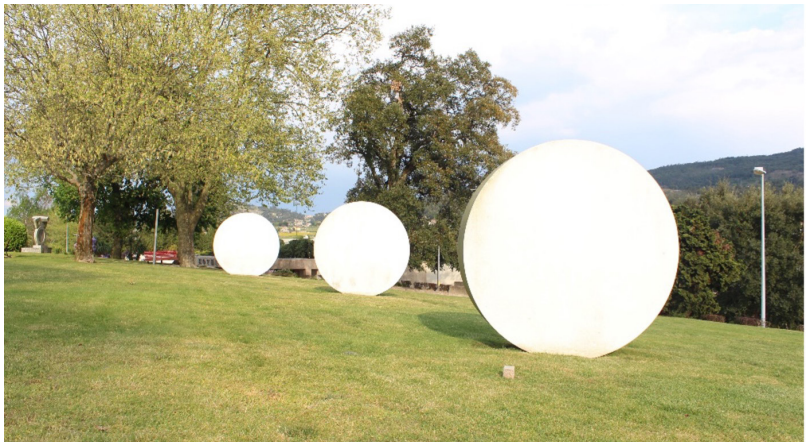


Fig. 23

Scultura – Santo Tirso '96 de Mauro Staccioli | *Fotografia de Rita Costa*

também pequenos muros, espaços que protegem e isolam aqueles que nela se encostam para partilharem segredos.

"Na sua escala enorme, estas circunstâncias de pedra, estas rodas tão antigas como o homem, não deixam de nos surpreender pelo modo como crescem inesperadamente modificando a nossa compreensão da dimensão do lugar." (Almeida B. P., 1999)

Aos olhos da audiência estes grandes círculos pedem para serem pintados de amarelo e serem transformados em caras sorridentes, ou então representam lanternas flutuantes, respiram uma ideia de calma e suscitam questões como "O que levou o escultor a realizar a escultura? Qual será o significado da escultura?".





Fig. 24 (esq.)

Sem o teu nome de Rui Chafes | *Fotografia de Rita Costa*

Fig. 25 (dir.)

Trade Winds de Michael Warren | *Fotografia de Rita Costa*

"Trade Winds" passaria despercebida como escultura, apenas pelo seu chão que mimetiza o chão dos percursos pedonais daquela área. Três grandes blocos verticais que se situam à frente da Cascata criam uma presença silenciosa no espaço, quase que se fundem com ele ao mesmo tempo que se destacam na robustez do material.

"As suas peças no rigor silencioso da sua presença serialista operam como sinais breves de reflexão sobre o espaço em que se projectam, sentinelas abstractas desse mesmo espaço, guardiãs misteriosas do

segredo que move por dentro de toda a realização escultórica (...)" (Almeida B. P., 1999)

A obra de Chafes não passa despercebida e criou em si uma particularidade: a estrutura permite que no seu interior caiam as folhas das grandes árvores que rodeiam a praça dos carvalhais, mas a sua limpeza pediria que fosse possível colocar os utensílios para a sua limpeza no interior, o que não permite. Assim, nas alturas em que a folha caduca, a escultura cria no seu interior um depósito da própria natureza, quase como uma máquina do tempo que as mantém, resguardadas no seu interior. É possível uma leitura poética das linhas de tensão que Almeida refere como as linhas de proteção destas folhas mais frágeis que a escultura protege.

"Sem entender talvez que aquilo que parece ser formalista é antes uma linha de tensão, subtilíssima, que suporta uma interrogação anímica e existencial." (Almeida B. P., 1999)

O quarto SIEC-ST acontece em 1997, com as obras de Frederico Brook, "La nube de Santo Tirso", Josep Maria Camí, com "Feto", Julio Le Parc, com "Ascensão", Paul Van Hoeydonck, com "um non d'un fou se trouve partout", José Pedro Croft, com "Escada" e Satoru Sato com "Sol, Lua e Vento". Este simpósio acrescentou esculturas ao grupo da praça 25 de Abril e ao grupo da Avenida Unisco Godiniz.

"La nube de Santo Tirso", de Federico Brook, ou a nuvem de Santo Tirso, é quase como um ponto de meditação e relaxamento. Localizada pelos jardins adjacentes ao Mosteiro de São Bento, a sua presença pede calma e serenidade e romantiza, de alguma forma, o espaço. É possível imaginar esta nuvem a rodar e a transformar-se, uma parte que fica à imaginação, sobretudo das crianças que lá brincam e que a usam como local para se esconder devido à sua estrutura central.



Fig. 26
La nube de Santo Tirso de Federico Brook | *Fotografia de Rita Costa*

"Assinala assim um ponto possível de confronto com outros entendimentos que mais esclarecedores se tornam pela própria possibilidade dessa proximidade. Por outro lado a sua presença não deixa de enaltecer a própria temática paisagística que é razão maior deste conjunto." (Almeida B. P., 4º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '97, 1999)

A escultura de Josep Maria Camí é, nos olhos da audiência não



Fig. 27
Feto de Josep Maria Camí | *Fotografia de Rita Costa*

especializada, um "corno de elefante" ou "corno de rinoceronte em África"; para outros, é uma forma estranha que quase passa despercebida, ao mesmo tempo que tem uma dimensão considerável; acima disso, "dá asas à imaginação". É uma escultura que suscita estranheza, como refere Almeida, e que para qual a cidade já arranjou alcunhas e formas de a identificar. Como a nuvem de Santo Tirso, criou também em tempos um ponto de paz, já que perto da escultura existia um antigo chorão com um banco para repouso.

> *"A escultura faz-se também dos efeitos de estranheza que suscita. Neste caso podemos aferi-la, figurativamente, a uma meda de feno, mas subtilizada por um sentido de expressão que a torna exígua e alongada, sinal abstracto na paisagem. Modo de saudar quem passa, despertando-o para um sono mais antigo, reflexo de outra cultura que vem ao encontro da nossa." (Almeida B. P., 4º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '97, 1999)*

> *"Na peça de Santo Tirso, em que as esguias formas que atravessam os três cubos são fixas, está naturalmente presente a ideia de movimento. Um movimento que é sugerido pela parte superior da peça em que as sugestões de ramos ao vento dão uma figuração de uma árvore."*

A obra de Julio Le Parc, lida como a figuração de uma árvore, transforma-se nos olhos de cada espectador em diferentes interpretações: "O início de um tornado"; "Alienígena"; "Torre de facas"; "Edifícios devolutos" ou então "Raios de sol, ou em busca do sol". Para outros "Faz-me sentir a resiliência do ser. Embora apertado, existe sempre uma saída. Normalmente para cima. Evolução, crescimento!"



Fig. 28
Ascensão de Julio Le Parc | *Fotografia de Rita Costa*

Uma escultura que, por várias vezes do ano, é marcada pela presença de tags que inquietam na sua ação. A zona em que os tags aparecem mediante o desafio que será deixar uma inscrição naquela zona da obra, num espaço aberto onde qualquer um que passe vê.

"Le non d'un fou se trouve partout", de Hoeydonck está nos jardins adjacentes à CMST, no percurso das obras de António Campos Rosado ou Ângelo de Sousa. Fica frontal a quem percorre o caminho do jardim, pelo que é impossível não a ver, deixando em si um pequeno espaço na base onde muitos se sentam, como acontece na obra de Staccioli, para descansar ou conviver.



Fig. 29

Le non d'un fou se trouve partout de Paul Van Hoeydonckc | *Fotografia de Rita Costa*

"Hoeyodonck figura uma espécie de alienígena tosco, esquemático, cómico à sua maneira, que reforça a componente lúdica do conjunto. Essa figura interroga-nos do seu lugar de estranheza e de jogo, e conduz-nos a meditar sobre outras formas que, na natureza, nos dizem de outras culturas ancestrais que igualmente procuraram sondar o futuro."

A interpretação dos elementos que figuraria um alienígena transforma-se; pelos olhos da audiência, estamos a ver "Uma grávida." ou "Corpo de uma mulher", numa relação com as estatuetas pré-históricas da Vénus de Willendorf. Noutra abordagem vê-se um "olho, o tempo que nunca para."

A "Escada", de Pedro Croft é, como a obra de Ângelo Sousa, e situando-se no mesmo jardim, o verdadeiro easter egg do 4º SIEC. Passa despercebida no conjunto, mas a mensagem que transmite é poderosa o suficiente para as aventuras das crianças que a tentam subir ou para a imaginação dos adultos nostálgicos com as remanescências das memórias da sua infância.



Fig. 30

Escada de Pedro Croft | *Fotografia de Rita Costa*

"Agora, ao metaforizar com uma série de escadas quase rudimentares executadas em metal o acesso à árvore natural em que as envolve, o escultor sugere ao mesmo tempo a possibilidade de fazer da própria árvore a peça de escultura e do movimento que apenas se esboça o motivo dessa mesma escultura." (Almeida B. P., 4º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '97, 1999)

Enquanto permanece a leitura que transforma a árvore em escultura, a audiência vê o elemento estranho na árvore como

uma associação clara à infância, ao regresso a um campo de menos responsabilidade e de conforto referenciando a "idílica casa na árvore", a ideia de "liberdade, fuga, infância, guarda-roupa das crónicas de Nárnia, fragilidade, pureza", "todas as escadas impossíveis de usar poderão ser a nossa imaginação".



Fig. 31

Sol, Lua e Vento de Satoru Sato | *Fotografia de Rita Costa*

O início do caminho onde vemos as obras de Du Bom, Rosman e Sanches começa com "Sol, Lua e Vento", de Satoru Sato. Poderíamos inserir esta obra no mesmo panorama de um cenário de harmonia, meditação e calma, como a nuvem de Santo Tirso. A interrupção de uma composição vertical com um elemento diagonal marca as escolhas de composição desta zona e cria todo um espaço de harmonia que preenche os jardins adjacentes ao Mosteiro de São Bento.

> *"Aí, onde a prática escultórica dos jardins se associa intimamente com motivos de contemplação e de meditação, a presença das linhas funciona como um índice de equilíbrio e harmonia, que associa o que é cósmico ao que é terreno. (...) relaciona a ideia do movimento (dos ventos) com a ideia de um eixo que designa a elevação daquele que contempla."*

O quinto SIEC-ST acontece em 1999, com as obras de Fernanda Fragateiro, "Eu espero", Hang Chang-Jo, com "Hangul Character", Jack Vanarsky, com" Livro do Desassossego", Mark Brusse, com "O Guardião da Pedra que dorme" e Nissim Merkado, com "Fragmentos". Este simpósio aumenta novamente a dimensão do grupo da praça 25 de Abril e da avenida Unisco Godiniz.

"Eu Espero", de Fernanda Fragateiro é mais uma das obras no espaço público de Santo Tirso que busca a poética e a esperança no meio dos espaços verdes. Um convite a esperar declara-se na base da escultura. Talvez possa ser visto nos, dias de hoje, como um convite a uma pausa naquilo que é o ritmo frenético do quotidiano do séc. XXI. À semelhança da obra de Croft, a escultura passa despercebida, pela sua figuração de um objeto funcional e por se envolver no jardim, por entre arbustos e árvores, sendo apenas sinalizada por um espaço aberto, onde ela se coloca e convida todos a esperar.

> *"Todos os que, enquanto esperavam, tenham sentido a necessidade de se sentar para acalmar as ânsias do desejo, poderão compreender sem qualquer explicação o sentido desta obra. Mas é o mesmo a espera para cada pessoa? (...) A citação culta ao utilizar uma fotografia histórica que nos remete à era vitoriana, a frieza do aço inoxidável do banco, a sua posição afastada em relação ao caminho são signos pessoais – que exigiriam uma interpretação mais detalhada – e insinuações emotivas para*

despertar a sensibilidade do observador." (Maderuelo, 5º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '99, 2003)

"Hangul Character" marca o início do caminho que nos leva aos jardins adjacentes da CMST. Um marco, certamente, visível pelo vermelho brilhante, em contraste com uma paisagem verde e com o horizonte da cidade. Para além do seu destaque, a escultura encaixa no local onde se propõe como um desafio de proporção entre os seus blocos.

"O diálogo/complementaridade entre duas formas superiores, uma opaca e outra emoldurada pelo ar, a globalidade destes elementos essencialistas recortada contra a profundidade de uma paisagem, elevando-se de forma quase redundante num local já de si proeminente na pequena geografia urbana, a assinalar um dos pontos no percurso suscitado por este museu ao ar livre, são aspectos a reter numa relação mais atenta com a peça." (Barroso, 2003)

As bibliotecas são locais de desassossego. Locais onde os curiosos vão para responderem às suas perguntas, mas onde encontram apenas mais perguntas e inquietações. O "Livro do Desassossego", de Vanarsky pode ser visto como essa mesma inquietação. Por uma presença de um objeto que reconhecemos, mas que se move de outra forma, um convite a quem visita a esta biblioteca, a pensar no que não foi pensado até agora.

"Houve já quem se referisse a propósito deste procedimento a semelhança com um baile de máscaras. O espectador encontra-se perante um movimento real que desmaterializa um objecto, como aqui acontece com este livro. (...) As frases/lâminas que se deslocam alterando a fisionomia tradicional das páginas aludem a um hipertexto, a uma arte combinatória que é, como sabemos, um dos paradigmas da pós-modernidade." (Barroso, 2003)



Fig. 32
O Guardião da Pedra que Dorme de Mark Brusse | *Fotografia de Rita Costa*

Fazendo justiça ao seu nome, a inquietação da escultura reflete-se na audiência quando referem que esta lhes transmite sabedoria, conhecimento, cultura, a paciência do exercício da leitura e quem se pergunta: "*Quem tem um livro nunca está sozinho. Quem decidiu aquela página? Porquê?*".

"O Guardião da Pedra que dorme", de Brusse encontra-se em frente à CMST e perante uma das ruas mais movimentadas da cidade. É emoldurado por uma larga praça com uma fonte

luminosa, com estabelecimentos que a cidade conhece há muitos anos. A obra de Brusse marca a entrada para as obras que se encontram nos jardins da CMST, numa linguagem distinta, mas que, ao longo dos seus anos, marcou diferentes gerações e a forma como estas interagem com os espaços.

> *"Basta-lhe insinuar umas leves fendas na pedra granítica, que arremedam pálpebras descaídas, e umas esquemáticas narinas, para transformar a pedra dura num ser mole que necessita protecção no seu indolente sono." (Maderuelo, 5º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '99, 2003)*

Se, para Mark Brusse, o símio protege a pedra dura personificada para um ser mais caloroso pelo ar de repouso, para a audiência o símio é o "vigilante da cidade" e representa as "origens".



Fig. 33
Fragmentos de Nissim Merkado |
Fotografia de Rita Costa

"Fragmentos", de Nissim Merkado situa-se nos jardins adjacentes da CMST, um imponente bloco sustenta um cilindro que guarda em si algumas pedras. Em considerações simbólicas podemos de imediato imaginar circunstâncias ecológicas, a dimensão residual. Por vezes conseguimos ver algo para além do que Merkado nos deixou, um outro qualquer resíduo que ficou para trás, esquecido. Um resíduo de alguém que se torna parte da escultura.

"Ali se preservam as pedras, resíduos de um gesto, da desconstrução. Necessidade de demarcar o fragmentário. A estrutura de metal e a caixa que suspende o cilindro podem funcionar como elemento de preservação e de recolha. No limite trata-se do indeterminado da dimensão ontológica, actualizada em cada momento pelas circunstâncias. Tal como neste jardim que lhe empresta o destino..." (Barroso, 2003)

O sexto SIEC-ST acontece em 2001, com as obras de A-Sun Wu "Sem Título", Carlos Cruz-Diez, com "Indução do Amarelo", Dani Karavan, com "Sem Título", Guy de Rougemont, com "Sem Título", Pedro Cabrita Reis, com "Uma escultura para Santo Tirso" e Um Tai-Jung, com "Sem Título". Este simpósio aumentou a dimensão do grupo da avenida Unisco Godiniz.

"Sem Título", de A-Sun Wu, mostra-nos uma figura vermelha onde conseguimos ver um rosto. Colocada diante do Mosteiro de São Bento, esta figura bidimensional erguida do jardim quase que saúda quem por aquela avenida transita.

> *"De facto, mais do que uma escultura, estamos perante um enorme desenho que utiliza o repertório gestual da pintura expressionista europeia, formando uma figura onde podem reconhecer-se os traços*





Fig. 34 (esq.)

Desenho recolhido nas ações experimentais | *Fotografia de Rita Costa*

Fig. 35 (dir.)

Sem Título de A-Sun Wu | *Fotografia de Rita Costa*

de um rosto oval definido pelos olhos, o nariz e uma boca com dentes. (...) Mas há algo de mais revelador que estas possíveis interpretações ocasionais – quando olhamos para esta obra sob os raios do sol, aparece no solo uma sombra de contornos definidos que, sem ambiguidades, nos recorda a arte da tesoura, do teatro de sombras, dos biombos e da ornamentação arquitectónica que durante séculos caracterizaram a essência da arte oriental. " (Maderuelo, 6º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '01, 2003)

Talvez pelo caráter figurativo e pela representação cromática a escultura trouxe à audiência as ideias de vida, de cor, de uma





Fig. 36 (esq.)

Colocação da Obra de A-Sun Wu | *Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso*

Fig. 37 (dir.)

A-Sun Wu junto da sua obra aquando da colocação | *Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso*

pessoa com os braços no ar, da representação de uma história pouco emotiva, de medo e de atração.

"Indução do Amarelo", de Carlos-Cruz Diez, está localizada no corredor das obras de Rosman, Du Bom e Sanches. Três imponentes retângulos erguem-se do jardim e mostram um padrão de duas cores que, se vistos de determinada forma, causam uma fluidez semelhante a uma onda e revelam o amarelo.

> *"As três lâminas inclinadas instaladas na Avenida Unisco Godiniz, quando vistas em movimento a caminhar ou a passar de automóvel, apresentam duas sequências de linhas – uma preta e a outra a azul-cinzento – sobre um fundo branco. Quando estas linhas se cruzam, provocam um efeito se seda ondulada. A vibração destas linhas, explícita no título da obra, é a indução da cor ausente: o amarelo." (Maderuelo, 6º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '01, 2003)*





Fig. 38 (esq.)

Montagem da obra "Indução do Amarelo" de Carlos-Cruz Diez | *Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso*

Fig. 39 (dir.)

Montagem da obra "Indução do Amarelo" de Carlos-Cruz Diez | *Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso*

A obra de Karavan, "Sem Título", para ser retirada do espaço, iria mobilizar toda a suspensão do fluxo desta praça. De alguma forma altera a movimentação da praça, obrigando a seguir os caminhos estipulados, enquanto a sua própria forma sugere uma fuga. É uma das obras que também podemos chamar de easter egg.

A sua fusão com o espaço e a sua linguagem ornamental suspende-a do campo da escultura para os transeuntes. É também uma das esculturas que podemos ver como parte integrante de um conjunto de obras que procuram uma harmonia com o espaço. Para a audiência é a representação de um ribeiro em meio urbano (considerando todos os ribeiros que atravessam a cidade e colocando mais um em forma de escultura), a ideia de água e de fluxo.

> *"As colunas e o sinuoso rio, ou canal, permitem estabelecer infindáveis relações alegóricas. Porém, nesta obra, para além das interpretações e dos símbolos que possamos imaginar, o fundamental é a sua qualidade de ocupar e dar sentido ao espaço, de*







Fig. 40 (esq.)

Montagem da obra "Sem Título" de Karavan |
Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Fig. 41 (meio)

Montagem da obra "Sem Título" de Karavan |
Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Fig. 42 (dir.)

Montagem da obra "Sem Título" de Karavan |
Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

chegar a ser parte indissociável de um jardim determinado. Pelo facto de ser uma obra concebida para um sítio concreto, onde a água corre por baixo dos grandes plátanos, paralela à balaustrada e ao caminho, rodeada de relva, ela reforça a estrutura do parque público no qual está inserida. Assim, a escultura deixa de ser um objecto material cinzelado ou modelado para se transformar em espaço construído." (Maderuelo, 6º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '01, 2003)

"Sem Título", de Guy de Rougemont, situa-se nos jardins adjacentes da CMST, nas zonas dos parques de estacionamento. Uma imponente coluna de cores vivas num mosaico de azulejos. Uma obra que a audiência reconhece como colorida e divertida, é tam-





Fig. 43 (esq.)

Sem Título de Guy de Rougemont |
Fotografia de Rita Costa

Fig. 44 (dir.)

Montagem da obra "Sem Título" de Guy de Rougemont |
Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

bém ela uma obra que rompe a paisagem repleta de automóveis e que se destaca do lugar onde se situa. Vemos como a obra de Diez, um jogo visual que apela à cor, que se insere no MIEC-ST da mesma forma que representa a linguagem deste escultor.

"Esta "pintura volumétrica" adquire um caráter particular através de grupos de cilindros verticais de diferentes alturas e de cores brilhantes, que se recortam com nitidez contra os heterogéneos fundos urbanos ou paisagísticos. A obra construída em Santo Tirso

é um desses cilindros – destacando-se sobre um fundo branco, umas formas geométricas de uma marcado movimento denteado foram, em vez de pintadas, realizadas com azulejos vermelhos e azuis. A pintura foi portanto substituída pela tradicional arte do azulejo." (Maderuelo, 6º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '01, 2003)

"Uma escultura para Santo Tirso", de Pedro Cabrita Reis, é a escultura mais debatida nas redes sociais. Desde que é colocada em 2001, a obra é relatada como algo inusitado, desnecessário e que não reflete nem a cidade nem a sua população. A obra de Cabrita Reis inicia-se em 2001 e em 2018 o artista volta à cidade de Santo Tirso para a terminar através de uma performance.



Fig. 45
Sem Título de Um Tai-Jung |
Fotografia de Rita Costa

"(...) a insinuação do caixilho de uma porta (embora entaipada) e o breve alpendre confirmam o seu carácter de casebre ou cabana, isto é, mostram a natureza bastarda do construído que, aos olhos dos mais intransigentes, parecerá fora de contexto. Porém, é totalmente lícito e pertinente que, num simpósio de escultura pública, o artista se confronte com os problemas reais que a obra de arte atravessa nas suas relações com o público e o meio urbano." (Maderuelo, 6º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '01, 2003)

"A imagem de uma porta aberta torna-se imediatamente no símbolo de esperança e representa o fim de um isolamento ou de uma opressão. Certamente, estas portas abertas convidam-nos a atravessá-las para alcançar uma liberdade universalmente sonhada." (Maderuelo, 6º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '01, 2003)

Perto da obra "Sem Título", de Um Tai-Jung, nos parques de estacionamento da CMST, encontrámos um puzzle visual. Um caixilho que segura três portas que nos pregam uma partida sobre para que lado se abrem. Uma linguagem que nos mostra a ideia de segurança de um cofre ou de uma porta blindada. O potencial pictórico da escultura sugere imensas interpretações a todos os níveis, mas a audiência vê nesta escultura a ideia de espaço e de ficção científica, assim como a ideia de segurança das paredes e portas dos cofres, talvez pela monumentalidade das portas. Outros debatem sobre uma escultura que inclui o visitante nela, uma escultura habitável.

O sétimo SIEC-ST decorre no ano de 2004, com as obras de José Barrias "O Infinito", Leopoldo Maler, com "Diagonalmente Correto", Peter Klasen, com "Sem título", Peter Stämpfli, com "Sem título" e Suk-Won Park, com "Sem título", expandindo mais uma vez os grupos da Avenida Unisco Godiniz e criando o grupo junto do Pavilhão Desportivo Municipal.

Fig. 46

O Infinito de José Barrias | *Fotografia de Rita Costa*



"O Infinito", de José Barrias, situa-se perto de "Trade Winds", diante do Mosteiro de São Bento. A obra mostra-nos dois lados: um lado onde vemos a pedra interrompida por um texto e um outro lado que nos mostra uma teia de arame. No centro da pedra escrita encontramos um pequeno retângulo, como se fosse um espaço para ver. A escultura





Fig. 47 (esq.)

Montagem da obra de José Barrias | *Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso*

Fig. 48 (dir.)

Montagem da obra de José Barrias | *Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso*

movimenta a audiência, pedindo que esta seja vista de um lado e do outro, e é entendida como uma espécie de portal para uma realidade diferente.

> *"Este jogo de composição puramente formal fica enriquecido com a intromissão de elementos figurativos que rompem o formalismo e introduzem o tempo cinematográfico. Se por um lado a grande teia de aranha é um elemento de composição evidente que busca apanhar o olhar do espectador, por outro, a pequena fenda aberta no muro contíguo também convida a olhar através dele, porém colocando agora o espectador por trás do muro." (Cerceda, 2004)*

"Diagonalmente Correto" situa-se do lado oposto das obras de Barrias e de Cabrita Reis. Coloca-se ao lado do Mosteiro de São Bento e cria uma composição entre o horizonte do jardim com a sua diagonalidade e fissura sinuosa. É uma obra que não passa despercebida e que, da mesma forma que as obras de Rougemont ou de Diez, traz cor e contraste à paisagem. "Contraste com a natureza", "cor e movimento", "sensação de tranquilidade e harmonia" são as formas com que a audiência vê a escultura diagonal de Maler.

> *"Com uma estrutura geométrica muito simples, desenvolvida a partir de uma figura rectangular parcialmente enterrada e seccionada em duas partes por uma curva sinuosa, constitui uma peça elementar dotada de um movimento harmónico interior e de uma graciosidade surpreendente. O peso da estrutura contrasta, por um lado, com a leveza das formas e, por outro, com um divertido e optimista jogo de cores que fazem da sua escultura um espaço afável e agradável para a contemplação." (Cerceda, 2004)*



Fig. 49

Diagonalmente Correto de Leopoldo Maier | *Fotografia de Rita Costa*

> *"A escultura de Peter Klasen para Santo Tirso tem assim algo dessa estética Pop dos objectos quotidianos e de consumo. Sem ser uma imagem claramente reconhecível, tem algo de objecto industrial amplificado, algo de dispositivo electrónico agigantado cuja contemplação eletriza e fascina o espectador." (Cerceda, 2004)*

"Sem título", de Klasen, está perto da obra de Um Tai-Jung, nos parques de estacionamento da CMST. Uma obra imponente que replica algo que não seria concebido nesta escala.
Ao invés de uma relação com o tecnológico ou com a digitalização do mundo, nesta escultura o que a audiência vê é a ideia de druida, talvez num pórtico que se abra para outros tempos, e a compreensão da complexidade de material aliada à monumentalidade da obra.

"Sem título", de Peter Stampfli, localiza-se no jardim do Pavilhão Desportivo Municipal. A obra está no ponto de partida ou ponto de percurso de imensos eventos desportivos organizados pela CMST. Podemos, muitas vezes, ver a obra com inscrições a dourado feitas pelas audiências que por ela passam. Este local,

para além de albergar eventos desportivos, é para muitos, um lugar de convívio e de passeio.

> *"O sulco interior da impressão de um pneu é certamente uma decoração própria dos melhores arabescos, em que a rigorosa geometria e a ortodoxa composição simétrica recordam sem dúvida a abstracção geométrica das vanguardas do principio do século. (...) Na escultura para Santo Tirso, Stämpfli renova a iconografia da impressão do pneu ampliando-a desta vez em forma de um totem colorido da modernidade." (Cerceda, 2004)*



Fig. 50
Sem Título de Peter Stampfli |
Fotografia de Rita Costa

Numa ligação à cultura popular, aquilo que era a representação da impressão de um pneu tornou-se para a cidade de Santo Tirso a ideia de geometria e a ligação aos legos das crianças.

"Sem título", de Suk-Won Park, está nos mesmos jardins que a obra de Stampfli. Um grande bloco cinzento que se dobra e deixa uma abertura estreita. Se, quando falamos da obra de Stampfli, falamos de estar num lugar de convívio, aqui ainda se reflete mais esta vertente. Um pouco mais escondida dos olhos dos transeuntes, esta escultura, juntamente com a arquitetura labiríntica que o Pavilhão Desportivo Municipal tem nas suas traseiras, é o convite perfeito ao estar escondido. É também o local de repouso da bicicleta, como o é a Escultura de Zulmiro Carvalho

"Se nesta escultura, através da sua equívoca fragilidade, se parodiava de algum modo o heroísmo monumental do grande arco comemorativo, a que agora apresenta em Santo Tiro não revela qualquer assomo de ironia. Não se trata de nenhuma paródia, é antes revelador de um austero formalismo em que a escultura se celebra a si mesma." (Cerceda, 2004)

O oitavo SIEC-ST decorre em 2008, com as obras de Wang Keping, "Duas Faces", Jean Paul Albinet, com "Sedimentação", Michel Rovelas, "Adão e Eva" e Ângela Ferreira, com "Sesriem". Cria-se, com este oitavo SIEC-ST, o grupo no Parque Urbano Sara Moreira.

As "Duas Faces", de Wang Keeping, estão no Parque Urbano Sara Moreira, numa zona de clareira onde é possível ver a distinção das formas centrais da escultura. A sua base convida muitas vezes a que crianças se sentem à frente da escultura. Esta obra, no meio



Fig. 51

Duas Faces de Wang Keeping |
Fotografia de Rita Costa

dos percursos do parque, é um pedido à descoberta, ao andar em redor. Para a audiência, é o rosto que os vê, como as cabeças da Ilha de Páscoa.

"Perante a parede e a sua espessa massa de cimento, o que nos é pedido é um movimento. Um movimento de deslocação corporal para encontrar o que está do outro lado, como se a massa nos intimasse a remover a parede. O que está do outro lado da parede? Podemos realmente atravessar a espessura e a opacidade dos corpos? Podemos conhecer tudo neles? Então, é todo o nosso corpo, carnal e ocular que se move em torno do volume para descobrir o que por trás da opacidade se esconde, procurando um espaço onde cada identidade adquire um sentido próprio e se redescobre." (Matos, 2008)

"Sedimentação" também se situa no Parque Urbano Sara Moreira, e também numa clareira do parque, onde a luz incide e revela uma série de blocos com a textura de fragmentos de madeira. Não fosse a incidência direta da luz solar, passaria despercebida num contexto de floresta e de bosque. Como se compõe numa lógica labiríntica, cria zonas mais resguardadas, distantes dos olhos de quem faz os percursos do parque, sendo um local de eleição para o namoro adolescente ou para o convívio da juventude.



Fig. 52

Sedimentação de Jean Paul Albinet |
Fotografia de Rita Costa

"Acumulação ou edificação de uma sociedade, de uma cultura e de uma civilização? Que possibilidades de habitação (estética e ética) no planeta e num período de globalização no qual o papel da economia e da política determinam a própria lógica cultural? Trata-se realmente de uma questão estética e ética. Não vivemos somente uma pós-modernidade que tem o culto da substituição, estamos ameaçados por uma ideia fixa de aceleração e consumo da realidade que dará forma a uma democracia padronizada da opinião e da emoção pública" (Matos, 2008)

"Adão e Eva", também no Parque Urbano Sara Moreia, não se coloca debaixo de uma clareira. É mais discreta que as outras obras quando se fazem os percursos pois funde-se com as cores



Fig. 53

Adão e Eva de Michel Rovelas |
Fotografia de Rita Costa

das árvores do parque. Mas quando vemos a obra, vemos uma composição desafiante, um equilíbrio entre uma figura e outra repousando no seu colo.

"Parte da paisagem, mas não pertencente à sua estrutura biológica, a escultura Adão e Eva assume-se como agenciadora do espaço, consagrando o movimento da própria natureza. Por confronto e por contraste, sobressaindo mas ainda absolutamente integrada, a qualidade háptica e a temperatura dos materiais da escultura abre espaço para que a livre organicidade dos corpos continue a desestabilizar as certezas instituídas, desempenhando a sua parcela na vivência. De facto, o corpo é o único órgão de vivida originalidade. É este corpo, nosso corpo irregular, de relevos e texturas irrepetíveis que a escultura coloca em movimento." (Matos, 2008)



Fig. 54

SESRIEM - Poço das Seis Correias de Ângela Ferreira |
Fotografia de Rita Costa

"Sesriem- Poço das Seis Correias", no Parque Urbano Sara Moreira, é uma obra que passa despercebida, pelo menos no lugar de escultura passa despercebida. Uma escultura com uma estrutura cilíndrica em ferro vermelho suspensa numa coluna; o chão repleto de areia e um pequeno muro de altura baixa com uma abertura. A escultura é comumente confundida com parte do parque infantil que se situa lá perto. É frequente vermos as crianças (e por vezes adultos) pendurados na estrutura, descobrindo e relacionando-se com a obra.

"Estas saídas do exercício escultórico para o espaço público vão abrir caminho para as práticas relacionais inauguradas nos anos 90, que visaram uma transformação ainda mais acentuada do modelo estético-contemplativo para o modelo estético-participativo. Neste último, procura-se o exercício do espaço real, a partir dos dispositivos ou formas de posicionamento artístico. A obra funciona como um dispositivo, o que não significa todavia que os produtos menosprezem o primado estético, isto é, formal." (Matos, 2008)

O nono SIEC-ST decorre em 2012, com as obras de Carlos



Fig. 55 (ao lado)

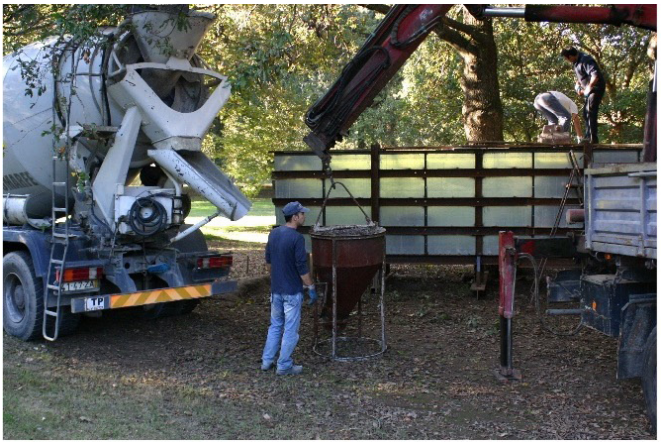
Casa comprida com árvore dentro de Carlos Nogueira | *Fotografia de Rita Costa*

Fig. 56 (esq. abaixo)

Montagem da obra de Carlos Nogueira
Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Fig. 57 (dir. abaixo)

Montagem da obra de Carlos Nogueira
Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso.





Nogueira, com "Casa comprida com árvores dentro", Kishida Katsuji, com "Oeuf du Vent", Pino Castagna, com "Canyon", Philippe Perrin, com "Razorblade", Jacques Villeglé, com "Cubo". Cresce então o grupo do Parque Urbano Sara Moreira.

A "Casa comprida com árvores dentro", situada, novamente, no Parque Urbano Sara Moreira, é um pequeno enigma e para a audiência representa o dar uma casa à natureza ou a proliferação da urbanização. O arquiteto espanhol, Alberto Campo Baeza refere que Carlos Nogueira atreveu-se a representar Dafne como árvore e Apolo como casa, e Apolo prendeu Dafne[9] no seu interior.

"Oeuf du Vent" despertou na sua audiência elementos comuns, como uma flor, um ovo de Páscoa ou um ovo de dragão, a ideia de florescer ou, numa representação nacional, o balão de ar quente do livro da Anita. Um ovo grande vermelho com picos no seu topo no meio do Parque Urbano Sara Moreira. As suas frestas laterais convidam as crianças a entrar para se esconderem a meio dos seus jogos.

> *"O "ovo do vento" nasceu de uma interiorização sensorial do espaço por parte do escultor japonês: o som das folhas agitadas pelo vento invisível a olho nu ou os desenhos esboçados pelos movimentos do*

9

Baeza refere o mito de Apolo e Dafne na representação de Bernini onde podemos ver Apolo a tentar agarrar Dafne cujos braços e mãos já se tinham começado a transformar em arvore.







Fig. 58 (esq. acima)

Montagem da obra de Kishida Katsuji |
Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Fig. 59 (dir. acima)

Montagem da obra de Kishida Katsuji |
Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Fig. 60 (ao lado)

Oeuf du Vent de Kishida Katsuji |
Fotografia de Rita Costa





Fig. 61 (dir.)

Canyon de Pigno Castagna |
Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Fig. 62 (esq.)

Montagem da obra de Pigno Castagna
Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

ar entre as árvores. Foi essencialmente a imaterialidade invisível do lugar que detonou a inspiração e o desejo de Kishida convertê-la em matéria." (Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, s.d.)

"Canyon", de Pigno Castagna, desperta a ideia de rutura na sua audiência. E essa mesma rutura, presente no simbolismo da obra, é também uma rutura no tecido do espaço em que se envolve, não passando despercebida a ninguém que por ali passa. As

audiências referem que a escultura parece transparecer um som alto de grande choque. A página web do MIEC descreve-a da seguinte forma: "*todo o conjunto escultórico configura-se em torno dessa "ferida" que parece criar um magnetismo inquietante: por um lado desperta o desejo e a curiosidade de ver, inclusive tocar, por outro provoca sensações de repulsa, asco ou rejeição. Uma ferida-abismo que não deixa nenhum transeunte, mesmo que distraído, indiferente.*" (Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, s.d.)



Fig. 63

Razor Blade de Philippe Perrín | *Fonte: Website MIEC*

"Razorblade" desperta ideias de automutilação, recuperando o elemento pictórico representado numa composição monumental, com um cuidado notável na obra. A tipologia da escultura já é comum ao escultor, resgatando ideias da literatura e cinema de policiais. A sua colocação no fim do percurso pedonal das margens do Ave e no início ao Parque Urbano Sara Moreira dá continuação a um percurso que se inicia com as peças que são posteriormente colocadas no último SIEC.

"Estes prendem-se normalmente com instrumentos associados à violência ou ao vandalismo mas também à religião, nomeadamente à ideia de sacrifício e penitência ou qualquer tipo de mortificação interior ou exterior. Neste sentido e de forma pungente, Perrin, coloca-nos no "fio da navalha" perante aquelas que são as questões de fundo da condição humana: violência, religião, guerra, sofrimento, morte, mas também, por inerência, paixão, prazer e amor." (Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, s.d.)

10

Depoimento retirado das ações experimentais. Disponível para consulta em https://dialogosilenciosos.pt/



Fig. 64

Cubo de Jacques Villeglé | *Fotografia de Rita Costa*

O "cubo" acorda a ideia de invocação e de ritual. "*Colocando os azulejos nos sítios certos, fazendo uma imagem de escrituras e símbolos antigos é possível invocar demónios do passado.*"[10] Aquando da sua colocação, os olhares curiosos das audiências aproximavam-se para tentar decifrar as ideias que nele estão escritas.

O décimo e último SIEC-ST decorre em 2015, com as obras de





Fig. 65 (esq.)

"Casa de Passo" de Miquel Navarro |
Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Fig. 66 (dir.)

Montagem da obra de Miquel Navarro |
Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Miquel Navarro, "Casa de Passo", José Aurélio, com "Pas de Trois", Pierre Marie Lejeune, com "Piège à ciel", Denis Monfleur, com "Le Porteur de Vide", Rafael Canogar, com "Sem título" e Arghira Calinescu, com "Aberto".

A "Casa de Passo", de Miquel Navarro, é um desafio a qualquer audiência. A escultura, escondida por entre os percursos do Parque, é favorecida no seu jogo oculto pelo material que a compõe. Convida discretamente à questão do seu propósito e facilmente passa despercebida como escultura, sendo interpretada muitas vezes pelas audiências como um outro qualquer objeto funcional e de apoio que desconhecem.



Fig. 67

Pas de Trois de José Aurélio |
Fotografia de Rita Costa

"Pas de Trois" é interpretado pelas audiências como a união entre a natureza, uma folha a ser rompida, a ideia de vida e, na sua abordagem mais literal, "Monte de ferro." A proposta de uma escultura cujo desejo é, ele mesmo, de se oxidar, de ganhar uma cor própria, também ela compatível com o espaço que a rodeia. A escultura situa-se no início do percurso pedonal que liga o centro da cidade ao Parque Urbano Sara Moreira. Resta a poética que se um "Pas de Trois" é uma dança em ballet protagonizada por três elementos, serão eles a audiência, a escultura e o espaço público?

"Piège à ciel" é vista pelas suas audiências como uma peça de





Fig. 68 (esq.)

Montagem da obra de Pierre Marie Lejeune | *Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso*

encaixe, uma peça de refúgio e pela noção de reflexo. A mistura da ludicidade do reflexo com o perfurado do cilindro que a atravesse sugere a aproximação para ver o próprio reflexo, ou então a contemplação do céu refletido na sua superfície.

Fig. 69 (dir.)

Piège à ciel de Pierre Marie Lejeune *Fotografia de Rita Costa*

"Le Porteur de Vide" é visto pelas audiências não especializadas como uma pessoa, um óscar, um clérigo gigante ou então, na conexão com a cultura popular, com a ideia das representações





Fig. 70 (esq.)

Le Porteur de Vide de Denis Monfleur | *Fotografia de Rita Costa*

gráficas da PlayStation 1. A cidade ganha mais uma escultura-guardião, como já existia com a obra de Brusse. O seu lado enigmático, junto com a sua colocação perto da biblioteca, propõe a visão deste como o guardião do conhecimento.

Fig. 71 (dir.)

Sem título de Rafael Canogar | *Fonte: Website MIEC*

A obra de Canogar é mais uma das obras que, no panorama em que se insere, quase que se funde com a paisagem. As suas cor e textura fundem-se com o ambiente do parque, sendo quase um pedido à aproximação pela surpresa que é no espaço. Uma composição





Fig. 72 (esq.)

Montagem da obra de Calinescu | *Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso*

Fig. 73 (dir.)

Aberto de Arghira Calinescu | *Fonte: Website MIEC*

própria e complexa cuja descoberta pede às suas audiências que girem em toda a sua volta para decifrar o jogo de equilíbrio que apresenta. Situada no Parque de Geão, é mais uma das obras que assiste aos passeios dos mais jovens que caminham para a escola e que permanece nas corridas matinais de quem reside ali perto.

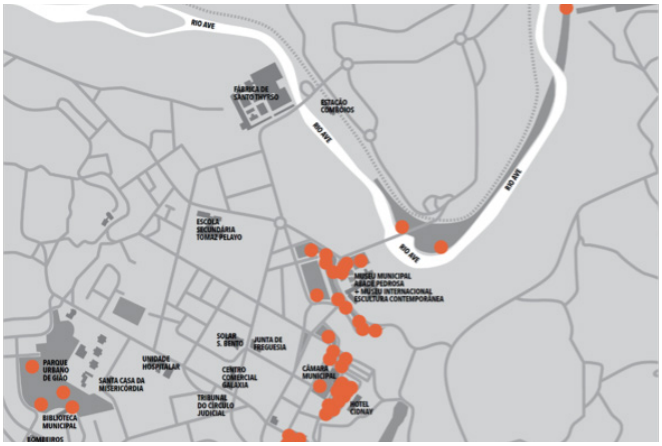




Fig. 74 (esq.)

Mapa das Esculturas do MIEC-ST | *Fonte: Catálogo "Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990-2015"*

Fig. 75 (dir.)

Avenida Unisco Godiniz (Anos 60) | *Fonte: Santo Tirso com História*

Diferente da obra de
Canogar, mas no mesmo parque, está a obra de Calinescu. Uma peça que consiste num plano que se desenrola, e revela, as suas partes proporcionalmente mais pequenas, como uma matrioska. Difere da obra de Canogar pois a sua localização é mais vistosa, mas o material e a textura permitem a mesma ligação com a paisagem que a rodeia.

É inaugurado a 21 de maio de 2016 o novo espaço que albergaria e criaria a ponte entre o MMAP e o MIEC, numa criação conjunta dos arquitetos Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto Moura. Ainda que inaugurada em 2016, a primeira visita dos arquitetos foi feita em 2009 "*numa tarde fria e cinzenta que fazia ainda mais sobressair o caráter e função inicial do edifício*". (Moreira & Melo, Programa, 2016)

A união dos dois museus no mesmo local prende-se com dois motivos: 1) a poupança de recursos; e 2) ser o local de nascimento da cidade de Santo Tirso e a localização do Mosteiro de S. Bento



Fig. 76

Museu Municipal Abade Pedrosa (atualmente) | *Fonte: Website MIEC*

(fundado por Dona Unisco Godiniz em 978).

"A construção da sede do MIEC integrou um projeto de requalificação do conjunto museológico de Santo Tirso totalizando um investimento de 4,6 milhões de euros. As obras foram realizadas no âmbito do Programa Operacional Regional do Norte, cofinanciado pelo ON.2 – O Novo Norte a 85%, sendo que os restantes 15% foram da responsabilidade da câmara local." (Lusa, 2017)

O MMAP, cujo objetivo se assinala como "*documentar através da cultura material o quotidiano das populações nos diferentes períodos históricos, em estreita relação com os sítios arqueológicos que constituem o repositório do conhecimento das culturas retratadas*" [11] , existe em intersecção com o MIEC-ST, num espaço onde, de um lado, são expostas as formas do passado, os objetos que criam o mapa da cultura da cidade ao longo do tempo, e, por outro lado, são expostas as expressões artísticas contemporâneas e vanguardistas de artistas nacionais e internacionais. Esta intersecção cria uma coexistência, uma presença permanente dos dois lados da linha temporal, passado e futuro.

É no lado do passado que se expõem os objetos que determinam a cidade de Santo Tirso como berço da industrialização do mercado têxtil, um fator pela qual ficou marcada e pelo qual ainda é reconhecida, em conjunto com os objetos arqueológicos que mostram o quotidiano da mesma população que hoje em dia interage e vê as esculturas em espaço público.

Quando é referida a ideia de espaço ou lugar, vem anexada a ideia de uma identidade desse espaço; composta e repleta de memória, metamorfoseada pelas vivências de quem a habita.

No lado do MIEC-ST já podemos observar uma história também a ser contada, desde o ano de 1990, uma odisseia que Alberto Carneiro refere na altura do 2º SIEC: "Não tem sido fácil a gestão deste projecto. Pôr em andamento um projecto cultural com este alcance no interior de uma pesada máquina burocrática requer paciência e subtileza. O tratamento das incompreensões, incúrias e más vontades faz-se muito lentamente pela presença das obras, pelo prestígio dos autores e pelos testemunhos que de fora revelam o que de dentro ainda não se pôde ver e compreender."

A criação deste espaço deu uma casa e clarificou, para as audiências, o processo e construção dos SIECS e MIEC. Permite agora, com o seu espaço, criar residências artísticas, exposições temporárias, eventos de aniversários, sempre no mesmo espaço que partilha o passado cultural da cidade, juntamente com o presente, e perspetiva um futuro. Esta ponte, que não existia no

11

"MMAP", in Câmara Municipal de Santo Tirso [online], *https://www.cm-stirso.pt/conhecer/visitar/mmap* [consultado em 31-10-2021]

passado, abre um caminho de mais transparência para com as audiências.

> *"O Museu funciona, enquanto espaço de reflexão do binómio cidade/arte, como polo aglutinador de projetos de arte contemporânea, aproveitando a singularidade da sua organização e a relação com o espaço que ocupa assumindo-se como um espaço plural e ativo na dinamização das artes plásticas. O projeto de valorização e dinamização museológica do património arquitectónico, arqueológico e artístico de Santo Tirso, que agora se concretiza, sustenta atividade museológica centrada em duas áreas especificas do património do concelho – o Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso e o Museu Municipal Abade Pedrosa." (Moreira & Melo, Programa, 2016)*

Finalizados os simpósios, seria de crer que o Museu se encontraria completo na sua coleção. No entanto, a criação da sede e a posterior abertura a novas formas de exposição e demonstração trouxe consigo, para o espaço público da cidade, mais três esculturas, duas no ano de 2018 e uma no ano de 2020. Em vez de resultarem de simpósios, estas esculturas referem as exposições temporárias que tomaram lugar no espaço do Museu.



Fig. 77
Água para Alberto de Fernando Casás | *Fonte: Website MIEC*

No ano de 2018 foi implementada a escultura de Fernando Casás, "Água para Alberto". O espaço onde é colocada esta escultura metamorfoseou-se com o desenvolver dos planos de urbanização da cidade. Sofreu, no ano de 2017, uma reestruturação das zonas pedonais da praça e foi criada uma rotunda onde antigamente existia um cruzamento.

Nesta rotunda podemos ver um jardim vertical de tamanho considerável, assim como uma escultura de Fernando Casás, uma homenagem ao falecido escultor Alberto Carneiro. Segundo o autor, "(...) e*xtensões irradiadas para dentro como o alimento diário que Alberto oferecia sem gestualidades inecessárias. Dentro da matéria, a energia que confabula com o essencial, o mínimo, cúmplice da totalidade. Forma e função daquilo que não tem função. Antes da forma, a função de querer continuar*".[12]

12
Fonte: Website MIEC

Também em 2018, é implementada no Parque de Geão, cujo planeamento e execução já havia sido planeada desde o início do milénio, uma escultura de Ernesto Knorr, "Duplo Vertical".

Um jogo de tensão e equilíbrio, como marca a linguagem do

próprio artista. A escultura destaca-se no local onde se encontra, pelo contraste entre o verde do jardim com o castanho-ferrugem da obra; ao mesmo tempo que se insere no espaço, criando a ponte através dessa cor com as árvores do local.





Fig. 78 (esq.)

Duplo Vertical de Ernesto Knorr |
Fonte: Website MIEC

Fig. 79 (dir.)

Tirsa de Robert Schad |
Fonte: Website MIEC

13

Fonte: Website MIEC

"Tirsa", de Robert Schad, é colocada no ano de 2020. É um elemento que liga e que conecta a comunidade ao lugar da antiga Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Tirso com a história da agora, representada na Fábrica de Santo Thyrso. É, como a escultura de Knorr, um jogo entre equilíbrio e composição.

> *"Uma forte estrutura metálica, em diálogo com o mais icónico elemento arquitetónico da antiga Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Tirso – o "canudo" -, composta por linhas que se agregam e fragmentam em conveniências fluídas e erráticas, desenhando percursos marcados por interseções, inflexões, novos caminhos e sentidos que sugerem passagens e momentos, formalizando uma dimensão intemporal."*[13]

Desde a colocação da primeira escultura até aos dias de hoje passaram-se 32 anos. Foi durante estes anos que a cidade cresceu e se moldou, sempre na permanência e na companhia silenciosa de obras de escultura contemporânea que testemunharam as diferentes gerações e diferentes formas de estar.

3. Tornar-se público: as esculturas e os espaços verdes

José Guilherme Abreu, docente na Universidade Católica Portuguesa e na Escola Secundária D. Dinis, em Santo Tirso, refere, na Conferência Internacional de Arte Pública, em 2015, que a arte pública não existe, mas que se torna. Contudo, para existir esta conversão, a obra de arte tem de ser apropriada, mas para tal tem de estar na esfera pública; e, por sua vez, para estar na esfera pública, a obra de arte tem de envolver a comunidade. (Abreu, 2017)

Veja-se aqui o facto de 1) a referência a uma obra de arte em espaço público, que não existe, mas sim que se torna; e 2) a inegável conexão que deve ter com a comunidade para que se torne, nomeando essa conexão de apropriação. Quando se tornam as obras do MIEC arte pública? Como se apropriaram as audiências não especializadas destas obras? Qual é este envolvimento que falamos quando vemos o museu fora das paredes institucionais?

Não falamos de um envolvimento delineado quando referimos o caso do MIEC-ST. Falamos, porém, de um envolvimento que irrompe o quotidiano das suas audiências, propondo questões e pensamentos fugazes e acidentais. O espaço público da cidade, seja nas suas zonas de lazer, seja nas suas zonas transitórias, tem aquilo a que podemos chamar de *easter eggs* [14] espalhados, prontos a serem descobertos. A fragilidade desta relação não se deve à robustez das peças ou à capacidade das audiências de decifrar as mensagens das esculturas pela normativa, mas sim à oportunidade, ao acaso e à ligeireza com que a relação toma lugar.

14
Termo usado em plataformas digitais para pequenas mensagens, imagens ou informação que está presente de forma escondida.

Importa salientar, nesta reflexão, três aspetos que caracterizam o espaço ocupado pelo MIEC na cidade de Santo Tirso e que, por consequência, influenciam os modos de relação abordados na parte B deste documento. Nomeadamente: a definição dos locais das esculturas (grupos referidos anteriormente) em espaços verdes e/ou de passagem, a sua dimensão espacial e a ligação do MIEC à autarquia da cidade de Santo Tirso.

De acordo com o que Moore, Mitchell e Turnbull referem sobre as poéticas dos jardins, os lugares da natureza, por muito belos que sejam, não são ainda jardins. Para os autores, os jardins só se tornam jardins quando as nossas ações derivam e os nossos sonhos tomam lugar, através da manipulação da terra, da definição e conexão com espaços, com paredes, tetos, caminhos e monumentos, da irrigação e da plantação, da colagem de padrões,

nomes e imagens da memória e da posse do espaço com rituais de habitação. (Moore, Mitchell, & Turnbull, 1993) A colocação das esculturas não tornaria também estes espaços jardins, da mesma forma que de acordo com Abreu, as esculturas em espaço público por si só não constituem arte pública. Mas o espaço verde de Santo Tirso não tem só esculturas e as esculturas não estão sozinhas. Gerard Xuriguera, crítico de arte e comissário artístico do MIEC-ST, refere que as obras do MIEC-ST ganham sentido apenas pela sua presença, onde abrem portas para desconcertar, incomodar, seduzir, suscitar rejeição, semear o paradoxo ou a contradição, mas nunca indiferença. (Xuriguera, 1993)

Quando referem a ocupação dos lugares, Moore, Mitchell e Turnbull explicam-nos que, como os edifícios, os jardins podem interagir com um lugar de formas diferentes, sendo uma dessas formas a reivindicação do lugar, assim como os templos gregos tomam o controlo espiritual de toda a paisagem onde se insere. (Moore, Mitchell, & Turnbull, 1993) Existe, nestes jardins ocupados por esculturas, uma reivindicação, ocupação e posterior apropriação destes lugares; não como espaços de espiritualidade transcendente, mas sim como lugares peculiares, de estranheza, que irrompem as barreiras da lógica. As esculturas colocam-se no espaço vulneráveis, abertas à interpretação e às mãos das suas audiências. É nas mãos destas audiências que a escultura é apropriada, que vemos o envolvimento comunitário que nos fala Abreu, fora das portas e réguas institucionais, mas no espaço público, à noite e fora de horas.

A ideia de espaço urbano, dinâmico e repleto de movimento não é, à partida, a ideia de um espaço verde; principalmente se considerarmos a ideia de metrópole. É, nos últimos anos, possível observar o esforço que tem sido feito pelas autarquias das cidades em Portugal para renovarem os seus espaços lúdicos e de lazer, em paralelo com as suas vias e os seus acessos.

A criação de pequenos territórios de usufruto exclusivo de lazer deixou de ser uma preocupação privada de cada um, e transformou-se numa área de preocupação comum. A cidade de Santo Tirso conta com 10 parques diferentes. O jornalista André Rosa considera Santo Tirso como "uma das cidades com maior número de espaços verdes por habitante e basta lá chegar para constatar que os parques e jardins estão por todo o lado. (...) Mas nesta cidade de árvores e flores, também há boa comida, uma praça para sair à noite e, sobretudo, património artístico que liga o passado ao presente." (Rosa, 2017) [15] Esta ideia de André Rosa reflete os pontos fulcrais nos quais se debate o impacto destes espaços nas audiências não especializadas.

15 https://www.evasoes.pt/fim-de-semana/os-jardins-santo-tirso-ha-vida-comida-cultura/158596/

Se por um lado, não é possível a arte pública sem o envolvimento comunitário, e por outro lado não há jardim sem a personalização e a mão humana, podemos considerar que não há MIEC-ST sem as suas audiências. Cada espaço verde encontrou, nas suas peculiaridades, formas de existir que o perpetuam. E se, por um lado, existe uma personalização destes espaços pelas instituições, existe também a personalização pelas pessoas da comunidade, quer seja no seu agrado ou na sua frustração. Xuriguera, a respeito do 2º SIEC-ST, refere que convinha abordar as obras sem ideias preconcebidas ou simbologia, referindo que a arte deixou há muito de imitar e que as obras se irão referir ao estatuto que o espectador lhes virá a consignar na liberdade subjetiva do seu olhar. (Xuriguera, 1993)

Acconci diz-nos que num tempo rápido como o que vivemos hoje, o espaço público, na sua forma de um lugar definido por limites, é um processo de desaceleração e uma tentativa de parar o tempo e voltar atrás na história para um era diferente. (Acconci, 1990) Se já o espaço se torna um processo de desaceleração, o que acontece quando esse espaço é preenchido por arte pública? Se Acconci vê o tempo rápido em 1990, como é o tempo agora? Ao trespassar uma amálgama de comunicações, informações, imagens, vídeos e sons, todos provenientes de meios diferentes, todos ligados numa rede, qual é o lugar que ocupa a arte pública? Será ainda a fiel companhia que é proposta no início deste estudo? Poderíamos ver as esculturas nos jardins de Santo Tirso, não como uma desaceleração, mas como uma evidente pausa no tempo? Uma suspensão do frenesim citadino?

O MIEC estende-se, nos dias de hoje, por uma grande parte dos parques da cidade e conta com 57 esculturas. Estas esculturas estão todas no centro da cidade e o seu percurso pode ser feito a pé. Isto implica que, quando alguém mora ou trabalha nesta cidade, é difícil que não se cruze com uma escultura. Este número, ou dimensão de património escultórico em espaço público, influencia também os modos de relação das audiências. Ainda que sejam todas colocadas em tempos diferentes no espaço, cada uma delas criou a sua história através do tempo. O local de cada uma é um local de passagem diário de alguém, o local de abrigo, o local de repouso do almoço, o local do namoro às escondidas, o local de brincadeira, o local de expressão. Estes locais são os espaços de desaceleração de Acconci. As obras, umas com o mesmo aspeto de quando foram implementadas, outras com as marcas das intempéries e das audiências, vivem o seu tempo em silêncio como a placa que encontrámos do lado fora da casa de chá por cima do chafariz, onde se lê: "A vila de Santo tirso, / de pequena tem graça. / Tem um chafariz no meio / Dá de beber a quem passa. "

Acconci refere, também, que os espaços das cidades já são categorizados pelas suas disciplinas, que a arquitetura se encarrega

do vertical, que o horizontal se dedica à paisagem e que a rede de linhas que os une é do ramo da engenharia. Para ele, a arte pública, para ter um lugar nos espaços da cidade, tem de ter uma certa destreza, tem de encolher e modelar para se encaixar no que já existe na cidade. A destreza que vemos no MIEC-ST, é, como refere Acconci, "as ações desnecessárias, adiciona ao vertical, subtrai do horizontal, multiplica e divide as linhas da rede." (Acconci, 1990)

Como as esculturas de Ângela Ferreira ou de Cabrita Reis, escondidas e, ao mesmo tempo, completamente visíveis; ou a escultura de Croft, visível, mas com pormenores que pedem que nos ausentemos do caminho pré-definido para o transeunte; ou a escultura de Carlos Barreira, que nos intriga sobre a forma como a árvore está dentro da casa.

Ainda sobre os espaços e os seus públicos, Acconci acredita que esses públicos se reúnem em dois tipos de espaços: o primeiro é um espaço onde o público se reúne porque tem um direito sobre aquele lugar; o segundo é um espaço que é tornado público (da mesma forma que Abreu refere a arte que se torna pública (Abreu, 2017)), um lugar onde o público se reúne, precisamente porque não tem o direito a ele, um lugar tornado público à força. (Acconci, 1990) Da mesma forma, Stavros Stavrides, arquiteto, teórico e ativista grego, vê o espaço comum de forma que este se possa tornar em dois tipos de espaços: o espaço «coletivamente privado», como um espaço interior partilhado, mas que pertence a um grupo; ou o «espaço público», gerido por autoridades que agem em nome de uma comunidade (por exemplo, o espaço de um parque ou de uma praça municipal) (Stavrides, 2021).

Sem dúvida que o espaço que falámos da cidade de Santo Tirso é o espaço gerido por uma autoridade, mas estas esculturas, a arte pública da cidade de Santo Tirso, pode também ser visto como um espaço que é tornado público à força, ainda que de forma subtil. Do mesmo modo que a chuva se inscreve na escultura de Ângelo de Sousa e deixa nela uma teia de pó e musgo que se cria ao longo dos dias, também as audiências se inscrevem nas esculturas, só sendo percetível quando, no conjunto geral, somamos todas as suas inscrições e se revelam os diferentes modos desta relação; são estas inscrições que tornam este espaço público propriedade e reflexo da sua população.

Stavrides explica-nos que, na senda de Foucault, o espaço é apenas mais um meio (como tantos outros) dos mecanismos de normalização social. A normalização no espaço público deambula nas tentativas de estabelecer e promover relações espaciais que vão posteriormente estimular relações sociais e formas de comportamento que serão repetíveis, previsíveis e compatíveis com os papéis sociais estabelecidos; processo este que pode ser, de forma explicita ou latente, contestado. (Stavrides, 2021) Qual

seria então o comportamento repetido, previsível e compatível com o papel social de uma audiência não especializada? Seria a contemplação sem toque e sem exploração física como acontece dentro de portas nos museus?

Ponderemos, por exemplo, a presença das audiências nos jardins adjacentes da CMST na altura das festas do santo padroeiro da cidade, S. Bento. Por norma, nestas celebrações é montado um palco em frente à CMST, onde se encontra também a escultura de Mark Brusse.

Neste palco existem concertos e espetáculos e a população preenche o espaço com a sua presença. É comum vermos crianças a brincarem com o guardião da pedra que dorme. Subindo as escadas, imaginando um plano de uma narrativa paralela ao concerto que os pais estão a ver. Nesse momento, a praça da CMST abriga representações culturais de tempos diferentes e com gerações diferentes. A ligação ao património artístico pode não ser intencional por parte das suas audiências, mas está presente, pela conjuntura da situação, numa fiel companhia e permanência. Na mesma praça, mas atrás do palco, encontramos as esculturas de Croft, Staccioli, entre outras, e aqui conseguimos ver os adolescentes, que acompanharam os pais e os irmãos, mas que agora se encontram todos escondidos dos adultos para poderem falar, sentados e encostados numa escultura, aguardando o fogo de artifício que surgirá mais tarde.

A contestação que refere Stavrides, ou o forçar de tornar público de Acconci, podem ser estes atos, esta personalização e adaptação do espaço, a tentativa de usufruir dos locais e, por consequência, das obras de arte como "algo útil". Existe, nestas apropriações da arte em espaço público, uma inclinação para um lado poético: as obras que são hoje um ponto de encontro destes jovens foram em dias os pontos de encontro dos seus pais. Como os espaços e a sua memória, as esculturas acarretam também um laço emotivo, possível pela sua presença ao longo dos anos.


zzzzz
zzz

Desejo contrapor porque a arte não tem nada a ver com exclusividade; **pelo contrário,** *a arte é inclusiva, a arte nunca excluí. Por outras palavras, o "público não exclusivo" é o oposto de um público iniciado, pré-determinado, selecionado. Como artista, é essencial para mim trabalhar para um "público não exclusivo".*[16]

(Acconci, 1990)

16

Traduzido do original:
I wish to counter it because art has nothing to do with exclusivity; ON THE CONTRARY, art is inclusive; art never excludes. In other words, the "non-exclusive public" is the opposite of a pre-determined, selected, and initiated public. As an artist, it is essential for me to work for a "non-exclusive public.

PARTE B

Para compreender as audiências:

os modos de relação

1. Coexistência: audiências não especializadas

Para definir a relação entre as esculturas e as suas audiências, utilizou-se como ponto de partida o conceito da audiência não-exclusiva, de Thomas Hirschhorn, desenvolvido na sua prática artística. Desde a fase inicial do projeto o entendimento do conceito de comunidade/audiência sofreu alterações, no sentido de uma compreensão mais lata sobre a complexidade e multiplicidade de transeuntes, e de subgrupos no espaço do MIEC-ST.

É na compreensão mais lata destas audiências que se vê que as audiências que interagem e se relacionam com as esculturas são muitas vezes figuras transitórias, que estão de passagem ou de visita no espaço da cidade. É comum, em Santo Tirso, que residentes dos concelhos de Famalicão e Trofa visitem espaços como o Parque Urbano Sara Moreira ou o Parque D. Maria II com alguma regularidade.

Ao circunscrever, neste estudo, estas figuras transitórias, compreende-se que a categoria, definida no início do estudo, como a comunidade residente em Santo Tirso, multiplica-se e toma uma dimensão diferente. Por questões de operacionalidade e sistematização do discurso, definem-se neste estudo como as audiências não especializadas de forma a englobar a heterogeneidade e pluralidade das mesmas.

Esta caracterização advém da importância que Thomas Hirschhorn atribui ao conjunto de interações imprevisíveis que provêm de pessoas que não estão dentro da esfera da arte, considerando que estas são igualmente relevantes e cuja interação pode ser um contributo valioso, tornando a experiência estética mais inclusiva. Estas figuras: o crítico de arte, o curador, o diretor da instituição, o galerista, o historiador de arte, o colecionador ou o professor de arte, são as figuras que Hirschhorn considera que não são parte da audiência não-exclusiva, e que, no âmbito da sua prática detêm um juízo de valor sobre a obra do artista.

Outro ponto de referência teórico que permitiu definir esta audiência foram alguns textos de Georges Didi-Huberman, filósofo, historiador e crítico de arte francês. Este refere que as obras de arte, são, numa forma geral, as suas próprias interpretações. Considerando o primeiro confronto com a obra, como aquele primeiro momento de estranheza, o risco seguro de uma interpretação histórica que pretende desenvolver seu conhecimento para além de sua distância, para além de seu preconceito. (Didi-Huberman, 2017)

A audiência especializada detém conhecimentos prévios sobre as esculturas neste espaço, o que poderia, de alguma forma, tornar este primeiro confronto algo fácil de digerir, algo que já reconhecem em parte e que não é um total mistério.

O confronto entre a arte pública e a sua audiência não-especializada encara e acontece sobre um uma estranheza, o contraste não-premeditado entre um espaço público que sempre existiu e uma obra de arte provocadora. O fator novidade em paralelo com a provocação e o estímulo natural da arte contemporânea pode causar uma sensação de agitação, causando diferentes interações. Mesmo na permanência temporal das esculturas em espaço público, a ausência de um quadro que guie e oriente as audiências torna a experiência estimulante e inquietante.

Considerar que estas audiências de não especialistas que não têm um laço conceptualizado com as obras de arte enaltece o teor da provocação ou inquietação que estas obras possam causar. Esta inquietação pode levar a interações frágeis, temporárias e precárias com as obras. Seja usando as obras como local para repouso, abrigo da chuva; comprovando a ideia de interações precárias, pois algumas delas não irão constituir uma experiência memorável ou significativa da obra.

As esculturas, em espaço público, são um caminho claro e oposto de uma ideia normativa ou de proposição confortável para a sua audiência, especialmente se tratamos de uma audiência sem vinculação de conhecimento sistemático com a arte contemporânea. Mesmo numa circunstância da gratuitidade e da facilidade de visitar o MIEC-ST, existem valores que estão presentes nas audiências especializadas que são especificas dessa tipologia de audiência, o que nos leva a considerar que as obras teriam um nível de exclusividade. Requeriam uma pré-compreensão para que a sua contemplação fosse positiva, frutífera, intelectualmente significante.

John Dewey, filósofo e pedagogo americano, refere que, para perceber a produção artística tem de existir um afastamento da mesma. Assim, é necessário estabelecer um enquadramento mental que não tenha as regras ou indicações da experiência estética. Dewey afirma, também, que o lugar para compreender é o lugar da teoria, e que a experiência devia alcançar apreciação, estimulação e erupção emocional. O exemplo dado por Dewey é o ato de apreciar flores, afirmando que um indivíduo pode apreciar as formas, cores e fragrâncias das flores sem compreender o solo, a luminosidade ou a irrigação por trás delas. Ainda que uma pessoa escolha interpretar o florescer das flores, este está determinado a procurar e a investigar estes parâmetros. (Dewey, 2005)

Ora, se a experiência pode ter como pedra basilar a estimulação e erupção emocional, então a destruição de uma obra ou a inscrição marginal podem ser vistos como parte de uma experiência da arte? Ainda, podemos considerar que ao invés deste afastamento, aqueles que se colocam melhor para usufruírem na totalidade uma obra de arte não serão aqueles que não lhes conhecem os cantos e teorias? Para uma interpretação de uma obra de arte não é necessária a compreensão dela ou um quadro de referências ou discursos teóricos do campo da arte, pois é aí que se evidencia o caráter exclusivo dela. A obra em si e o seu confronto com as audiências, o estranhamento é inclusivo, espontâneo e libertador.

Se, como nos diz Rancière, a emancipação do espectador começa quando se coloca em oposição o olhar e o agir e se compreende que as evidências que estruturam as relações do dizer, ver e fazer pertencem à estrutura de dominação e sujeição (Rancière, 2010); é possível então que o ato de se insurgir contra uma obra de arte em espaço público, pertencente a uma instituição, seja um ato de emancipação? É a insurreição nestas obras uma forma de contestação das estruturas de dominação e sujeição? São as audiências conscientes das suas insurreições como atos emancipadores deles próprios como espectadores?

Barbara Hoffman, advogada, com especialização em arte, património cultural e instituição cultural, refere que, na ausência de um público politizado, e com o colapso da conceção de um espaço público definido por um discurso crítico, a arte patrocinada pelos governos, pode ser entendida pela sua audiência como arte imposta pelo poder. (Hoffman, 1991) É, por vezes, a resistência a esta imposição que é possível constatar nas superfícies das esculturas do MIEC-ST. Como refere Hoffman, qualquer teoria que se relacione com o patrocínio governamental ou a posse de obras em espaço público, deve, através de instituições e legislação, conciliar a subjetividade da arte com a necessidade governamental de promover o bem maior. (Hoffman, 1991)

Importa, na senda destas abordagens de Hoffman colocar as mesmas questões que João Teixeira Lopes coloca acerca da democratização da cultura: quem define o que é cultural, ou o que tem legitimidade cultural? (Lopes J. M., 2019) Neste caso, quem define qual é o bem maior ou a importância das esculturas na cidade de Santo Tirso? Se fugirmos do enquadramento do valor cultural instituído pelas indústrias e instituições da cultura, qual é esta importância para as audiências? Qual é o impacto destas esculturas contemporâneas na vida delas?

Num pequeno livro ilustrado editado pela Barca do Inferno da Coleção de Artista Portugueses do Século XX sobre Alberto Carneiro pode-se ler:

> *"A arte não serve para nada, mas é indispensável. (...)*
> *Um quadrado preto pode ser uma obra de arte?*
> *E uma roda de bicicleta?*
> *Uma aranha pode ser uma obra de arte, mas nem todas as aranhas são obras de arte.*
> *Uma porta aberta pode ser uma obra de arte, mas nem todas as portas estão abertas." (Brito & Lourenço, 2019)*

A potência poética das esculturas não se define em construir explicações ou definições primárias; mas constrói-se na capacidade de apontar direções simbólicas, de suscitar questões, de provocar consciências e imaginação das audiências. Se outrora, a representação fiel do mundo e da natureza constituía a legitimação artística, será hoje a conceptualização dos objetos do dia-a-dia o passo essencial para esta mesma legitimação?

Poderá a conceptualização da roda de bicicleta ser a mesma posição que detém o "outro" de Thomas Hirschhorn perante a arte? Uma posição de "concordar em discordar"? Mais do que questionar, a arte em espaço público exige uma coexistência, que nem sempre é possível de colocar em paralelo com as suas audiências não especializadas. Coexistir pressupõe uma capacidade de existir em conjunto, numa fiel companhia, que não pede necessariamente uma postura de conforto ou aceitação. No caso do MIEC-ST, a coexistência entre as audiências e as suas obras pressupõe ainda mais e exige a suspensão dos preconceitos intelectuais, estéticos, filosóficos.

A coexistência permite, por um lado, as audiências esquecerem-se temporariamente da sua posição de não especialista para que possam usufruir da experiência estética com outra liberdade, e por outro o resgate das obras do seu estatuto de intocáveis que detém em espaços como museus e galerias.

Importa também referir, na contextualização destas audiências, que existe uma componente que possibilita os modos de relação e os posiciona como consequência da permanência ao longo dos anos das esculturas no espaço público: o imaginário coletivo destas audiências não especializadas. Certeau fala-nos da ideia da cultura popular, a respeito dos mitos e das lendas, afirmando que estes revertem as relações de poder, considerando que, não podendo dominar o panorama do "fazer a história", as histórias e as lendas oferecem à sua audiência um repertório de táticas para o uso futuro.

Quando falamos de imaginário, remetemos para uma ideia de infância, porque por norma, associamos a capacidade de imaginar ou de criar narrativas de forma instantânea uma capacidade da mente que associámos à forma como as crianças exploram o mundo que as rodeia, na sua inocência e ingenuidade.

Se ponderarmos a relação entre a exploração (o desconhecer dos objetos e do mundo com a vontade de os encarar de mente aberta face a esse não-conhecer), pode surgir aqui um paralelo com as proposições que a arte contemporânea nos coloca em espaço público. Quando vemos uma obra de arte que nos suscita inquietação por não a compreendermos na totalidade, como uma criança quando vê um objeto que não conhece, surge uma vontade de o identificar, de o manusear e de o entender, dando lugar a um imaginário. Este imaginário toma o lugar de um significado ou proposição (por vezes temporária) que nos tranquiliza.

Vejamos, por outro lado, a ideia de criatividade, comumente atribuída aos protagonistas da esfera da arte. É ilustrada ao longo da história a ideia de vocação, de inspiração que surge e que dá lugar à criatividade que permite a estes artistas criarem objetos que remontam do imaginário para o plano comum de uma tela, um livro, um ecrã. É colocada esta ideia como remota, de que apenas alguns têm esta capacidade e que a têm como traço inerente da sua personalidade. A ideia de um artista como alguém dotado de uma capacidade quase transcendente cria uma separação desse mesmo artista para as audiências não especializadas que se vêm confrontadas com as suas obras (especialmente em espaço público, onde não se sujeitaram a vê-las). Na face desse confronto as audiências procuram o significado que as crianças procuram nos objetos; equipam a sua mente de imagens e criam espaços de compreensão para diminuir a sensação de sobrecarga ou opressão.

São estes significados e espaços de compreensão que chamamos, neste estudo, de imaginário coletivo. Este imaginário, no nosso caso de estudo, são fragmentos de todos os significados que, pela sua transmissão e repetição, foram sido passados pelas diferentes gerações que as obras conheceram e foram dando nomes próprios às esculturas. O fator temporal da coexistência que existe entre a audiência não especializada e as esculturas públicas da cidade de Santo Tirso permitiu a formulação destas designações inusitadas que substituem os títulos que os artistas dão às esculturas.

“A casa do motor”, “Os arrumos do jardineiro”, “O unicórnio”, “O baloiço proibido”, “O corno do presidente” ou “O parque das crianças” são alguns dos nomes que surgiram como substituto dos nomes oficiais atribuídos pelos autores às suas esculturas.

O arquivo, que surge no curso deste estudo, apresentado na Parte D deste documento, torna visível a relação das audiências com

estas obras. A fomentação de um discurso criativo apoiado no imaginário ruidoso criado nos espaços de sociabilização, mas também nos imaginários silenciosos dos espaços mentais advém desta presença silenciosa e desta coexistência entre as esculturas e as suas audiências.

Estes atos de convívio e de apropriação das esculturas em formas que as audiências reconhecem e se revêm permitem que o seu discurso sobre elas e nelas se torne uma vivência significativa.

Michael North, professor de Inglês na Universidade de Califórnia, considera que o espaço entre a arte e audiência se torna mais estreito quando a audiência é transportada para a arte, ao tornar a experiência espacial o próprio assunto da arte. (North, 1990) Podemos observar a proposta de North quando vemos as audiências a tornarem as esculturas reféns dos seus próprios propósitos. Ao transformar o significado da obra, ou o pressuposto dela, como objeto artístico para um elemento facilmente reconhecido pelas audiências, estas são transportadas para a própria obra, através da reformulação que lhe dão. Quando alguém escolhe uma escultura para se sentar com os amigos a conversar, a experiência espacial modifica-se de um banco de jardim para uma experiência diferente.

Se considerarmos os discursos da mediação que Carmen Morsch, investigadora, artista e arte-educadora, nos propõe (afirmação, reprodução, desconstrução e transformação), paralelamente à ausência da mediação entre as obras do MIEC-ST e as suas audiências não especializadas estamos perante um discurso de transformação inverso. (Mörsch, 2009) Ao invés de vermos a mediação e a obra a transformar a audiência; vemos a audiência a transformar a obra para tornar o espaço, como nos diz North, mais estreito, mais acessível e personalizado.

Ainda considerando esta reformulação do significado, Nikos Papastergiadis refere que, independentemente dos esforços para dividir a cultura popular da arte erudita, o conceito do dia-a-dia permaneceu relativamente não teorizado dentro do discurso contemporâneo da arte. Como conceito teórico é claramente oposto às forças transcendentais ou a-históricas; que não procura confinar o significado da arte nas categorias predeterminadas de uma determinada ideologia política. (Papastergiadis, 2008) Podemos considerar que é através desta ideia de dia-a-dia que as audiências permitem uma abertura à interpretação da arte livre de conceitos existentes e de formulações históricas ou teóricas? Pode, na senda destas questões, a ausência da mediação e a sua colocação no espaço público ser um catalisador para uma interpretação mais liberta e mais democrática das obras? Pode ser o confronto no dia-a-dia, sem o discurso erudito da arte, a forma mais frutífera de como as audiências não especializadas se relacionam com a arte contemporânea?

2. Modos de relação

Falemos da ideia de coexistência na qual a investigação se debruça. Partindo pela mais simples forma de compreensão iríamos separar os dois lados, o "existir com", "existir em paralelo", sem pressupor, à partida uma existência interativa ou reativa. Como referido anteriormente, esta relação pressupõe a ideia de uma companhia (silenciosa), um clima proporcionado pela presença das obras e pela livre circulação das audiências pelo espaço.

Os modos de relação das audiências podem ser apenas olhar para a obra de arte e procurar por uma semelhança com o que conhece da vida real, podem sentir tensão ou a necessidade de agir ou apenas ver como algo natural e funcional (como no caso das obras de Fernanda Fragateiro e de Ângela Ferreira), ignorando a perceção do objeto como obra de arte.

O processo de observar uma obra de arte, ou outro qualquer objeto, em busca de uma semelhança ao mundo real é uma reação natural quando confrontado com algo que é desconhecido. No caso da obra de arte, a procura por uma semelhança cria um ambiente mais confortável ou uma ilusão de transparência perante a interpretação da obra de arte.

Vejamos, numa primeira instância de forma analítica, os dois lados desta relação:



Fig. 80

Diagrama explicativo da zona de coexistência

- Arte Pública (neste estudo, a coleção de escultura pública do MIEC-ST): Uma série de esculturas, colocadas nos espaços verdes da cidade de Santo Tirso que formam o MIEC-ST.
- Audiências não especializadas: A audiência que circula por estes espaços que não tem nenhum laço intelectual com objetos artísticos e que, por vezes, desconhece a existência deste museu e o seu lugar como obras de arte.

Qual é o peso da tipologia de audiência e da colocação das obras em espaço público na espontaneidade desta relação? O crítico de arte, romancista, pintor e escritor inglês, John Berger, em "Modos de Ver" diz-nos:

> *"Contudo, quando uma imagem é apresentada como uma obra de arte, a forma como as pessoas a vêm é afetada por todo um conjunto de pressuposições sobre a arte anteriormente adquiridas. Pressuposições relativas a: Beleza/Verdade/Génio/Civilização/ Forma/Estatuto/Gosto, Etc. Muitos destes pressupostos já não se adequam ao mundo tal como ele é. (O mundo-tal-como-ele-é vai além de um puro facto objetivo, inclui também a consciência.) (Berger, 2018)*

De facto, podemos considerar que a falta de conexão com um laço intelectual sobre os objetos artísticos cria um campo de suspensão nestas audiências que potencia uma abordagem livre de preconceitos, semelhante à que as crianças têm na infância quando exploram diferentes objetos e começam a sua própria visão do mundo. No entanto, a sua disposição no espaço público também influencia a espontaneidade da relação. Consideremos, como exemplo, a distinção entre o espaço da sede do MIEC-ST e as esculturas da coleção nos espaços da cidade. Existe, na coleção em espaço público uma abertura que não tem lugar no espaço da sede; seja pela isenção de horários da visita, o poder tocar, trepar ou brincar, a ausência de folha de sala. Muita desta espontaneidade advém da ideia do "ninguém (especializado) está a ver".

Podemos comparar da seguinte forma: imaginando alguém que vai ao museu e opta por uma visita guiada e imaginemos em paralelo que a informação que o visitante terá será uma folha em branco. Chega ao local e, na sua folha em branco, regista o nome do museu e da exposição que vai ver; de seguida, acompanhado, vai registando na sua folha a informação que lhe é dada sobre as obras, a vida e experiências do autor. Considerando, agora, a visita espontânea. A folha em branco é preenchida apenas com pensa-mentos que o visitante tem e, em alguns casos, o nome da obra e do autor. É este o campo de suspensão que foi notado previamen-te. A ideia completa de uma folha em branco em que a interpre-tação e forma de estar da audiência é influenciada (em alguns casos) apenas pelo nome da obra e do autor.

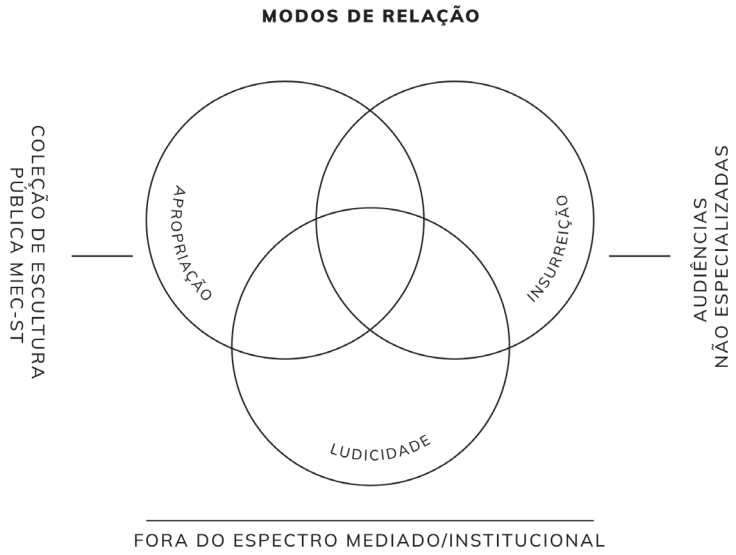


Fig. 81

Diagrama explicativo dos modos de relação

Avancemos para os modos de relação. Estes são as categorizações atribuídas neste estudo às diferentes formas como as audiências interagem com a presença das esculturas no seu espaço. Para compreender melhor a dimensão desta relação será necessário recorrer às três peculiaridades referidas na metodologia:

- **A marginalidade da relação**

  "A marginalidade hoje, já não é limitada a grupos de minorias, mas sim massiva e pervasiva; esta atividade culturas dos não-produtores da cultura, uma atividade que não é assinada, ilegível e desprovida de simbolismo, permanece a única possível a todos aqueles que, não obstante, compram e pagam para os produtos chamativos através do qual a economia produtiva se articula. A marginalidade está a tornar-se universal (...) Isto não significa que o grupo é homogéneo. Os procedimentos permitem a reutilização de produtos que estão interligados numa espécie de linguagem obrigatória e o seu funcionamento é relacionado com situações sociais e relações de poder." [17] *(Certeau, 2002)*

Retiremos da equação da marginalidade o sentido pejorativo que pende sobre a mesma. Entenda-se, aqui, que, 1) a marginalidade acontece pela própria forma liberta em que as esculturas se encontra, não existindo nenhum pedestal, púlpito ou diferenciação entre a escultura e o resto dos elementos que preenchem o espaço e 2) marginal no sentido de acontecer à margem, de se colocar fora dos limites de quatro paredes, fora do espaço em que podem e são mediadas e por serem identificadas como obras de arte de forma subtil e discreta.

17

Traduzido do original:
Marginality is today no longer limited to minority groups, but is rather massive and pervasive; this cultural activity of the non-producers of culture, an activity that is unsigned, unreadable, and unsymbolized, remains the only one possible for all those who nevertheless buy and pay for the showy products through which a productivist economy articulates itself. Marginality is becoming universal. (...) That does not mean the group is homogeneous. The procedures allowing the re-use of products are linked together in a kind of obligatory language, and their functioning is related to social situations and power relationships.

- **A acidentalidade da relação**

Referimos acidentalidade neste estudo como ideia de uma quebra ou ondulação no percurso normal da rotina diária. Se, por um lado, descrevemos todas as diferentes ações que decorrem no seu fluxo marginal, separado das atividades rotineiras, por outro lado falamos do que acontece sem plano ou instruções. Como a criança que brinca ou o idoso que descansa na escultura, é colocado à margem o conceito normativo de contemplação da arte e uma lógica participativa e interativa toma lugar, mas sem a proposição de tal ou sem instruções para tal. De forma espontânea, as esculturas ganham diferentes usos para as audiências não especializadas; usos adaptados às suas necessidades.

Após algum tempo a observar e a documentar as diferentes manifestações visuais, orais, escritos, entre outros das audiências não especializadas com as suas audiências começou a existir entre todos um chão comum. Este chão comum que partilham é a espontaneidade da forma como se dirigem ou pensam nas esculturas que os rodeiam. Ao pensar este lado espontâneo, marginal e acidental importa questionar: esta faceta existe porque as suas audiências não sabem que estão a interagir com uma obra de arte? Sem a consciência de ser um objeto artístico, de que forma é alterada a interpretação que a audiência tem das obras?

- **A precariedade da relação**

Uma relação sem um vínculo permanente e não pendente do conceito de uma experiência com significado x ou y. Surge, em último lugar, a precariedade da relação, não por acidente, mas sim por uma questão lógica e sistemática do discurso. Considerando 1) a marginalidade da relação, onde o que acontece é fora da mediação cultural e institucional do museu, e 2) a acidentalidade da relação, sem instruções e sem formas definidas, o ponto 3) a sua precariedade será uma consequência das duas anteriores. As audiências não especializadas, por vezes, por não terem do seu lado instruções, por não estar planeado ou pensarem de forma intelectual na forma como se deparam com as obras, fazem-no num panorama rápido, sem o questionamento exaustivo ou o laço intelectual e cultural que pudesse estar anexado. Brincam, sentam, encostam-se, abrigam-se. Apropriam-se das obras da forma em que as tornam suas, da mesma forma que o fazem com um banco de jardim ou com um baloiço.

Mais do que a coexistência acrescentaria a esta fórmula a ideia de sentimento de pertença, demonstrada na seguinte analogia.

Imaginemos que alguém nos oferece um objeto para a nossa casa, um vaso. Não é algo que tivéssemos planeado acrescentar ao espaço e é uma escolha estética que não funciona muito bem

com o resto da casa. Por cordialidade, encontra-se um sítio para esse vaso e coloca-se à beira destes outros objetos que tornem a sua presença mais compatível com o resto do espaço. Ao fim de alguns anos o vaso parte ou alguém o tira de lá. Fica uma ausência, e, aquilo que um dia foi uma cordialidade, era agora de alguém, talhado a esse mesmo gosto e espaço. Uma peça que se habituou e modelou o espaço, que foi alvo de alterações ao longo dos anos, mas que permanecia a sua companhia diariamente e sempre personalizada com os objetos que tinha do seu lado.

Será a permanência temporal que cria esta habituação? Poderá a habituação às esculturas públicas de Santo Tirso ser o fator pela qual as audiências não especializadas se debruçam sobre elas? Será a ideia de customização das esculturas (dar-lhe um outro propósito, escrever, sentar e abrigar-se nelas) o que confere um sentimento de pertença a estas mesmas audiências?

É importante também pensar, aqui, no fator autenticidade e no lado único que estas esculturas têm. Num passeio em locais em específico, como por exemplo, os jardins adjacentes à CMST, podemos ver, para além das esculturas, bancos vermelhos tradicionais utilizados pela comunidade como local de repouso, e, mesmo havendo estes locais com este propósito, muitas vezes vemos pessoas sentadas em esculturas. O que influencia esta tomada de decisão? Podemos pensar no fator único de uma peça em contraposição a um elemento produzido em massa?

Rosalind E. Krauss, crítica, teórica e professora de história da arte moderna e contemporânea, refere que a novidade se torna confortável quando se torna habitual, vendo que é percebido como evolução gradual de formas do passado; refere que, como qualquer outro, a escultura tem uma lógica interna, as suas regras, que embora versáteis nas suas situações de aplicação, não estão muito abertas a mudança. Explica-nos que a lógica da escultura é, aparentemente, inseparável da lógica do monumento, colocada num local específico, com uma representação simbólica sobre o significado ou uso do lugar. (Krauss, 1979 Em oposição, Nikos Papastergiadis, diretor da Unidade de Investigação em Culturas Públicas na Universidade de Melbourne, refere que considerar a arte da perspetiva do dia-a-dia é sublinhar que a medida da arte não reside nos parâmetros adquiridos de outros discursos, mas sim a partir da sua própria articulação com o quotidiano. (Papastergiadis, 2008)

Poderão estas duas formas de ver elucidar sobre a relação entre as audiências não especializadas e as esculturas do MIEC-ST? Se, por um lado, há uma associação imediata a lógica de monumento e então um significado, lógica e regra adjacente, por outro lado a arte da perspetiva do dia-a-dia que reside na articulação dos diferentes discursos; podem estas condicionantes criarem

um clima propenso a uma apropriação das esculturas como elementos funcionais ou cenários de fundo de uma vivência do quotidiano?

Como forma de sistematizar e categorizar de uma forma mais clara a relação entre as audiências e as esculturas públicas foram pensadas três categorias que distinguem os modos de relação em que se inserem a maior parte das interações visíveis. São estes modos de relação o modo de apropriação, o modo de insurreição e o modo de ludicidade.

Nenhum destes modos é exclusivo e linear. São manchas que se tocam, cruzam e, por vezes, se fundem. Assim como as audiências, estes modos de relação que refletem as interações das mesmas com as obras, refletem uma multitude de gestos e atos que nos abrem uma janela para compreender melhor a forma como esta relação acontece (à parte da mediação e à parte da vertente institucional).

O modo de apropriação caracteriza-se pelos dois seguintes parâmetros: sentimento de pertença e de identidade. As esculturas em que a interação ocorre deste modo confirmam em si uma ideia em que as audiências sentem que podem tirar partido destas esculturas à parte da sua função de objeto artístico. Ou seja, sentem que estas lhes pertencem pela sua colocação no espaço público e então recorrem a diferentes usos para as mesmas.

O modo de insurreição toma lugar quando este lugar de pertença que podemos ver no modo de apropriação se torna numa zona de incompreensão e indignação pela falta de representação das audiências nas obras do espaço. Este modo leva a diferentes atos para com as esculturas, podendo até chegar à destruição e transformação das obras. Este modo não é exclusivo para a sua relação com as esculturas, é também um modo que reflete oportunidade e circunstância no sentido em que as obras onde este modo se reflete são obras que estão em locais estratégicos que as audiências já se apropriaram para os seus próprios fins.

O modo de ludicidade está presente quando a obra em si investe num convite (seja pela sua estética ou local de colocação) a atividades lúdicas. Quando vemos crianças a interagirem com as obras utilizando o seu imaginário e as suas próprias narrativas. Este modo está frequentemente associado às aventuras da infância, mas não é exclusivo a estas. A apropriação de uma escultura como espaço de convívio e sociabilização encontra-se neste modo de relação; quando uma escultura toma um lugar de ponto de encontro, que, na sua companhia está presente ao longo desse evento, podemos observar o modo de ludicidade.

2.1. Apropriação

Como foi referido nos capítulos anteriores, há esculturas dentro do acervo do MIEC-ST que nos transmitem uma ideia de calma e meditação, obras colocadas de forma estratégica em sítios repletos de relva e que invocam a uma quase ausência do ambiente urbano em que se inserem. A particularidade das esculturas se colocarem nestes espaços que se isolam do frenesim citadino traz consigo convites além da meditação. É, por norma, nas esculturas que determinam um espaço ajardinado recortado do resto da cidade que vemos surgir o modo de apropriação.

Acconci diz-nos que estabelecer um determinado espaço numa cidade é um lembrete, um aviso, que o resto da cidade não é publico; que um espaço público é um espaço no meio de uma cidade mas isolado da cidade; que o espaço público é o espaço à luz, distante das conspirações. (Acconci, 1990) São nestes espaços, públicos, à luz, onde encontramos as esculturas.

Ainda que, possamos ver todos os modos de relação deste estudo como apropriações, o espaço dedicado a este modo em específico justifica-se pela ideia de apropriação, não só como pertença, mas também pelo peso da identidade e da impressão da mesma nas superfícies. Vejamos como primeiro exemplo a obra "Eu Espero", de Fernanda Fragateiro.





Fig. 82 (esq.)

Eu Espero, Fernanda Fragateiro |
Fonte: Website MIEC-STt

Fig. 83 (dir.)

Eu Espero, Fernanda Fragateiro |
Fonte: Website MIEC-STt

> *"A obra realizada para Santo Tirso, aparentemente simples, ilustra com clareza a sua forma de tecer estas relações. Como objecto, é um banco de jardim com sentido funcional, dado que, pela sua estrutura e dimensões, serve como assento. Contudo, nos extremos do banco podemos observar duas reproduções de uma fotografia de Julia Margaret Cameron (1815-1879) mostrando um jovem anjo de braços cruzados, numa atitude de paciente espera. Por baixo do banco pode ler-se a frase "Eu espero"." (Maderuelo, 5º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '99, 2003)*

A escultura, em si, é um convite. Um convite com uma mensagem oculta e subtil, uma que permite a fusão de si própria com a paisagem e com o espaço, e que, só resultante da interação surge o mistério do objeto artístico.

Aqui, as audiências apropriam-se da escultura e da função da escultura, apropriam-se da sua função para a nomear com outra função. O objeto artístico perde aqui a sua ideia inicial de contemplação e procura a sua origem na sua própria constituição como objeto funcional.

> *"A ideia de jardim é naturalmente recorrente desta espera. Entre encontros e desencontros, um jardim é um espaço afectivo, temperado, aprazível. E mesmo quando as estações do ano fecham os jardins nos seus casulos, neles prevalece quase sempre a expectativa de futuras esperas. Por isso, a árvore que irá crescer junto a este banco espera também por (alguns de) nós." (Barroso, 2003)*

O espaço onde se coloca a obra de Fragateiro foi, noutros tempos, o centro da cidade de Santo Tirso, onde se reuniam à volta deste parque todos os edifícios que prestavam apoio ao munícipe. Hoje, o parque D. Maria é dos locais prediletos para quem busca a calma, para quem quer dar um passeio em família ou para uma leitura na antiga casa de chá. Acima de tudo, e como nos mostra a escultura de Fragateiro, é um lugar de espera. Não é uma praça ou parque como os outros onde estão as restantes esculturas; não é um lugar de passagem, mas sim um lugar de lazer. Um desses lugares recortados do resto do fluxo da cidade. O parque tem ao longo dos seus percursos brancos de jardim vermelhos, onde podemos ver muitas vezes pessoas a conversar, pessoas a esperar ou jovens a conviver e é possível admirar uma paisagem da zona de floresta da cidade.

A escultura de Fragateiro destaca-se naquele lugar pelo seu ar polido; o aço inoxidável distingue a escultura de Fragateiro dos outros equipamentos de repouso que encontramos neste espaço. Note-se aqui que a distinção não o torna intocável. A escultura refugia-se num espaço coberto com árvores, num semicírculo que a rodeia, causando uma barreira para o outro lado, onde está um dos percursos do parque.

O seu aspeto funcional cumpre o seu propósito, sendo possível de vermos várias vezes pessoas sentadas, em espera. Muitas vezes, curiosas, as audiências só notam a gravação no banco ou só leem a inscrição no chão quando se sentam. Estas audiências, tornam este banco seu, repetidamente. Não só o banco no seu sentido literal, mas como diz Fragateiro sobre a obra "Palavra feita gesto." (Câmara Municipal de Santo Tirso, s.d.). Porque apropriarem-se deste banco torna-se, mesmo que não fosse esse o propósito, esperar.

Outro exemplo do modo de apropriação é a obra "Sedimentação", de Jean Paul Albinet. Localizada no Parque Urbano Sara Moreira, esta escultura encontra-se dentro do parque numa das zonas verdes, e como a obra de Fragateiro, abrigada numa zona rodeada por árvores, caindo em si e no seu centro uma clareira de luz.

> *"A obra Sedimentação confronta-nos através do sentido lúdico propondo-nos uma montanha para escalar: um conjunto de objectos recobertos por um manto de matéria vegetal. (...) Estas mutações de consciência, traduzem-se numa valorização concreta da vida do dia-a-dia, da experiência própria, das relações pessoais, do prazer e do lazer, reclamando estes um espaço reconhecível dentro de cada indivíduo." (Matos, 2008)*

O parque urbano Sara Moreira é bastante utilizado pela comunidade de Santo Tirso e arredores, para momentos de lazer ou para atividades de desporto. Ao contrário do Parque D. Maria II, é possível ver várias vezes por ano famílias numerosas a fazerem piqueniques e a passarem as tardes deitadas nos relvados do parque, o ruído é maior e a zona é, por vezes, palco de eventos e festas. Num destes relvados, vemos a obra de Albinet. Uma escultura de tamanho grande onde por vezes encontramos grupos de jovens a usarem-na como banco, como local escondido das famílias para conviverem uns com os outros. Desta obra podemos suspeitar que o seu tamanho considerável que cria
um abrigo, algo escondido como uma cortina que separa o uso do parque para os adultos e crianças do uso do parque para os adolescentes, semelhante ao que as árvores criam ao redor da escultura de Fragateiro.

A escultura de Albinet é, também, como o seu material invoca, folha de papel em branco. O gesto é o mesmo que o gesto de um jovem que se senta com os amigos num banco de jardim e escreve na banco com a chave de casa ou com a caneta da escola excertos da sua vida.





Fig. 84 (esq.)

Sedimentação, Jean Paul Albinet |
Fonte: Website MIEC-ST

Fig. 85 (dir.)

Sedimentação, Jean Paul Albinet |
Fonte: Website MIEC-ST

Na superfície da escultura de Albinet podemos ler, nos seus vários fragmentos, elementos da cultura popular (a referência à personalidades das redes sociais e a videojogos); a identificação de uma turma de uma escola; frases de reflexão em inglês e até mesmo uma inscrição de contagem.

A escultura de Albinet é uma das esculturas que se insere em mais do que um modo de relação. Esta cruza entre o seu lado de abrigo, a sua conotação útil que as audiências procuram para encontrar um sentido claro para estas obras que diminua o espaço entre elas e o mundo da arte (o lado especializado), que nomeamos como apropriação pois ao transformarem a utilidade do objeto apropriam-se dele e tornam-no seu. Uma observação mais atenta pode também contemplar a sua particularidade de inscrição do eu nos fragmentos como um ato de insurreição, modo de relação que é explicado na secção seguinte.



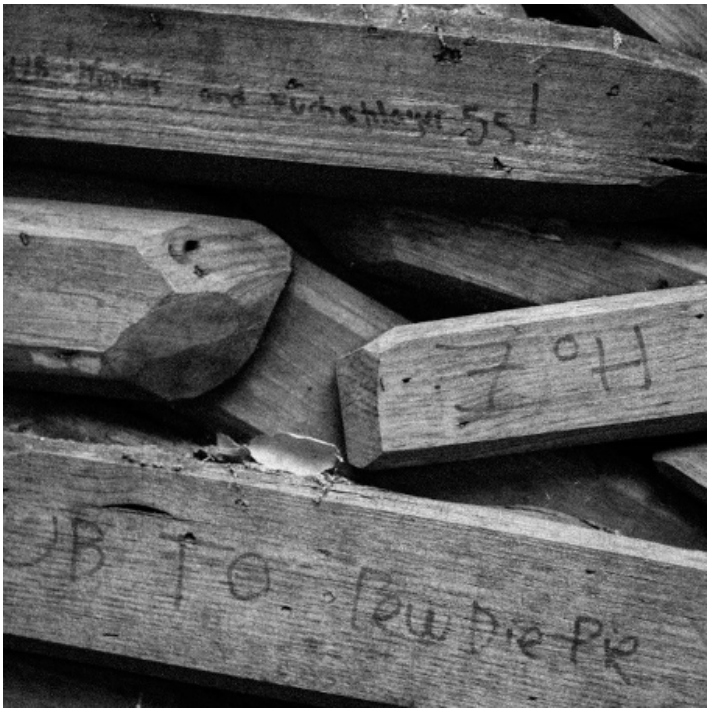


Fig. 86

Inscrições na obra de Albinet |
Fotografia de Rita Costa

Fig. 87

Inscrições na obra de Albinet |
Fotografia de Rita Costa



Fig. 88

Inscrições na obra de Albinet |
Fotografia de Rita Costa

2.2. Insurreição

O modo de relação de insurreição, de todos, é o modo mais escondido. É a forma como a não-satisfação que propõe Hirschhorn ganhe uma dimensão física e tangível. Surge também, do estudo deste modo de relação uma componente comum às esculturas que se enquadram neste mesmo modo. Esta componente, denominada neste estudo por efeito boomerang, acontece quando obra de arte, colocada em espaço público, transmite determinada mensagem, provocação ou inquietação para uma audiência, incitando-a a refletir ou a dar uma resposta. A mensagem circula e metamorfoseia-se através da própria superfície física da obra de arte.

Comecemos pela obra de Marco Staccioli, "Scultura – Santo Tirso '96". Aparenta ser uma das mais convidativas para este modo de relação. Seja para criar separações para jogos e brincadeiras infantis, ou como folha em branco para ser escrita. A escultura encontra-se marcada, em várias camadas, com símbolos e "tags", à semelhança dos bancos desse mesmo parque.

> *"No caso desta sua obra em Santo Tirso, as grandes formas redondas impõem-se à paisagem como medidas capazes de nos fazer reflectir sobre a escala. Ajudam-nos a redimensionar o espaço, a perceber quanto ele é uma invenção dos nossos próprios olhos, sendo em si mesma categoria abstracta. (...) É curioso perceber como somos acometidos de surpresa pela simples mudança de escala. Pois é isso que acontece aqui. " (Almeida B. P., 1999)*

Esta escultura encontra-se no jardim adjacente à CMST, este jardim tem nas suas traseiras o Hotel Cidnay, tem uma zona verde considerável, caminhos por entre essa zona e bancos. Nesta zona de jardim encontrámos três grandes círculos brancos. Estes círculos, vistos de um determinado ângulo perdem a sua tridimensionalidade e criam três círculos desenhados na paisagem, como se fosse uma colagem destas três orlas no horizonte da cidade. Ainda que estes jardins sejam reconhecidos por serem uma zona transitória ou de lazer para as crianças durante o dia, durante a noite o espaço transforma-se um pouco, passando a ter em si uma componente mais recreativa. Um espaço onde os adolescentes namoram, se juntam para falar e conviver.

Novamente, coloca-se a questão do convite feito pela escultura. Neste caso, o convite é diferente, é uma folha em branco. Não a folha em branco que discutíamos quando vamos ao museu e registamos o que vemos, mas a folha em branco é a própria superfície da escultura. Um convite a inscrever. Como é o convite









Fig. 89 (inferior esq.)

Inscrições na obra de Staccioli | *Fotografia de Rita Costa*

Fig. 90 (inferior dir.)

Inscrições na obra de Staccioli | *Fotografia de Rita Costa*

Fig. 91 (superior esq.)

Inscrições na obra de Staccioli | *Fotografia de Rita Costa*

Fig. 92 (superior dir.)

Inscrições na obra de Staccioli | *Fotografia de Rita Costa*

do banco vermelho onde os adolescentes namoram e colocam as suas iniciais. A superfície destes três grandes círculos é uma folha em branco, à espera de ser escrita, à espera de registar a movimentação social da faixa etária dos jovens que lá se sentam, convivem e marcam o espaço como deles. Cai, novamente, a ideia de objeto artístico e nasce algo novo.

Outro exemplo, mas num local diferente, é a escultura de Peter Stämpfli, "Sem título". Situada perto do pavilhão desportivo da cidade, numa zona ampla de jardim, ergue-se a sua escultura vermelha que contrasta com toda a paisagem envolvente. Dos caminhos, e da rua que ladeia o espaço vemos apenas a escultura, mas se nos aproximarmos começamos a ver na sua superfície diferentes inscrições.







Fig. 93 (esq.)

Inscrições na obra de Hoeydonck | *Fotografia de Rita Costa*

Fig. 94 (dir.)

Inscrições na obra de Jung | *Fotografia de Rita Costa*

Fig. 95 (topo)

Inscrições na obra de Stämpfli | *Fotografia de Rita Costa*

Diferentes das inscrições que vemos na obra de Albinet, onde encontramos partes do quotidiano de quem nela se inscreveu, as obras de Stämpfli e de Staccioli mostram-nos maioritariamente assinaturas de alguém.

Um tag identificativo que se replica pelas esculturas por diferentes intervenientes, que também é possível de ver nas obras de Um Tai Jung e de Paul Van Hoeydonck. Todas estas esculturas se encontram em locais onde normalmente vemos jovens durante a noite a conviverem e todas estas estão em locais onde o abrigo da escultura torna possível a atitude marginal com as suas próprias superfícies. À semelhança da obra de Albinet, que podemos considerar que se encontra no limiar entre o modo de apropriação e insurreição, podemos também ver estas obras nesse mesmo limiar. A identificação, ainda que não com um nome ou com uma vivência pessoal, mas sim com um pseudónimo é a apropriação da escultura em si como superfície para inscrição mas também como gesto de posse, de marcação e identificação de espaço como seu.



Fig. 96

Montagem da obra de Cabrita Reis |
Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

A obra de Cabrita Reis na cidade de Santo Tirso, "Uma Escultura para Santo Tirso" passa despercebida até ao momento em que sabemos que é escultura. Enquanto não sabemos que é a escultura é a "casa do motor", "a casa do anão", "os arrumos do jardim". Quando sabemos que é uma escultura a abordagem muda. Em paralelo com a presença da escultura cresce a história da sua relação com as suas audiências não especializadas.

"Utilizando materiais e métodos de trabalho próprios da alvenaria, Pedro Cabrita Reis construi um pequeno casebre, deixando à vista, sem qualquer enfeite, os ordinários tijolos que a constituem e que não permitem dúvidas em relação à natureza precária e à finalidade pseudo-utilitária da obra, a qual contrasta com o resto das esculturas situadas nessa encosta ajardinada" (Maderuelo, 6º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '01, 2003)



Fig. 97

Montagem da obra de Cabrita Reis |
Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

As escolhas estéticas da escultura de Pedro Cabrita Reis são em si, bastante controversas; com os tijolos cor-de-laranja expostos constitui um pequeno habitáculo com uma porta fechada e uma chaminé.

Depois de 17 anos da presença da escultura, o artista regressa à cidade para um exposição no MIEC-ST e para aquilo que ele nomeia como os toques finais a "Uma Escultura para Santo Tirso". Apesar de, aquando do regresso do artista, os tijolos do pequeno habitáculo já apresentarem degradação das intempéries, este regressa para fazer uma performance onde perfurou pequenos buracos pela escultura toda, terminando assim a sua obra. Álvaro Moreira, Diretor do MIEC-ST explica em entrevista que no dia da intervenção pessoas que normalmente estão nas redondezas do sítio da escultura tomaram a iniciativa de telefonar às autoridades para notificar que alguém estaria a destruir a escultura da cidade.



Fig. 98

Inscrições na obra de Cabrita Reis |
Fotografia de Samuel Silva

Desde 2001 que a escultura teve diferentes intervenções por parte das audiências não especializadas, maioritariamente intervenções em graffiti. Depois da intervenção do artista, em 2018, existiram imensos rumores e boatos sobre a intervenção na escultura que, inclusive, foram suficientes para captar a atenção dos media nacionais. Alguns dias após a intervenção do artista, durante a noite, parte da porta que constituía o habitáculo é destruída e na ombreira foi escrito "The White Cube".

Ainda que apenas numa abordagem meramente especulativa, a performance do artista revitalizou, não só a estética da obra como também o fator novidade nas audiências. Isto aconteceu numa proporção que despertou a atenção das audiências para reagir de duas formas:

- Alertar para a preservação, cuidado e manutenção das obra
- Continuar a "performance" do artista, mas do lado da comunidade.

Ao consultar os cartões e dados obtidos das ações experimentais podemos ver que a escultura de Cabrita Reis é uma das mais mencionadas e, uma das que remete mais para comentários de índole política e governamental.



Fig. 99

Inscrições na obra de Cabrita Reis |
Foto de Ricardo Costa

Em qualquer uma das reações das audiências existe uma componente firme, que é o sentimento de posse/pertença.

Alertar as autoridades para a destruição da obra, comporta um sentimento de civismo, o mesmo tipo de civismo que vemos quando alguém é alertado para não deitar lixo para o chão ou para quando alguém comete algum ato de vandalismo em espaço público. Só existe este sentimento cívico de precaução e preocupação havendo um sentimento de pertença e de cuidado. A comunidade que ladeia estas esculturas no seu dia-a-dia, ainda que possa satirizar a obra, sente que estas esculturas são seu património e que pertencem ao espaço público.



Fig. 100

Inscrições e Destruição Parcial da obra de Cabrita Reis | *Fotografia de Miguel Pereira Global Imagens*

A outra foi uma escultura [um casinhoto em tijolo] que fiz a convite do Alberto [Carneiro], em Santo Tirso, para o Museu Internacional da Escultura. Quando a fiz [em 2001], disse ao Alberto que ainda tinha de escavacar a superfície, mas acabou por ficar assim 18 anos. Na altura, [em 2018, quando a peça apareceu esburacada], assumi a intervenção por mãos anónimas sem lhe ter chamado vandalismo. Mas, de facto, não foi um vandalismo, de certeza que foi um jovem artista, conheço alguns que seriam capazes de fazer aquilo. O Fernando Pessoa tinha uma frase extraordinária, que fez para a Coca-Cola, mas que nunca chegou a entrar em Portugal, porque Salazar não deixou: "Primeiro estranha-se, depois entranha-se". Com a arte é a mesma merda. As pessoas começam por odiar e depois vão tirar selfies. Em Santo Tirso, primeiro viam uma barraca de tijolo e, quando um dia apareço eu e os meus assistentes para a terminar, eles chamam a polícia a dizer que estão a vandalizar a peça do Cabrita Reis... Este processo é muito engraçado. (Reis, 2020)

A destruição também parte de um sentimento de posse, principalmente se virmos este ato de vandalismo noturno como uma continuação do percurso do autor na sua obra. Há um sentimento de igualdade entre artista e a audiência não-especializada que só acontece por falarmos de uma relação que acontece num terreno precário e frágil. Como já referido anteriormente, qualquer escultura do MIEC-ST torna-se num convite à exploração e à interação. A sua colocação no espaço público e a forma como se apresentam ao espectador abrem portas para tocar, mexer, sentar.

> *"Não é vandalismo; é manifestação de criatividade de alguém que não quis deixar de se associar ao processo artístico. (...) É o tesouro de uma geração mais nova e fico muito satisfeito por acrescentar visibilidade aos artistas que a compõem. As coleções não se destinam a ficar guardadas num espaço qualquer, têm de ser vistas (...) Serve para transformar a relação das pessoas com o Mundo" (Machado, 2018)*

North diz-nos que a escultura já não é um objeto instalado no centro do espaço público; o espaço público em si tornou-se o sujeito, e assim a peça central da escultura. (North, 1990) É, em casos como a obra de Cabrita Reis ou a obra de Ângela Ferreira (disposta no modo de relação de ludicidade) que Podemos ver que as audiências se tornam as partes centrais das esculturas, sem a necessidade da ideia participativa como imposição. A participação e o elemento central da escultura é, como vimos anteriormente, a imposição da prática do quotidiano e do dia-a-dia destas audiências que sentem que a sua impressão e inscrição deve estar, como a escultura, patente no espaço público.

2.3. Ludicidade

Para quem conhece o MIEC-ST, este modo de relação é imediato na sua associação. Existem dois fatores que atravessam todas as esculturas que detém este modo de relação, 1) a linguagem estética ligada à infância e 2) a sua colocação em locais recreativos.

As esculturas usadas para análise neste capítulo detêm uma abordagem nos seus materiais e estruturas que cria uma ponte entre aquilo que é o "mundo dos adultos" para o "mundo das crianças". Ao falar de infância, falamos de abordagens livres de preconceitos, que, como falado anteriormente, já era uma das características destas esculturas públicas da cidade, enaltecida, nestes casos, pela sugestão e pelo convite que estas trazem aos mais novos.

Para além da sua estética, estas esculturas estão em locais que são reconhecidos por lazer e não de passagem, como noutros casos. A ideia do convívio, do passeio em família é complementado aqui com a presença de uma série de objetos desconhecidos para as crianças (e às vezes para adultos) como artísticos. Assim, vendo nestas esculturas um campo de possibilidades, de jogo, de aventura, de exploração e de partilha. A noção de objeto artístico para o qual olhamos, contemplamos e tentamos decifrar de forma x ou y dá lugar a um ambiente, a um castelo de fadas, a uma parede de escalada, a uma nova aventura e a um novo significado. Comecemos pela a obra de Mark Brusse "O Guardião da Pedra que Dorme".

> *"É o macaco sentinela o protagonista da obra, fazendo ouvidos de mercador perante o barulho mundano que decorre na praça, sem querer ouvir as vãs lamentações das misérias quotidianas dos transeuntes, propondo-nos o seu aparente isolamento uma nota de irónico humor para ultrapassar os agravos diários, olhando a vida desde a sua atalaia da arte que, fechando o ciclo, se torna vida e faz artistas de todos nós que o contemplamos." (Maderuelo, 5º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '99, 2003)*

Fig. 101 (esq.)

"O guardião da pedra que dorme" de Mark Brusse | Fonte: Website MIEC

Fig. 102 (dir.)

"O guardião da pedra que dorme" de Mark Brusse | Fonte: Website MIEC







Fig. 103

"O guardião da pedra que dorme" de Mark Brusse | *Fotografia de Rita Costa*

Grande parte das festividades do concelho de Santo Tirso acontecem na praça em frente à CMST. Desde as festividades do santo padroeiro da cidade, S. Bento até ao mercado de Natal. Assim, existe muitas vezes a presença de aglomerados populacionais nesta zona em alturas de celebração. Mesmo na altura em que não existe nenhum evento esta zona é muitas vezes escolhida para a população dar um pequeno passeio, muitas das vezes associado à curva de aprendizagem de andar de bicicleta das crianças. "O Guardião da Pedra que Dorme" está presente em todas estas alturas. Talvez pela sua estrutura convidativa; as pequenas escadas que sobem ao guardião, ou pelas suas características estéticas mais ligadas à infância, o guardião é uma das escolhas das crianças para as suas aventuras e narrativas lúdicas. Subindo à pedra que dorme ou subindo até ao guardião. Importa perguntar, na resenha destas atividades, o que originou o quê? Foi a presença das festividades do concelhio que abriu portas a uma interação maior com esta escultura? Ou é a linguagem caricatural deste guardião o gatilho para as brincadeiras e aventuras?

Acconci diz-nos que um espaço público aberto como uma praça são espaços vastos e multidirecionais; onde as pessoas se espalham como pequenos pontos, mas que só formam um grupo se encontrarem um ponto de encontro. Diz que, só quando estes pontos se reúnem e constroem um círculo é que funcionam como público. (Acconci, 1990) É em obras como a obra de Brusse que vemos estes pontos de encontro. Estes pontos de encontro são silenciosos, não se manifestam como tal; podemos também argumentar que sendo uma praça em frente da CMST a torna inevitavelmente um ponto de encontro. Mas o seu lado de guardião, que desperta um imaginário nas audiências que se reflete posteriormente no arquivo que este estudo produziu, torna este lugar único no seu ponto de encontro.

Outra das obras que não escapa às façanhas infantis é a peça de Ângela Ferreira, "SESRIEM – O poço das seis correias".

A estrutura labiríntica que vemos na obra de Ângela Ferreira, é, se não apenas, um convite a entrar. A cor vermelha, na sua semelhança aos parques infantis, o chão em areia como forma de amparar a possível queda e a delimitação circular da mesma que convida a entrar no parque.

Por alguns conhecido como o "baloiço proibido da rabada", pela compreensão que falam de uma escultura, mas que a tentação de o escalar e trepar se supera a essa proposição. Existe, no entanto, uma distinção desta escultura para as restantes, considerando que esta convida o adulto também. Já não consideramos a ponte como víamos no guardião da pedra que dorme, mas sim uma ponte sem idades. Qual é o convite nesta situação? É a ligação imagética com o universo do parque infantil? É o chão de areia que sugere uma interação e forma de estar diferente? O que convida nesta escultura a uma aventura física?





Fig. 104 (esq.)

"SESRIEM-Poço das Seis Correias" de Ângela Ferreira | *Fotografia de Rita Costa*

Fig. 105 (dir.)

"SESRIEM-Poço das Seis Correias" de Ângela Ferreira | *Fotografia de Rita Costa*



Fig. 106

Grupo de jovens interage com a obra de Ângela Ferreira | *Fotografia de Rita Costa*

"Esta obra produz ela própria o real: um espaço para habitar. Talvez como nenhuma outra escultura do Parque da Rabada, o Poço das Seis Correias reclame uma participação do receptor que a pode expor à prova, ao uso e ao desgaste – processos de derrisão a que todos os equipamentos urbanos estão sujeitos." (Matos, 2008)

North diz-nos que a partir do momento em que trocamos do foco estético para a experiência que o objeto provoca, a relação dos dois vai além mera implicação: o público torna-se escultura. (North, 1990) Mediante a proposta de North: existe a escultura de Ferreira se ninguém a trepar? Se ninguém responder ao convite, a escultura é na mesma escultura?

3. Efeito boomerang (modos de relação como mensagens)

O processo de análise dos dados e imagens recolhidas da relação entre o acervo da coleção do MIEC-ST e as audiências não especializadas permitiu a triagem destes modos de relação apresentados neste estudo. Uma reflexão mais aprofundada permitiu atingir algumas conclusões, entre elas: 1) as formas de interação representadas em cada um dos modos de relação funcionam como um estabilizador para a distância entre duas formas distintas de ver e contemplar arte; 2) os três modos de relação não são exclusivos nem lineares; 3) a existência de um espaço de negociação mínima entre a permissividade do museu e as inscrições das audiências nas esculturas.

Em primeiro lugar deixa-se o breve apontamento que estes modos de relação, ainda que sejam imprevisíveis, precários e/ou aparentemente fúteis são em si uma parte substancial e importante da forma como a arte em espaço público cria um impacto nas suas audiências não especializadas; ou seja, se colocada em suspenso a fórmula ideal ou institucional de contemplação e observação da arte, a forma como a relação acontece está visível a todos, representada nas superfícies das esculturas.

Existe uma distância, já referida por Hirschhorn no seu espetro de avaliação, entre os intervenientes do mundo da arte (curadores, instituições, professor de arte, críticos de arte) e as suas audiências não especializadas. Hirschhorn esquematiza esta distância referindo que o lado do mundo da arte avalia o seu trabalho e o outro (neste estudo abordado como a audiência não especializada) julga a sua arte. Mas o que surge deste julgamento e como é este julgamento feito? Se virmos obras que não são de índole participativa, onde a audiência não assiste a uma performance e não interage diretamente com o artista ou com a restante audiência, onde está o lugar deste julgamento? Se não existe a "barreira" do valor do bilhete e o acesso é gratuito como é feito o julgamento destas obras por parte da audiência não especializada?

Obras como a de Fernanda Fragateiro ou de Ângela Ferreira, fora da sua redoma institucional e disponível no espaço público, permitem a relação física com a audiência, tornando-as mais próximas da experiência do quotidiano; diminuindo a sua aura de obra de arte.

Na continuação destas questões, existe um fenómeno que decorre em algumas das obras que pode ser entendido como este julgamento, nomeado neste estudo como efeito boomerang. O efeito boomerang mostra-nos o resultado desse julgamento quando as audiências não especializadas estão fora deste espectro de avaliação do mundo da arte, não estão num confronto direto com artista ou instituição e não estão sobre o espectro da mediação.

Acontece quando a audiência não especializada se inscreve numa destas esculturas num ato de insurreição e numa forma sua, própria, de tornar o espaço entre a arte que lhe é apresentada (e representada pelos intervenientes do mundo da arte) e entre si, mais pequeno, estreito, compreensível e tangível.

O efeito boomerang muitas vezes mostra diálogos descontextualizados, não propositados ou impróprios, tornando-os ao mesmo tempo poderosos e perigosos. O poder destes diálogos foca-se no facto de serem respostas das audiências às provocações causadas pelas esculturas públicas.

Algumas vezes, estes diálogos são baseados na interpretação da arte como sugerida pela história da arte, na reflexão das formas, cores e dimensões; por vezes são baseados em abordagens políticas; e por vezes refletem apenas a interpretação da pessoa, de forma nova e descomprometida com ideais históricos ou académicos.

A arte contemporânea já determina, por si, um objeto significativo de provocação e estímulo, mas, quando colocada em espaço público torna-se também um desafio ao espectador face à sua coexistência neste espaço.

A resposta das audiências a este desafio não consiste necessariamente no fim do diálogo que o espectador possa ter com as obras de arte. O efeito boomerang existe porque a obra de arte cria um desafio em que a audiência responde, enviando uma nova mensagem para o artista/curador/instituição, usando como suporte físico a obra de arte. A obra de arte metamorfoseia-se para suportar e criar um diálogo.

Para além deste fenómeno é importante referir a não-linearidade e a não-exclusividade de cada um destes modos de relação. Obras como a de Albinet, ou a de Staccioli cumprem funções e modos de relação diferentes com especificidades das suas audiências. São obras que, por se colocarem em sítios específicos e invocarem materiais mais suscetíveis, criam em si pontos de encontro e de sociabilização paralelos à insurreição e contestação. São obras que, ao se articularem com o espaço e com as audiências criam micro práticas que fomentam diálogos artísticos e críticos dos espaços que as próprias preenchem.

É também importante referir nesta reflexão a forma como estes espaços se tornam zonas minímas de negociação. A apropriação e a insurreição são as formas de negociação das audiências com aquilo que lhes foi imposto no espaço que estas ocupam e que é seu. Os gestos que advêm do modo de ludicidade são a suspensão do objeto artístico como tal, criando um panorama que deriva ao longo do imaginário das suas audiências e que lhes permite, assim como a insurreição e a apropriação criarem um laço com estas obras. O convívio permanente em segundo plano fomenta interações e dizeres que invadem plataformas sociais digitais, tornando-as por vezes, contrariamente a outras, mais carregadas de aura e quase iconográficas.



Uma obra de arte não está obrigada a ser entendida e aprovada em princípio – particularmente – por quem quer que seja. A função da arte não é a de passar por portas abertas, mas a de abrir portas fechadas.

(Fischer, 1983)

PARTE C

Para experimentar:

a emergência das esculturas-caso

1. Desenhar, mapear, planear

Para a realização das ações experimentais e para a construção do arquivo foi criada uma identidade gráfica do projeto que permitisse aos participantes nas ações identificarem a equipa e possibilitasse que a informação do projeto nas diferentes plataformas fosse facilmente identificada (permitindo a qualquer pessoa participar).



Fig. 107

Logótipo do projeto Diálogos Silenciosos | *Versão cromática em positivo*

Ao começar por mapear os diálogos que surgem do confronto com as esculturas, encarando todas as subjetividades e formas do dizer como válidas, não haveria uma certeza ou definição exata do que iria ser recolhido; e é a partir destas subjetividades que surge o universo visual dos diálogos silenciosos.

Utilizando vários dos esquemas feitos ao longo do planeamento do estudo foi possível chegar à moldura retangular que circunda os diálogos, a representação simbólica de um espaço público com obras abertas: à interpretação, à exploração e ao diálogo (os três pontos que vemos na interrupção da moldura).

As reticências são, aqui, o fruto do diálogo, informações e discursos que não ficam totalmente explícitos nem resolvidos, subjetivos, por vezes descontextualizados ou inusitados. A moldura deixa o diálogo à margem da sua composição, como forma de representação da marginalidade e exterioridade à mediação que existe nas relações que as audiências têm com as esculturas.

A identidade do projeto refletiu-se nas diferentes redes sociais do projeto, no arquivo e nos diferentes produtos que auxiliaram as recolhas em espaço físico. As três ações experimentais decorreram nos anos de 2019 e de 2021 no espaço físico da cidade de Santo Tirso.

Ainda que feitas de forma diferentes, as ações tinham o objetivo principal partilhado. Existiram diversos fatores que condicionaram estas ações:

- **A condição climatérica:** como as esculturas estão nos espaços verdes da cidade as recolhas não poderiam acontecer em dias de chuva ou tempestade, considerando que quase nenhuma delas tem abrigo perto.
- **O fluxo da cidade:** foi necessário ter em consideração a movimentação da própria cidade e da sua população. É inegável que o fluxo é muito maior em fins-de-semana e que alguns dos parques comportam um caráter mais passageiro e outros um caráter mais prolongado – muda também desta forma o tecido social que é possível observar em cada um dos espaços.
- **O conhecimento prévio das obras:** foi preciso compreender também a forma como as esculturas são conhecidas pelas audiências. Podendo não reconhecer o nome da escultura ou do autor ou então não a reconhecer como uma escultura.
- **A parafernália visual do espaço público:** a noção que o espaço público por si é um lugar repleto de informações e estímulos visuais e sonoros.
- **A dificuldade em obter disponibilidade** por parte das pessoas para responderem a uma pergunta e a articulação dessa mesma dificuldade com uma metodologia nova.
- **Condicionantes da pandemia da COVID-19:** assim que se iniciou a pandemia da COVID-19 houve uma quebra da movimentação da população na cidade.

Considerando as condicionantes descritas anteriormente foram realizadas três ações experimentais em espaço público junto das esculturas e uma recolha em maior escala de forma online devido à pandemia da COVID-19 e às restrições à mobilidade que derivaram da mesma.

2. Ações Experimentais

2.1. Ação Experimental 1



Fig. 108
Ação Experimental 1 na Praça Camilo Castelo Branco | *Fotografia de Rita Costa*

Decorreu na primavera de 2019. Esta ação experimental consistiu na criação de uma pequena task force divida em três grupos e mobilizada para locais onde as esculturas estivessem mais concentradas. Neste caso os grupos foram mobilizados para a Praça Camilo Castelo Branco, para o Parque D. Maria II e para a zona da CMST.

Os voluntários carregavam um saco de algodão identificado com a imagem do projeto, diversos materiais riscadores, cartões para preencher, uma matriz com a listagem de todas as esculturas numeradas e bolachas caseiras de gengibre. Cada um deles teria de abordar pessoas na rua ao apresentar, de forma breve, o projeto e pedirem para preencher num cartão a resposta (em texto ou desenho) à questão: "O que lhe vem à cabeça quando vê esta escultura?". Era dada a opção ao participante de se guiar pelas esculturas que estavam ao seu redor ou então a de ver a matriz e escrever sobre uma que estivesse nessa mesma matriz.

Depois do participante preencher esse mesmo cartão, os voluntários tinham instruções para dar aos participantes um pequeno saquinho que continha uma bolacha caseira e uma fotografia de uma das esculturas.

No **cartão da #1 ação** o participante colocava os seus dados, nomeadamente o seu nome, idade e ocupação profissional.

O **objetivo da #1 ação** consistiu na exploração e mapeamento das diferentes abordagens e formas de ver que existiam das

esculturas. Ou seja, a primeira ação funcionou num método mais exploratório, espalhando-se por diferentes locais da cidade para recolher um pouco de cada lado de forma a criar um esboço do mapa que iria resultar dos dados recolhidos de cada uma das zonas.

A partir da coleta da primeira ação experimental, juntamente com a observação das interações e registos diarísticos da relação entre a audiência e as obras, foi possível compreender diferentes aspetos que modificaram o rumo do estudo, nomeadamente:

- Perceber que para compreender esta relação é necessário interagir com as audiências não especializadas.
- A coleta de dados em espaços públicos é desafiante considerando a parafernália imagética e publicitária no espaço.
- Compreender que a maior parte das interações que ocorrem entre as obras e audiência são feitas em segredo, por vezes durante a noite.
- Compreender que as obras estão em constante mutação, considerando a sua manutenção e interações com a audiência.
- Compreender as mecânicas do espaço público e o fluxo que existe em redor das esculturas em determinadas alturas do ano.

Estes aspetos tornaram a dimensão livre e espontânea das interações da audiência com as obras mais inteligíveis. Na segunda ação experimental foram constatados os seguintes aspetos:

- Alguns elementos da audiência questionam as escolhas estéticas das esculturas.
- Alguns elementos da audiência não têm conhecimento sobre a estrutura do museu, não reconhecendo as esculturas como um todo e apenas como elementos individuais.
- Muitos elementos da audiência consideram não ter conhecimento suficiente para opinarem ou falarem sobre as obras.
- Alguns elementos construíram uma visão política sobre a colocação das obras e respetivo investimento autárquico.
- Alguns elementos sentem que a iniciativa das recolhas poderia ser maior, pedindo a amigos e colegas para fazerem parte do estudo.

Com esta ação foi possível anotar peculiaridades a serem consideradas nas ações seguintes. Podemos categorizar as zonas onde se concentram as esculturas como zonas transitórias ou zonas de repouso; e isto transforma a forma como as pessoas se relacionam com as esculturas e a forma como respondem à

premissa colocada. Vemos esta diferença entre a Praça Camilo Castelo Branco em comparação com o Parque D. Maria II. No espaço da Praça Camilo Castelo Branco as respostas eram dadas de forma rápida, muitas das vezes os participantes pediam aos voluntários para escreverem a resposta. É um local de passagem e uma zona que sempre se apresentou como parte de um percurso; mesmo com o detalhe de ter locais para as pessoas se sentarem, a sua estadia é curta e breve; assim, a relação com as esculturas reflete o mesmo sentido, o sentido acidental, de vislumbre. No Parque D. Maria II ainda que, possamos observar uma natureza transitória, esta é muito mais ténue que a caracterização de um espaço de repouso mais prolongado, considerando também que este local tem uma zona de parque infantil que pode potenciar este repouso. Esta caracterização reflete-se também na forma como as pessoas interagem com as esculturas e na forma como respondiam à proposta; respostas mais cuidadas, abertura para um diálogo, questões sobre as próprias esculturas foram surgindo nesta zona.

Nos jardins adjacentes da CMST podemos ver os dois lados (natureza transitória; estadia/repouso prolongado). Isto porque o espaço em redor da CMST tem duas zonas com esculturas, uma zona de parque de estacionamento e uma zona de jardim com bancos. A dificuldade na recolha tornou-se mais evidente nesta zona por ter a especificidade de ser uma zona transitória, de passagem, como tal para além de respostas curtas, muitas das vezes não existia a disponibilidade para as pessoas participarem. Na zona de jardim já existem respostas mais cuidadas e uma abertura maior para o diálogo, semelhante ao espaço do Parque D. Maria II.





Fig. 109 (esq.)

Ação Experimental 1 na Casa de Chá no Parque D. Maria II | *Fotografia de Ricardo Costa*

Fig. 110 (dir.)

Ação Experimental 1 no Largo Coronel Batista Coelho | *Fotografia de Ricardo Costa*

2.2. Ação Experimental 2



Fig. 111

Ação Experimental 2 no Parque Urbano Sara Moreira | *Fotografia de André Lima*

A ação experimental #2 decorreu no verão do ano de 2019. Esta ação experimental ocorreu no Parque Urbano Sara Moreira. Nesta ação foi criado um pequeno espaço (semelhante a uma banca), devidamente identificada com a imagem gráfica do projeto, retirando assim a necessidade de mobilizar uma equipa maior e considerando que se concentrava num espaço apenas. A premissa: abordar pessoas na rua ao apresentar, de forma breve, o projeto e pedirem para preencher num cartão a resposta (em texto ou desenho) à questão: "O que lhe vem à cabeça quando vê esta escultura?", mas neste caso sem a utilização da matriz de esculturas e apenas com as esculturas que encontravam naquele espaço. Nesta ação ao invés de utilizar as bolachas caseiras utilizaram-se copos de limonada e autocolantes com a imagem do projeto.

No **cartão da #2 ação** o participante apenas colocava a sua idade, isto porque se compreendeu com a #1 ação que não havia necessidade de ter os dados completos, considerando que a objeto de estudo não fica invalidado pelas diferentes ocupações profissionais, nem precisa de ser identificado o seu nome.

Manteve-se a idade para facilitar posteriormente os filtros que iriam ser colocados no website.

Nesta recolha foram constatados os seguintes pontos:

- Abordagens maioritariamente de crítica política e orçamental
- Abertura para linguagens diferentes, a ausência de uma identidade específica (a proteção do ecrã)
- Maior afluência da apropriação das esculturas para criação de outras imagens de índole crítica e satírica
- A ideia e possibilidade de comparação com objetos não-artísticos

Esta ação já tinha um percurso diferente e mais específico planeado em comparação com a primeira ação. Com a primeira ação (e em específico com a recolha no Parque D. Maria II) conseguiu-se compreender que num espaço de lazer e de estadia mais prolongada a disponibilidade é diferente e o interesse acaba por ser também maior. Optou-se então pelo parque urbano Sara Moreira de forma a tentar compreender melhor o próprio fluxo das esculturas. A abordagem, tendo um espaço definido é mais fácil (delimita uma zona e abre a porta para que sejam os participantes a voluntariar-se ao invés do contrário), mas também mais ambígua. Muitas vezes surgia nos transeuntes a ideia da possibilidade de fins comerciais, acabando por barrar a questão antes de ser colocada. No entanto, a possibilidade de terem um local onde escrever ou desenhar abriu portas à abordagem do desenho e a respostas mais demoradas e a uma ponderação mais cuidada das suas próprias escolhas. Em várias oportunidades surgiu o diálogo político, onde o participante questiona decisões políticas relativas às esculturas, assim como o diálogo do especialista. Vários participantes (também na #1 ação) explicam que não querem participar por não serem a audiência especializada; consideram que por não ter o conhecimento suficiente sobre o assunto que não devem expor aquilo que pensam sobre o assunto em si.

2.3. Ação Experimental 3

A ação experimental #3 decorreu no ano de 2021. A premissa: abordar pessoas na rua ao apresentar, de forma breve, o projeto e gravar a resposta à questão: "O que lhe vem à cabeça quando vê esta escultura?", mas neste caso dirigida especificamente à escultura de Pedro Cabrita Reis, "Uma Escultura Para Santo Tirso". Posteriormente os participantes assinaram uma declaração por causa dos direitos de imagem e receberam um autocolante do projeto.

Mais ainda que a #2 ação, **a #3** é focada numa escultura apenas. A escultura em questão é já, por si só, dotada de escolhas estéticas características do autor, mas que comportam em si também alguma polémica. Para além das diferentes mutações que a escultura teve ao longo dos anos é também uma escultura, de alguma forma, "fantasma". Isto porque muitas das pessoas não a reconhecem como escultura. Desde a sua implementação no espaço que as pessoas (pelo local onde está e pela forma como se apresenta) a veem como um habitáculo de apoio à cascata e ao jardim; o lugar onde guardam os instrumentos de manutenção do jardim. Neste caso, a recolha tem um lado misto; de um dos lados da escultura a zona é transitória e do outro lado é uma zona de repouso, permitindo uma caracterização híbrida e múltipla de respostas.

3. Retribuição (escrever e inscrever)

O percurso de vivenciar não termina nestas ações experimentais. Estar perto destas esculturas é viver estes encontros precários, frágeis e aparentemente fúteis. Refletir sobre estas ações experimentais é compreender o impacto que a escultura em espaço público tem nas suas audiências não especializadas. A ponte que se cria nestes modos de relação e que se vê nos depoimentos destas ações é o reflexo do fluxo de uma cidade ao longo de 30 anos de permanência no espaço.

Numa reflexão mais cuidada existem três circunstâncias notórias de atenção e crítica: 1) a abordagem metodológica destas ações; 2) os retornos das audiências e 3) a alteração nas circunstâncias ao longo das diferentes ações.

A abordagem metodológica, como foi explicado ao longo deste capítulo, não partiu de um pressuposto de um pedido ou um favor às audiências, partiu-se da ideia de troca de algo.

Marcel Mauss, sociólogo e antropólogo francês, explica-nos que quando recebemos algo nasce um envolvimento, uma ligação mágica, religiosa, moral, jurídica entre quem oferece e quem recebe. (Mauss, 1997)

Na realidade, a abordagem metodológica escolhida para este estudo segue uma mimética da própria relação que as audiências têm com as esculturas. As esculturas oferecem algo às audiências que as exploram. Se Xuriguera refere acerca das obras do MIEC-ST [18], como já foi referido anteriormente, que estas ganham sentido apenas pela sua presença onde abrem as portas para desconcertar, seduzir, suscitar a rejeição, mas nunca indiferença, podemos ver a linha onde se cruza com esta ideia de oferta; o despoletar de algo é a oferta das esculturas para as suas audiências. Mas, e ainda na senda de Mauss, uma oferta tem de ser dada e recebida, e em algumas culturas a rejeição é tomada como uma ofensa. Uma das particularidades da relação que este estudo pensa é esta mesma aceitação da oferta. As audiências aceitam a oferta com as suas próprias condições.

18
Ver a secção:
Tornar-se público:
as esculturas e os espaços verdes

Mauss explica, também, mais em diante que ao receber uma oferenda, há uma troca de poder em que quem oferece determina poder sobre aquele que aceita. Existe uma semelhança inegável entre o panorama das esculturas, em que um poder institucional oferece à sua comunidade uma oferenda, mas uma oferenda que não pressupôs o pedido da comunidade, exercendo então o poder que Mauss nos fala.

Mauss refere, também, que estas oferendas ligam aqueles que oferecem e recebem de forma permanente e estão sempre sujeitos a revolta caso um falte em cumprir a "lei". Qual é este compromisso quando pensamos nas obras do MIEC-ST e nas suas audiências? O lado de oferta da autarquia de um museu, aberto ao seu público e no espaço público e a aceitação das suas audiências de forma a fruírem das obras? Se essa fruição é determinada pelos seus termos, ainda está o acordo a ser honrado?

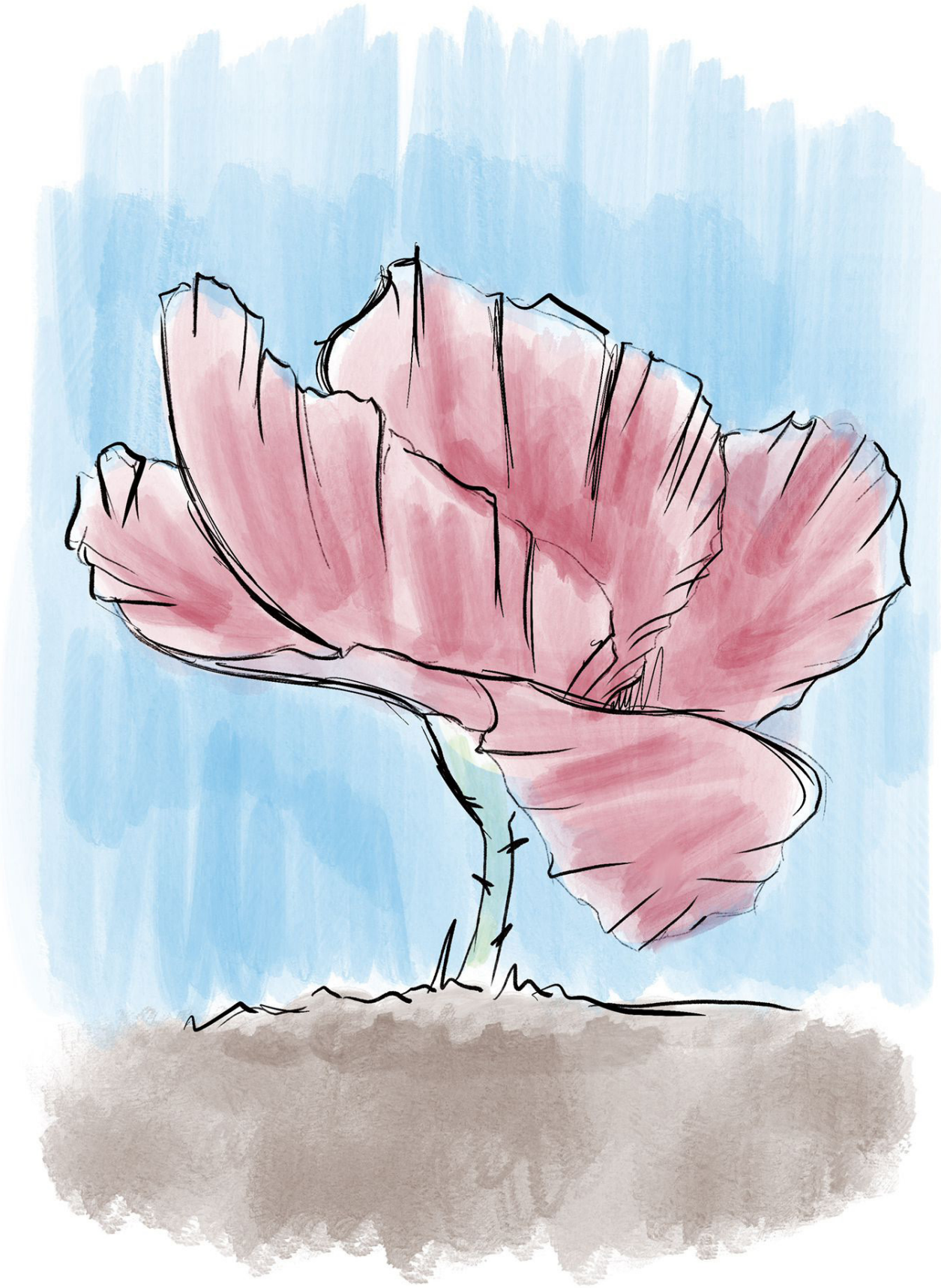
Durante as ações experimentais foi possível ouvir as audiências e compreender quais eram os traços que a interpretação de cada um criava no imaginário coletivo que as obras provocam. Existiu, nas duas primeiras ações um grande número de intervenientes que questionavam sobre as esculturas: quais são? onde estão? quem é o autor? o que significa? Por vezes até levantando a questão se esta seria a primeira oportunidade que tinham de falar sobre as obras, constatando também que muitas pessoas desconhecem a existência destas obras como esculturas ou como parte de um museu. Ainda que o MIEC-ST exista oficialmente desde 1994, o espaço sede do MIEC-ST só nasce em 2015 e cria nas suas audiências alguma confusão sobre a forma como foi construído.

Existe também uma grande curiosidade por entender e ligar as esculturas com a própria história da cidade, relacionando as obras com a Indústria do Vale do Ave, o ordenamento do território, o questionar da mobilização de fundos, entre outros.

Permita-se a nota que foram, também, notórios e repetidos os agradecimentos nas ações experimentais pela oportunidade de dizer algo sobre as esculturas, manifestando de alguma forma o poder que Mauss nos explica. A oferta chegou às audiências, mas estas sentem que nunca foram realmente ouvidas sobre o que a oferta lhes trouxe, vendo, neste estudo a oportunidade para dizer algo sobre as obras que estão nos espaços que estas frequentam com as suas famílias.

Tendo as ações decorrido em 2019 e em 2021 existiu um espaço temporal em que o próprio espaço se transformou e em que o museu cresceu; como por exemplo a obra de Fernando Casás de homenagem a Alberto Carneiro. As ações de 2019 trouxeram consigo frutos valiosos, diálogos das audiências junto das esculturas assim como debates não-especializados que permitiram conhecer melhor aquilo que é a relação que estas têm com as esculturas.

Cada uma das ações experimentais serviu o seu propósito e ajudou, gradualmente a concentrar e a estreitar o objeto de estudo para o que se apresenta neste documento.



É um jogo jogado pela consciência do vivo, que se dá a ver na dobra, no intervalo, na interacção afectiva, no instintivo silêncio, na dedução incalculável daquilo que cada um traz escondido.

(Mendonça J. T., 2011)

PARTE D

Para cartografar:

um arquivo de subjetividades

1. O propósito e finalidade

É na senda dos pensamentos de Foucault e Agamben que surge a necessidade deste arquivo. Depois das interações com as audiências e os registos recolhidos a partir das esculturas no espaço público de Santo Tirso, a necessidade de cartografar estas interações mostrou-se uma prioridade no objetivo de dar inteligibilidade aos modos de relação entre as audiências não especializadas e as obras.

Como indica o nome desta parte, este estudo compreende que o arquivo que criou e os modos de relação que mapeou segue um índice de subjetividades. Ou seja, aquilo que se dispõe neste arquivo não são as categorias ou ordem de discurso que a história da arte nos definiu ao longo dos anos, mas sim a representação do que está entre essa ordem discurso e o imaginário coletivo das audiências não especializadas.

Foucault define o arquivo como um conjunto entre sistemas de enunciados (repletos de acontecimentos que mostram regiões heterogéneas e regras específicas). Explica que o arquivo é o que permite que as coisas ditas não surjam apenas segundo leis de pensamento ou circunstâncias, mas sim que permitam as possibilidades e impossibilidades que esses enunciados podem trazer. Para o autor, o arquivo é o que permite que todas as coisas ditas se acumulem de forma indefinida, não se inscrevam numa linearidade sem rutura e que não desapareçam por fatores externos. O arquivo permite que as coisas ditas se agrupem em figuras, se componham entre si segundo relações múltiplas, se mantenham ou se dissipem segundo regularidades específicas. (Foucault, 2018)

É na criação deste arquivo de subjetividades que se torna material a cartografia dos modos de relação apresentados na parte B. Foi na recolha dos testemunhos das ações experimentais que surgiram estas áreas comuns, que permitem agrupar a relação em modos, e que posteriormente nos permitiram tornar visível para todos os diferentes enunciados que as obras no espaço público de Santo Tirso trouxeram às audiências ao longo dos anos. É através da materialização deste arquivo, e da cartografia que este cria com os seus modos de relação que a história destas interações se torna percetível e (um pouco mais) compreendida.

Foucault explica-nos, que o arquivo não é o que recolhe a poeira dos enunciados e permite a sua ressurreição, é o que define o modo da atualidade do enunciado-coisa; o arquivo que resulta deste estudo precisou, na sua interpretação literal e figurativa de recuperar a poeira, não só dos enunciados, mas da própria relação das audiências não especializadas[19] com os lugares, com as obras e com a cidade. (Foucault, 2018) Compreenda-se, aqui, o ato de retirar a poeira como um agitar das águas; a proposição de abordar

[19] Permita-se, neste caso em específico, o apontamento excecional para as audiências não especializadas residentes na cidade de Santo Tirso.

os membros das audiências nos lugares das obras não faz regra que todos os membros da audiência apenas pensem na questão que lhes é colocada no momento. Na verdade, parte da recolha teve participantes que referiram já terem pensado nas obras antes. No entanto, o modo da atualidade do enunciado-coisa vem depois, num panorama de traços comuns onde surgem os modos de relação.

Se, para Foucault, é o arquivo que permite que as coisas ditas não recuem com o tempo, mas que brilhem intensamente, então permita-se que este arquivo ilustre aquilo que são os 30 anos de diálogos silenciosos entre as audiências não especializadas e as esculturas contemporâneas de Santo Tirso.

Giorgio Agamben, filósofo italiano, na senda de Foucault, contrasta a ideia de arquivo com a ideia de testemunho, definindo o testemunho como o sistema de relações entre o interior e exterior de uma linguagem, entre o possível e o impossível de dizer em cada linguagem – entre a potencialidade do discurso e a sua existência e entre a possibilidade e impossibilidade do discurso. Explica-nos que o dar possibilidade na linguagem toma a forma de subjetividade. A subjetividade aparece como uma testemunha para que possa dizer por aqueles que não podem dizer. (Agamben, 2006)

Consideremos na materialização deste arquivo as subjetividades como as entrelinhas daquilo que é uma interpretação da obra de arte por parte de uma audiência que não tem um laço com a arte contemporânea. Sejam estas subjetividades a abordagem política que dão à sua interpretação, a circunstância ou oportunidade em que a contemplação ocorre, a ligação emocional ao espaço/lugar em que as obras se colocam ou o imaginário coletivo da audiência a necessidade de um arquivo é imprescindível quando consideramos um museu com mais de 30 anos de história no espaço público da cidade de Santo Tirso. Pois, como mencionado antes, alguns participantes referiram que já tinham pensado na questão que lhes é colocada, também se ouviu das audiências que não sabiam qual seria o lugar da resposta que tinham, ou que o conhecimento delas sobre o assunto (escultura contemporânea) seria insuficiente para formarem um testemunho.

Jacques Derrida explica-nos que não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. (Derrida, 2006) No arquivo que este estudo apresenta o seu lugar de consignação é o lugar físico das obras, o contexto social e económico da cidade de Santo Tirso e todas as suas nuances; a sua repetição é o agitar das águas ou o afastar da poeira dos enunciados (assim como o registo da poeira em si) e a sua exterioridade é nos dada pela ausência de laços intelectuais com a escultura contemporânea da parte das audiências. Se não há, de acordo com Derrida, um arquivo sem estas condições, não há diálogos em silêncio sem a formulação de todas e cada uma destas especificações enunciadas.

2. Os conteúdos em devir

Sendo o objetivo principal deste estudo uma cartografia das manifestações das audiências não especializadas com as esculturas em espaço público, foi escolhida uma plataforma online para alojar um arquivo com os testemunhos recolhidos nas ações experimentais.

O arquivo ficou alojado num website que permite, a quem o visita, ver todos os testemunhos e submeter o seu próprio testemunho (*https://dialogosilenciosos.pt/*).

A interface do arquivo foi desenhada com base nos próprios cartões usados nas ações experimentais, tenta mimetizar a disposição de todos esses cartões, de todos os "diálogos em silêncio" que decorrem num mapa visual. Este arquivo mostra as recolhas feitas nas ações experimentais, os registos fotográficos das intervenções nas esculturas por parte das audiências e dados recolhidos online (provenientes de fóruns e redes sociais).

Numa fase inicial foram desenhados vários esquemas e simulações de como seria a arquitetura do arquivo e de como seria a sua implementação em browser. Foi também criada uma página no Instagram para testar a interação com a audiência e o universo visual do projeto.

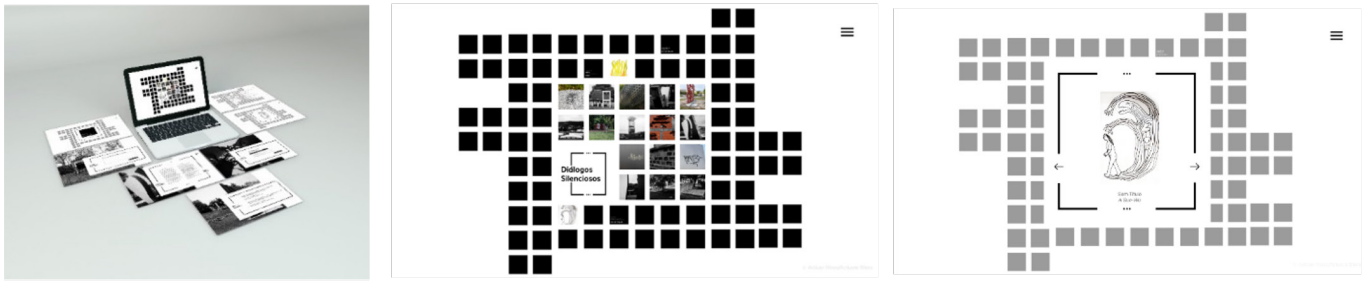


Fig. 112
Maquetes do Arquivo dos Diálogos Silenciosos

O ponto de partida seria então a página inicial quando a página é aberta o primeiro acesso é ao arquivo em si. Dispostos em quadrados pretos encontramos os depoimentos em texto, áudios e imagens, recolhidos ao longo do projeto. Imaginou-se, nesta fase, os diálogos com destaques dados pela intensidade da fonte e para facilitar uma leitura/interpretação rápida, juntamente com a possibilidade de clicar e abrir a imagem e ver o diálogo na sua totalidade assim como a escultura a que se refere.

De seguida, poderíamos ver um menu e um filtro no canto superior e inferior direito, respetivamente. O menu iria ter cinco opções: o arquivo em si, uma página sobre o projeto, uma página para submissões, uma página com os contactos e uma página com todos os links para a documentação do projeto.

Foi utilizado um formulário online para fazer as submissões, considerando a tipologia de conteúdos que iriam ser submetidos seria mais fácil a utilização de algo já existente e pouparia a gestão de recursos. O filtro iria servir o propósito de elecionar os diálogos por escultura e por idade, ou seja, se o visitante do arquivo apenas quisesse ter acesso aos diálogos sobre escultura x, e de pessoas entre os anos y e z só precisaria de ativar esse filtro.

As diferentes características descritas que estavam desenhadas no início do projeto foram implementadas quase na totalidade. Em exceção, ficou apenas o filtro pela idade, por se considerar que a abertura da recolha permitia todas as idades e, como tal, não faria sentido apresentar dados apenas de determinadas faixas etárias; manteve-se o filtro por escultura de forma a demonstrar facilmente aquilo que são os modos de relação apresentado neste documento.

Assim, o arquivo na sua versão final ficou composto por quatro partes distintas:

1. **Arquivo** – Depósito de todos os depoimentos recolhidos nas ações, explorações do espaço físico e redes sociais
2. **Sobre –** Breve página de descrição do projeto
3. **Submissões –** Local onde qualquer pessoa pode escolher uma escultura e submeter o seu diálogo.
4. **Contactos –** Página com o contacto do projeto para permitir a comunicação dos participantes com a organização do projeto

A premissa deste arquivo é que este seria de navegação extremamente fácil em paralelo com uma implementação rápida e que permitisse a sua atualização a qualquer momento. Continua a ser atualizado sempre que existem diálogos novos. Os diálogos que são abertos na página inicial são sempre diferentes e selecionados aleatoriamente, de forma que cada acesso ao arquivo seja diferente e permita sempre um panorama novo, como os diálogos em si, polissémico e diversificado.

Note-se, aqui, que este arquivo foi implementado com a intenção futura de o tornar numa aplicação para dispositivos móveis, pelo que foram selecionadas tecnologias já com essa disponibilidade. A ideia da transição deste arquivo para uma aplicação móvel seguiria a mesma lógica da aplicação desenvolvida pela CMST de exploração do MIEC-ST. Consiste numa aplicação que nos mostra o mapa da cidade com os diferentes pontos de interesse (as esculturas) e que nos permite selecionar e ver mais informação sobre a escultura (autor, materiais, ano e descrição).

Os principais desafios na implementação deste arquivo foram maioritariamente tecnológicos: a coordenação entre diferentes tipologias de conteúdo (fotografias, textos, áudios) e a ponte entre recursos existentes (como formulários online) e a plataforma do arquivo.

Explica-se, neste arquivo, que este é um repositório vivo, pois a sua principal função de arquivar os testemunhos das audiências não especializadas só terminaria no dia em que as esculturas não ocupassem mais o espaço público da cidade de Santo Tirso. Vivo porque com as esculturas no espaço público e com as mudanças constantes que este sofre, o panorama que as rodeia e acolhe muda e transforma estes testemunhos frequentemente. Vivo porque as audiências também mudam sem o espaço público mudar, cada geração traz as suas vivências para estes espaços. Vivo porque cada testemunho neste arquivo suscita o nascimento de outros testemunhos.

Ainda que, graficamente, os diálogos no seu arquivo pareçam monólogos ao invés de diálogos, é a provocação das esculturas que causa estes discursos; e podem ser estes discursos que causem outras abordagens, formas de estar/ver, ou outros modos de relação.

Arquivar estes testemunhos cumpre o objetivo de tornar visível os modos de relação entre as audiências não especializadas e de os colocar numa plataforma visível a todas audiências.

3. Silêncio (a cartografia do ruído)

A conclusão da estrutura deste arquivo prendeu-se com a necessidade de dar uma voz. Por um lado, dar voz àqueles que não a tem, ou que não encontram um lugar para a manifestar[20] . Mesmo sendo inegável a pertinência da arte e dos seus objetos artísticos é importante refletir sobre os propósitos em que a arte contemporânea se insere nos espaços e a forma como esta se relaciona com as suas audiências, especialmente as audiências que não se inserem no espectro de avaliação da arte[21].

Entenda-se, aqui, que este refletir não carrega, em si, uma necessidade de ação imediata, as áreas e estratégias que a mediação cultural procura resolver em respeito à aproximação da arte ao espectador não especializado são iniciativas que por muitas vezes podem causar barreiras e implicarem novamente uma procura intelectual por parte do espectador. Note-se que, neste estudo, não é abordado esse lado e que toda a cartografia que surge deste estudo advém do limiar em que as vertentes institucionais e de mediação não alcançam.

Uma reflexão mais cuidada pede, nos parâmetros deste estudo, pensar sobre a forma como a audiência especializada se apresenta ao espectador. Para tal, podemos considerar o exemplo do idioma. Quando aprendemos um novo idioma deparamo-nos com diversos níveis de aprendizagem que gradualmente correspondem a uma compreensão mais alargada desse mesmo idioma. Uma parte inicial que nos explica o vocabulário e a gramática; um lugar intermédio que nos mostra a construção de frases e a compreensão do outro e um espaço final que nos insina os diferentes maneirismos, expressões, ditados e remanescentes elementos culturais que nos permitem compreender na totalidade.

20
Ver a secção Propósito e Finalidade, em específico a referência a Agamben sobre o contraste entre arquivo e testemunho.

21
Ver a secção Introdução | Uma fiel companhia sobre a referência ao espectro de avaliação da Arte de Thomas Hirschhorn.

Se em tantos textos, ensaios e escritos encontramos o termo "linguagem da arte", então poderíamos ver o processo de compreensão da arte como o de um idioma? E se fosse o caso, deixaríamos de visitar outro país por não falar a língua desse país? Deixaríamos de visitar um museu por não falar a linguagem da arte? Qual é este lugar intermédio da interpretação que encontramos quan-do visitamos um país cujo idioma não falamos, mas que nos per-mite chegar lá e vivenciar a beleza e cultura desse país, se compararmos com o mundo da arte? Quais são as estratégias e formas que pode recorrer a audiência não especializada para traduzir (ou melhor, compreender) a linguagem da arte?

Presente no arquivo que resulta deste estudo está este espaço intermédio: o lugar onde a tradução não chegou, mas que não impediu a visita (intencional ou acidental). Importa, também, perguntar, ainda na reflexão sobre esta ponte de tradução, se é este o lugar da mediação? É cargo da mediação traduzir a linguagem da arte para as audiências não especializadas? Como traduzimos para outra língua (sem ser no seu sentido literal) um ditado ou um dizer?

Podemos, no remanescente destas questões, evidenciar o caso de Santo Tirso e do MIEC-ST como um lugar aberto a traduções? Na verdade, o processo de arquivo a que este estudo se submete é semelhante a um processo de tradução existe uma linguagem das audiências que é ouvida no espaço público e traduzida para pequenos quadrados que mostram o mais importante desses diálogos.

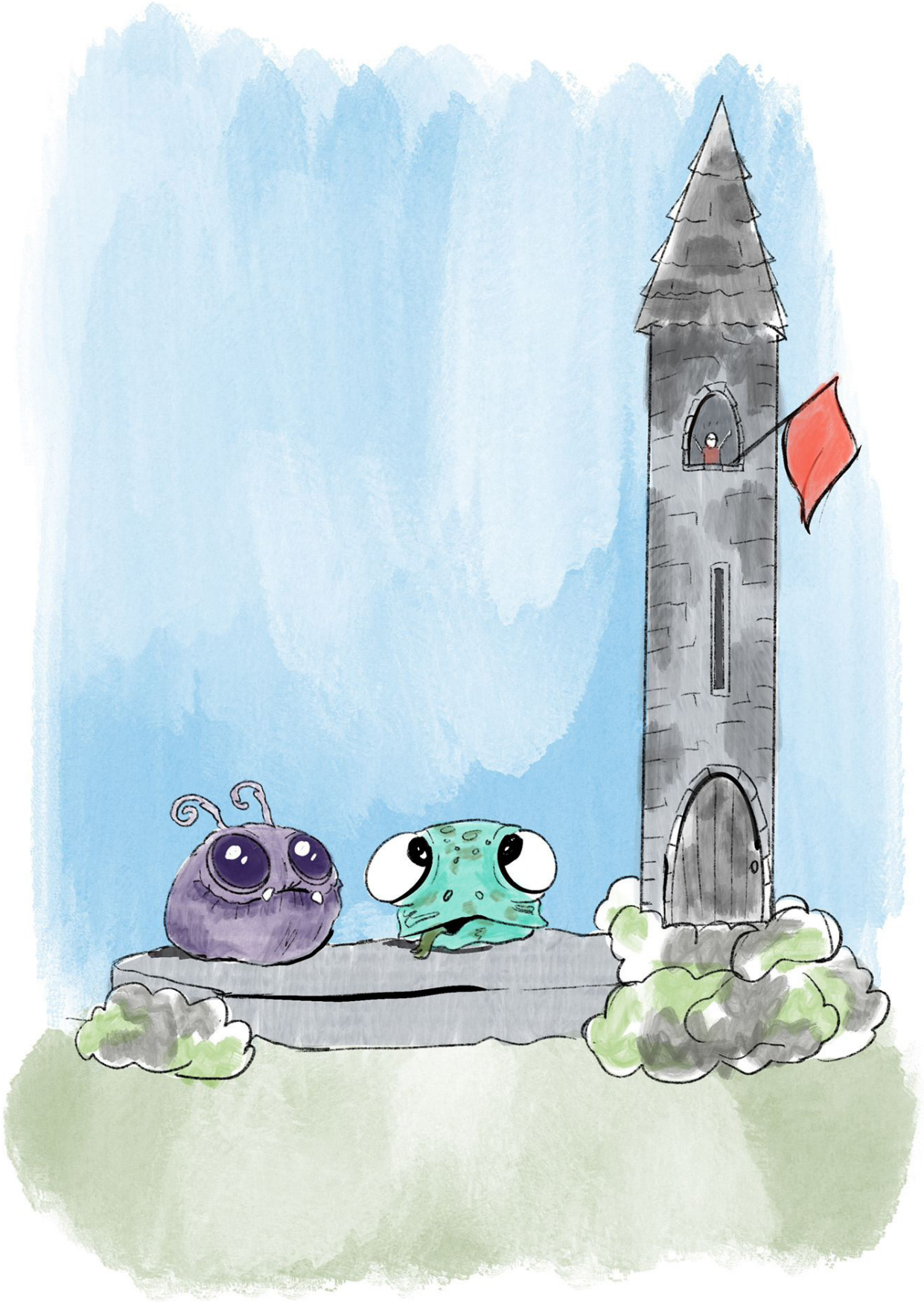
O escritor austríaco Ernst Fischer mostra-nos que a arte, em todas as suas formas de desenvolvimento, na dignidade e na comicidade, na persuasão e na exageração, na significação e no absurdo, na fantasia e na realidade, sempre um pouco a ver com magia. Podemos ver esta "magia" nos testemunhos deste arquivo, este lado estimulante das esculturas que provoca a criação de diferentes narrativas e modos de relação.

Entenda-se, aqui, que este arquivo não é inerte, é um arquivo em constante mudança por acarretar consigo a tradução de uma relação que ela própria está em constante mudança. É, de facto, a criação e manutenção deste arquivo a parte integral e principal do estudo que aqui se apresenta. É a partir das ações experimentais que surge este arquivo e é a partir deste arquivo que é possível compreender ações e gestos comuns que configuram os diferentes modos de relação das audiências com as esculturas.

Ainda na senda de Fischer, este diz-nos que no mundo alienado em que vivemos, a realidade social tem de ser mostrada no seu mecanismo de aprisionamento, exibida sobre uma luz que exponha essa mesma "alienação"; e que a obra de arte deve tomar controlo da plateia não através de uma identificação passiva, mas sim através da provocação à ação e decisão. (Fischer, 1983)

Aliando as ideias de Fischer sobre o pressuposto de uma arte que chama à ação ao espaço público e por consequência à mutabilidade das audiências que este estudo aborda, falamos de experiências com objetos artísticos que configuram ações, gestos, micro-práticas que permitem a estas mesmas audiências ganharem um sentido de controlo do espaço que as rodeia.

Papastergiadis questiona, se assumirmos que a história da resistência como incorporada na consciência popular, por virtude da sua prática sensual e material, é a produção da arte o traçado do contorno deste conhecimento silencioso e testemunha do conhecimento e do real? (Papastergiadis, 2008) Na continuação desta questão podemos perguntar se é a inscrição das audiências nestas esculturas uma manifestação desta consciência que as esculturas delinearam como uma provocação?



A arte é necessária
para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente.

(Fischer, 1983)

Considerações Finais

A companhia permanece (em silêncio)

Recuperamos de novo a imagem do cão enquanto companhia silenciosa que não se compreende de Maria Gabriel Llansol. A relação com o objeto de estudo vem dos tempos primitivos de infância, onde o imaginário pessoal foi sendo estimulado pelo convívio regular com as esculturas nos parques em Santo Tirso. De igual modo, a comunidade tirsense, tal como os visitantes ocasionais, sem distinção etária, classe social, género ou cultura, foram, desde a instalação da primeira escultura, desenvolvendo em silêncio múltiplas e insondáveis interpretações mentais, fazendo desta coleção em espaço público uma oportunidade singular no contexto português de contacto permanente entre a vida quotidiana e manifestações artísticas e poéticas.

Como na proposta de Llansol, este contacto permanente (nas suas palavras, esta companhia), possibilitou um imaginário coletivo das audiências não especializadas além do campo da compreensão ou da partilha de um quadro teórico e conceptual especializado na arte.

Começamos por explicar, **na Parte A** desde documento qual era o lugar de atenção deste estudo, a arte pública na cidade de Santo Tirso. O projeto do MIEC-ST, com a premissa inicial de 50 esculturas no ano de 2015 não terminou. O projeto continua a crescer, foram colocadas mais esculturas no espaço público da cidade, continuando a acompanhar as linhas de planeamento urbano da cidade.

Referimos, na secção **"Tornar-se Público: as esculturas e os espaços verdes"** que a arte pública não existe, mas que se torna pública a partir do envolvimento com a sua comunidade. Compreendeu-se que as audiências destas esculturas públicas configuram o seu envolvimento com as mesmas num conjunto de gestos não premeditados, imprevisíveis e incertos.

No que diz respeito à configuração das representações escultóricas nos parques da cidade, interessa entender que a ausência de barreiras e de um percurso linear[22] exibido no próprio espaço das mesmas, desafia as suas próprias audiências a explorar livremente as obras.

Este desafio tem, por um lado, uma audiência que não teve outra hipótese se não coexistir com as obras, coexistência que se marca por uma relação peculiar e diversa que se manifesta num conjunto de gestos temporários. Por outro lado, tem um conjunto escultórico que reflete o percorrer da escultura contemporânea desde 1990-2010, exibindo diferentes discursos artísticos e fazendo do MIEC-ST um exemplo único em toda a Europa e um epicentro turístico de arte contemporânea.

22

Existem diferentes plataformas digitais criadas pelo MIEC-ST que definem os locais das esculturas, assim como a informação sobre os autores e as obras em si, salienta-se aqui que para a audiência ter acesso a estas plataformas tem de ser numa visita ao espaço da sede ou então o conhecimento da existência da aplicação do MIEC-ST.

A companhia silenciosa das esculturas no dia-a-dia da cidade foi gerando laços de pertença com a comunidade, foi integrando uma geografia afetiva com as pessoas, interferindo com as dinâmicas sociais e lúdicas no espaço público; transformando uma incompreensibilidade e estranheza iniciática numa lenta e profunda ligação emocional e afetiva com essas representações escultóricas. Representa-se nesta ligação emocional o que Acconci nos sugere sobre o lugar da arte pública, "ao invés de lamentar a situação é o de utilizar esta posição marginal em sua vantagem, usando a sua voz para representar a voz da cultura marginal, ela existe para enriquecer a trama." (Acconci, 1990) Em Santo Tirso, a voz das pessoas funde-se com a voz da arte pública, complementando-se, de forma silenciosa e longe dos ouvidos das instituições.

Na parte B, definimos uma tipologia de audiência, baseada nas formulações conceptuais de Thomas Hirschhorn, que permitiram uma compreensão mais dinâmica sobre a motivação dos gestos e interações com as obras de arte. Como explicado nesta parte, optou-se por definir uma categoria de audiências que incluísse a comunidade local, mas também a figura do visitante das cidades em redor que ocupam o espaço frequentemente; cientes que, nesta categorização de audiência não especializada existe um risco de uma dimensão muito maior, heterogénea e plural, que a de comunidade local. No entanto, por questões operacionais e de inclusão, revelou-se importante dar também voz a estas interpretações.

Na relação entre esta audiência não especializada e o projeto do MIEC-ST e a exploração da mesma através de uma série de ações experimentais, surgem os modos de relação. Este modo de relação advém de três peculiaridades da mesma: acidentalidade, precariedade e marginalidade. Descrevemos, na parte B, as diferentes esculturas-caso que nomeiam estes modos de relação e que comprovam estes grupos de gestos que ocorrem nos espaços. Esta investigação procurou perceber, através da triagem destes modos de relação, como se articula este espaço mínimo e residual de convivência, equilibrado entre a inscrição das audiências nas obras e a permissividade do MIEC-ST.

No modo de apropriação, as audiências tomam controlo do espaço físico das esculturas, figurando as finalidades por elas requeridas no momento: um abrigo, local de espera, um lugar de repouso, o suporte de um registo diário. No modo de insurreição, a escultura é personificada para servir uma voz mais politizada, o rebeldismo para com a posse do território público, por vezes num sentido autoral, de uma identificação com um pseudónimo. No modo de ludicidade, e face ao desafio lançado por algumas das obras em si, sucede uma série de gestos que invocam o imaginário coletivo e dão lugar a uma exploração física e corporal.

Os modos de relação, salvaguardadas as diferenças funcionais de cada, utilizam as esculturas como suportes de manifestação de códigos, expressões de determinados grupos sociais: as superfícies destes artefactos públicos servem de suporte diarístico para diferentes gerações, assim como se tornam hábitos transgeracionais.

Se, por um lado, as audiências com o tempo foram se apropriando das esculturas e dos seus espaços, transformando e dando um sentido e uma significação a essa coexistência, por outro lado, o museu enquanto instituição incentivou a que esse processo de acomodação pudesse ter lugar, salvaguardando a dimensão de vandalismo, que é considerada neste estudo como uma forma válida de apropriação, no sentido de obter uma compreensão mais desafogada da relação entre as audiências não especializadas e as esculturas.

Na parte C, explicou-se a articulação entre as diferentes metodologias utilizadas para a definição das esculturas-caso e por consequência dos seus modos de relação. Representou-se o percurso das ações experimentais realizadas no âmbito da investigação, assim como uma reflexão sobre a adequação destas ao objeto de estudo. No resultado destas ações experimentais, marcadas por um contacto mais próximo com as audiências, foi possível assinalar epicentros e lugares-comuns entre algumas das representações escultóricas.

Maderuelo, arquiteto e historiador de arte, diz-nos que

> *"é necessário que o cidadão comum faça também o esforço de aceitar a dádiva que os artistas oferecem. Isto nem sempre acontece. (...) Nas quase quatro décadas de experimentação da obra de arte no espaço público de diferentes cidades europeias e americanas, acumulam-se centenas de exemplos de revolta e contestação popular, incluindo motins, espoliação, grafiti e mutilações. Este tipo de reações indica que a escultura, dada a sua posição pública, está sujeita a um debate constante e que estas discrepâncias, com os seus argumentos a favor e contra, as suas queixas e discussões, os seus fenómenos de identificação, autoafirmação e rejeição, são uma escola dialética de cidadania." (Maderuelo, Escultura Pública em Santo Tirso, 2015)*

Tal como Maderuelo afirma nesta frase, Umberto Eco na Obra Aberta ou Duchamp no Ato Criativo, o desfecho das obras concretiza-se com a receção por parte de uma audiência, seja ela estabilizadora ou desestabilizadora. Nas ações experimentais foi possível confirmar as diferentes linhas que marcam estes desfechos, posteriormente categorizados nos modos de relação já apresentados.

Acreditámos que, com os resultados das ações experimentais e na continuação da exploração desta relação, que os grupos de interações que têm lugar hoje em dia possam diferir daqueles que aconteçam no futuro. As interações em espaço físico, numa exploração que recorre ao corpo e, por vezes, à marginalidade,[23] pode acontecer no futuro em ambientes virtuais. Recorrendo à ação remota, estas interações em ambientes virtuais podem possibilitar num tempo futuro a criação de imagens e registos manipulados digitalmente que usam como suporte as esculturas do MIEC-ST.

Nestas representações escultóricas, reflexos vivos do seu tempo, cada um destes gestos precários, por vezes de mutilação e injúria, que as gerações distintas vão colocando nas suas superfícies, transforma a experiência estética da obra em si. Compreendendo que ainda que não faça parte do quadro de expectativas do museu comportamentos de mutilação, injúrias e violação das esculturas por parte da sociedade, existe um terreno, uma zona de negociação mínima onde os diferentes gestos de insurreição, inscrição de signos e apropriação coabitam com os limites de permissividade do poder local. Sendo justamente esta zona de negociação mínima que este estudo pretende enquadrar, compreender e inscrever enquanto relevante para o debate/pensamento sobre práticas artísticas em espaço público.

23
Entenda-se aqui por marginalidade o gesto escondido, feito à noite, sem vigilância.

Paulo Freire, educador e filósofo brasileiro explica-nos que

> *"(...) ninguém educa ninguém, como tampouco ninguém se educa a si mesmo: os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo. (...) Quanto mais se problematizam os educandos, como seres no mundo e com o mundo, tanto mais se sentirão desafiados. Tão mais desafiados, quanto mais obrigados a responder ao desafio. Desafiados, compreende o desafio na própria ação de captá-lo. Mas, precisamente porque captam o desafio como um problema em suas conexões com outros, num plano de totalidade e não como algo petrificado, a compreensão resultante tende a tornar-se crescentemente crítica, por isto, cada vez mais desalienada. Através dela, que provoca novas compreensões de novos desafios, que vão surgindo no processo da resposta, se vão reconhecendo, mais e mais, como compromisso." (Freire, 2013)*

Este lugar de problematização e questionamento que Freire enuncia, no caso do MIEC-ST, acontece sem intervenção da mediação e neste espaço de negociação mínima. Sem enquadramento técnico ou conceptual, a colocação das obras em sítio onde acontecem vivências do mundo real colocam, por si só, o questionamento, estranheza e problematização que as audiências tentam responder. A resposta ao desafio provocador torna cada vez mais este público crítico e comprometido com a sua inserção nas próprias esculturas.

Na parte D, foi mostrada a motivação para a criação do arquivo que este estudo formulou, uma abordagem breve teórica e crítica sobre os propósitos do mesmo e tendências conceptuais da ideia da necessidade da arte articuladas com a ideia de arquivo.

Existe, no ser humano, uma necessidade intrínseca de compreender e categorizar o que o rodeia, pois é este lugar que nos permite alguma tranquilidade e que nos protege do medo de algo que não percebemos e que, por consequência, se torna imprevisível. Há também, intrínseco a esta necessidade, a sua oposição. Para compreender é necessário quebrar o limiar do conforto, para que no futuro este se torne confortável. A metáfora desta descrição é a própria história desta relação que aqui se apresenta.

Há um lugar de estranheza e receio das audiências, e o seu lugar para compreensão insere-se nos seus atos precários e frágeis que os obriga a exteriorizar este receio e procurarem as suas próprias formas de estar, mais confortáveis, mais suas, mais detentoras da sua identidade. Torna-se adequado o desenvolvimento de um arquivo que exponha este lugar de estranheza que, de forma corajosa, estas audiências têm ao mostrar a relação delas com as esculturas.

José Tolentino Mendonça, teólogo e professor universitário diz-nos que

> *"mesmo se vivemos rodeados de perguntas, as mais preciosas são, porventura, aquelas que em silêncio nos acompanham desde o princípio, aquelas que se confundem com o que somos, como o espinho no troço da rosa ou como a rosa que, sem sabermos como, floresce no cimo improvável daquela sucessão de espinhos." (Mendonça J. T., 2017)*

Os confrontos com esculturas são questões e inquietações que acompanha as audiências desde a colocação da primeira escultura. Ocorrem em silêncio, mas ganham voz no âmbito das ações experimentais e são mostradas no arquivo. Neste arquivo identifica-se um conjunto de gestos cujos protagonistas são as respostas a estas perguntas que acompanham silenciosamente as audiências não especializadas do MIEC-ST. A sua consolidação permite a afirmação do imaginário coletivo que confirma a inclusão deste na identidade da comunidade local, e reflete as suas transições geracionais.

A pesquisa e mapeamento do contexto socioeconómico da cidade de Santo Tirso na viragem do milénio, a problematização de uma tipologia de audiências não especializadas, as ações experimentais e a consequente constituição e desenvolvimento de um arquivo permitiu a esta pesquisa evidenciar as seguintes premissas:

i. Identificação de uma zona mínima/residual/precária/ apropriação/relação de convivência entre grupos sociais e a permissividade do museu.

ii. Reconhecimento dos modos de relação que agrupam os gestos e interações que as audiências não especializadas têm com as obras de arte.

iii. Gestos transversais e comuns aos diferentes modos de relação e às diferentes gerações de audiências não especializadas que constituem um imaginário fruto do contacto permanente da escultura pública com as mesmas.

Esta pesquisa procurou configurar um território de estudo no cruzamento das práticas artísticas em espaço público com manifestações por parte de audiências não especializadas fora da mediação institucional. Acreditamos que deste território que examinamos possam surgir contributos para o pensamento e debate crítico atual no domínio das intervenções artísticas no espaço comunitário; no domínio sociológico compreender a relevância das manifestações culturais no desenvolvimento e coesão das comunidades; no plano urbanístico para o estudo do impacto da requalificação do espaço público numa relação integrada entre arte e pessoas e no plano político para a consciência da importância da participação pública de cariz frágil das populações na decisões das políticas culturais e comunitárias. Para as instituições, acreditamos que a pesquisa possa fomentar debate sobre a arte pública e a sua relação com as audiências num plano livre e espontâneo de exploração autónoma. Num plano de poder político, acreditamos que este terreno de negociação mínimo que aqui se apresenta possa contribuir para uma compreensão mais lata sobre as diferentes audiências e respetivas manifestações.

Durante o desenvolvimento deste estudo, este foi apresentado em dois Encontros de Práticas de Investigação em Educação Artística na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, nomeadamente nos anos de 2019 e 2020. Em mais detalhe, o efeito boomerang, explícito anteriormente, foi apresentado numa Virtual Lightning Talk no ano 2020, na Fifteen International Conference on The Arts in Society. Foi também publicado em 2021, um artigo no Journal of Arts Writing for Students, com um breve apanhado deste estudo, chamado "Precarious, fragile and temporary interactions between the public sculpture collection of Santo Tirso and its non-specialized audience". Foi também publicado em 2021, no Jornal Público, na secção P3 um artigo sobre a investigação "Há diálogos entre pessoas e esculturas, e Rita investiga essa relação em Santo Tirso".

Num âmbito geral, existem considerações que realçamos: no plano pessoal, esta investigação possibilitou destabilizar e ultrapassar questões que estavam demasiado enraizadas em preconceitos e pressupostos; num contexto profissional permitiu consolidar um campo teórico mais rico, abriu portas à possibilidade de desconstruir uma relação que parece de imediata compreensão e permitiu a migração de um discurso mais espontâneo e mais poético para uma prática artística mais consciente do que a rodeia.

Acreditámos que este estudo, ainda que colocado deliberadamente fora dos autores e protagonistas da vertente institucional, ganharia uma dimensão mais rica e reforçada das suas premissas numa abordagem sociológica mais densa, ou numa abordagem antropológica mais focada na procura por um entendimento dos hábitos culturais. Deixa-se então este espaço para desenvolvimento futuro, considerando esta pesquisa como uma que permanece aberta, assim como o objeto de estudo e o seu arquivo.

Referências

Monografias

Agamben, G. (2996). ***The Archive and Testimony***. Em C. Merewether (Ed.), *The Archive* (pp. 38–40). Whitechapel Gallery e The MIT Press.

Arendt, H. (2001). ***A Condição Humana***. Lisboa: Relógio D'Água.

Berger, J. (2018). ***Modos de Ver***. Lisboa: Antígona.

Brito, Mafalda; Lourenço, R. P. (2019). ***Alberto Carneiro***. Barca do Inferno.

Carneiro, A. (2007). ***Das Notas Para Um Diário e Outros Textos. Antologia.*** Assírio & Alvim.

Derrida, J. (2006). ***Archive Fever***. Em C. Merewether (Ed.), *The Archive* (pp. 76–79). Whitechapel Gallery e The MIT Press.

Dewey, J. (2005). ***Art as Experience***. Penguin USA.

Didi-Huberman, G. (2017). ***Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens***. Lisboa: Orfeu Negro.

Eco, U. (2016). ***Obra Aberta***. Relógio D'Água.

Fischer, E. (1981). ***A necessidade da Arte*** *(8o)*. Rio de Janeiro: Zahar.

Foucault, M. (2018). ***A arqueologia do Saber***. Lisboa: Edições 70.

Freire, P. (2013). ***Pedagogia do Oprimido*** *(67ª)*. Rio de Janeiro: Paz & Terra.

Mendonça, J. T. (2017). ***O pequeno caminho das grandes perguntas***. Lisboa: Quetzal Obras de José Tolentino Mendonça.

Mauss, M. (1997). ***Gift, gift***. *Em The logic of the gift: Towards an ethic of generosity* (pp. 28–32). Londres: Routledge.

Certeau, M. de. (2002). ***The Practice of Everyday Life*** *(2a)*. University of California Press.

Llansol, M. G. (1998). ***Ardente Texto Joshua***. Relógio D'Água.

J.Mitchell, William; Turnbull, William Jr.;Moore, C. W. (2016). ***The Poetics of Gardens***. Charles W. Moore Foundation.

Trêpa, M. de V. (2013). ***Memórias de Santo Tirso***. Obtido de *http://rnod.bnportugal.gov.pt/ImagesBN/winlibimg.aspx?skey=&doc=1872189&img=42519&save=true*

Stavrides, S. (2021). ***Espaço comum: a cidade como obra***

colectiva. Lisboa: Orfeu Negro.

Pereira, A. C. (2002). ***História da indústria do Vale do Ave: (1890-2001).*** Santo Tirso.

Papastergiadis, N. (2008). ***Everything that Surrounds: Art, Politics and Theories of Everyday***. Em *The Everyday* (pp. 68–76). Whitechapel Gallery e The MIT Press.

Rancière, J. (2010). ***O espectador Emancipado***. Orfeu Negro.

Artigos de Conferências & Publicações Científicas

Abreu, J. G. (2017). ***Public art as a means of social interaction: From civic participation to community involvement.*** *Actes du Colloque International «Quel destin pour l'Art Public»*, 159–174. Obtido de *https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/27433/1/Public Art as a Means of.pdf*

Acconci, V. (1990). ***Public Space in a private time.*** *Critical Inquiry*, 16(4), 900–918. Obtido de *https://www.jstor.org/stable/1343774%0A*

Hoffman, B. (1991). ***Law for Art's Sake in the Public Realm.*** *Critical Inquiry*, 17(3), 540–573. Obtido de *https://www.jstor.org/stable/1343798%0A*

Krauss, R. E. (1979). ***Sculpture in the Expanded Field.*** October, 8, 30–44. Obtido de *https://doi.org/10.2307/778224*

Teixeira Lopes, J. (2019). ***Da democratização da Cultura a um conceito e prática alternativos de Democracia Cultural.*** *Saber&Educar*, 14. Obtido de *http://dx.doi.org/10.17346/se.vol14.121*

Mendonça, J. T. (2011). ***O acto de ler como acto de justiça.*** *Didaskalia*, XLI(I), 257–269. *https://doi.org/10.34632/*didaskalia.2011.2301

Emmelhainz, I. (2020). ***A arte útil e as indústrias culturais - Haverá arte depois da cultura?*** Porto: i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade.

Mörsch, C. (2009). ***At a Crossroads of Four Discourses documenta 12 Gallery Education in between Affirmation, Reproduction, Deconstruction, and Transformation.*** *Documenta*, 12(2).

North, M. (1990). ***The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament.*** *Critical Inquiry*, 16(4), 860–879.

Teixeira Lopes, J. (2007). ***Da democratização à democracia cultural: uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público.*** *Profedições/Jornal a Página da Educação.*

Catálogos de Exposições

Carneiro, A. (Ed.). (1991). ***1º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '91***. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Carneiro, A. (Ed.). (1993). ***2º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '93***. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Carneiro, A. (Ed.). (1997). ***3°e 4° Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '96 e '97***. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Carneiro, A. (Ed.). (2001). ***5º e 6º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '99 e '01***. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Carneiro, A. (Ed.). (2004). ***7º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '04***. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Carneiro, A. (Ed.). (2008). ***8º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '08***. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Divisão do Património e Museus da Câmara Municipal de Santo Tirso. (2015). ***Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990-2015***. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso; Museu Municipal Abade Pedrosa. (2016). *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa - Projeto e obra*. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Couto, J. (1991). ***Introdução***. Em A. Carneiro (Ed.), *1º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso'91*. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Pinharanda, J. L. (1991). ***Estratégias de Recentramento***. Em A. Carneiro (Ed.), *1º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso'91 (pp. 8–11)*. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Almeida, B. P. de. (1991). ***Resultados e Expectativas***. Em A. Carneiro (Ed.), *1º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso'91* (pp. 14–15). Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Xuriguera, G. (1993). ***Um elogio da pedra***. Em A. Carneiro (Ed.), *2º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '93*. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Olivares, R. (1993). ***Jorge Du Bon***. Em A. Carneiro (Ed.), *2º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '93.* Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Olivares, R. (1993). ***Amy Yoes***. Em A. Carneiro (Ed.), *2º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '93.* Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Olivares, R. (1993). ***Peter Rosman***. Em A. Carneiro (Ed.), *2º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '93.* Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Olivares, R. (1993). ***Rui Sanches***. Em A. Carneiro (Ed.), *2º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '93.* Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Almeida, B. P. de. (1997). ***3º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '96.*** Em A. Carneiro (Ed.), *3°e 4° Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '96 e '97.* Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Almeida, B. P. de. (1997). ***4º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '97.*** Em A. Carneiro (Ed.), *3°e 4° Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '96 e '97.* Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Paz Barroso, E. (2001). ***5º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '99.*** Em A. Carneiro (Ed.), *5o e 6o Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '99 e '01.* Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Cerceda, M. (2004). ***A escultura no parque: Ornamento e Monumento.*** Em A. Carneiro (Ed.), *7º Simpósio Internacional* de *Escultura Santo Tirso '04.* Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Maderuelo, J. (2001). ***5º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '99.*** Em A. Carneiro (Ed.), *5o e 6o Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '99 e '01.* Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Maderuelo, J. (2001). ***6º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '01***. Em A. Carneiro (Ed.), *5o e 6o Simpósio*

Internacional de Escultura Santo Tirso '99 e '01. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Matos, S. A. (2008). ***Percebido, concebido, vivido. Espaço Habitado.*** Em A. Carneiro (Ed.), *8º Simpósio Internacional de Escultura Santo Tirso '08.* Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Maderuelo, J. (2015). ***Escultura Pública em Santo Tirso.*** Em *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990-2015.* Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Moreira, Álvaro; Melo, C. (2015). ***A Cidade e o Tempo.*** Em *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990-2015.* Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Moreira, Álvaro; Melo, C. (2016). ***Programa***. Em *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa - Projeto e obra.* Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Baeza, A. C. (2016). ***Uma Casa para dafne***. Em C*arlos Nogueira, casa comprida com árvore dentro casa comprida com luz e outras construções* (pp. 74–80). Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Documentos Eletrónicos

Monteiro, M. (2020). ***Pedro Cabrita Reis: Não é preciso que as pessoas percebam a obra, mas que lhe ganhem afinidade.*** Obtido de TimeOut website: *https://www.timeout.pt/porto/pt/arte/pedro-cabrita-reis-nao-e-preciso-que-as-pessoas-percebam-a-obra-mas-que-lhe-ganhem-afinidade?fbclid=IwAR0SbPRDI68PmvvjE4CZUAsHu9rlYNlalNNljcLTLlpF4kA40CxwiHgUSaA* Consultado em Janeiro 2021.

Museu Internacional de Escultura Contemporânea. (s/d). ***Coleção de Escultura.*** Obtido de: *http://miec.cm-stirso.pt/colecao/* Consultado em Dezembro 2021.

Guimarães, Sandra; Hirschhonr, T. (2018). ***Conversation between Thomas Hirschhorn and Sandra Guimarães.*** Obtido de Thomas Hirschhorn website: *http://www.thomashirschhorn.com/conversation-between-thomas-hirschhorn-and-sandra-guimaraes/* Consultado em Fevereiro 2019.

Hirschhorn, T. (2010). ***Spectrum of Evaluation***. Obtido de: *http://www.thomashirschhorn.com/spectrum-of-evaluation/* Consultado em Março 2019.

Lusa. (2017). ***Sede do Museu de Escultura de Santo Tirso visitada por 15.000 pessoas num ano***. Obtido de: *https://www.dn.pt/lusa/sede-do-museu-de-escultura-de-santo-tirso-visitada-por-15000-pessoas-num-ano-8485196.html* Consultado em Fevereiro 2020.

Machado, D. (2018). ***Vandalizada obra de Cabrita Reis, artista diz que «também é arte».*** Obtido de: *https://www.jn.pt/artes/vandalizada-obra-de-cabrita-reis-em-santo-tirso-mas-artista-diz-que-isso-tambem-e-arte-9536837.html* Consultado em Janeiro 2019.

Câmara Municipal de Santo Tirso. (sem data). ***Parques e Jardins Urbanos - Parque D. Maria II***. Obtido de Câmara Municipal de Santo Tirso website: *https://www.cm-stirso.pt/conhecer/natureza-experiencias/parques-jardins-urbanos/parque-d-maria-ii* Consultado em Janeiro 2022.

Rosa, A. (2017). ***Entre os jardins de Santo Tirso há vida, comida e cultura.*** Obtido de: *https://www.evasoes.pt/fim-de-semana/os-jardins-santo-tirso-ha-vida-comida-cultura/158596/* Consultado em Janeiro 2022.

Edições Institucionais

Câmara Municipal de Santo Tirso. (2001). ***Santo Tirso 2001***. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.

Câmara Municipal de Santo Tirso. (2012). ***Génese e Evolução do Concelho de Santo Tirso 1834 . 2012 Estrutura Administrativa e Orgãos Autárquicos*** (Museu Municipal Abade Pedrosa, Ed.). Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso

Abreviaturas

MIEC-ST
Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso

MMAP
Museu Municipal Abade Pedrosa

SIEC-ST
Simpósio Internacional de Escultura Contemporânea
de Santo Tirso

CMST
Câmara Municipal de Santo Tirso

Índice de Figuras

Figura 1 - Espectro de Avaliação de Thomas Hirschhorn | Fonte: Website Thomas Hirschhorn

Figura 2 - Casa de Chá de Santo Tirso | Fotografia de Ricardo Costa

Figura 3 - Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Tirso | Fonte: Museu Municipal Abade Pedrosa

Figura 4 - Fábrica de Fiação e Tecidos do Rio Vizela (Interior) | Fonte: Urbex.nl

Figura 5 – Ponte metálica e lavadeiras no rio Ave | Fonte: Santo Tirso com História

Figura 6 – Regata do Clube Fluvial Tirsense. Fonte: Jornal de Santo Thyrso, 10/09/1936

Figura 7 - Selecção de publicações no conta oficial de Instagram do MIEC-ST de interação física com as obras

Figura 8 - Água Sobre Terra, Alberto Carneiro | Fotografias de 2015 | Fonte: Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990-2015

Figura 9 - Maquete de "Água Sobre Terra" de Alberto Carneiro | Fonte: Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990-2015

Figura 10 - O barco, a lua e a montanha, Alberto Carneiro| Fotografias de 2015 | Fonte: Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990-2015

Figura 11 - A natureza, o amor e a tosse de António Campos Rosado | Fotografia de Rita Costa

Figura 12 – Familia de Manolo Paz | Fotografia de Rita Costa

Figura 13 – Arco Voltaico de Manuel Rosa | Fotografia de Rita Costa

Figura 14 – Natureza da Pedra de Reinhard Klessinger | Fotografia de Rita Costa

Figura 15 - Pedra Bulideira de Carlos Barreira | Fotografia de Rita Costa

Figura 16 - Cappricio de Amy Yoes | Fotografia de Rita Costa

Figura 17 - Cappricio de Amy Yoes | Fonte: Santo Tirso com História

Figura 18 - Second Growing Pilar de Jorge Du Bon Fotografia de Rita Costa

Figura 19 - Canto de Peter Rosman Fotografia de Rita Costa

Figura 20 - Um Espaço Para Santo Tirso de Rui Sanches | Fotografia de Rita Costa

Figura 21 - Sem título de Ângelo de Sousa Fotografia de Rita Costa

Figura 22 - Mira Hacie Dentro de Ti de David Lamelas | Fonte: Website MIEC 47

Figura 23 – Scultura – Santo Tirso ‘96 de Mauro Staccioli Fotografia de Rita Costa

Figura 24 - Sem o teu nome de Rui Chafes | Fonte: Website MIEC

Figura 25 - Trade Winds de Michael Warren Fotografia de Rita Costa

Figura 26 - La nube de Santo Tirso de Federico Brook | Fotografia de Rita Costa

Figura 27 - Feto de Josep Maria Camí Fotografia de Rita Costa

Figura 28 – Ascensão de Julio Le Parc Fotografia de Rita Costa

Figura 29 - Le non d’un fou se trouve partout de Paul Van Hoeydonck Fotografia de Rita Costa

Figura 30 - Escada de Pedro Croft Fotografia de Rita Costa

Figura 31 - Sol, Lua e Vento de Satoru Sato | Fotografia de Rita Costa

Figura 32 - O Guardião da Pedra que Dorme de Mark Brusse Fotografia de Rita Costa

Figura 33 - Fragmentos de Nissim Merkado Fotografia de Rita Costa

Figura 34 - Desenho recolhido nas ações experimentais

Figura 35 - Colocação da Obra de Sun Wu | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 36 - A-Sun Wu junto da sua obra aquando da colocação | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 37 - Sem título de A-Sun Wu Fotografia de Rita Costa

Figura 38 - Montagem da obra “Sem Título” de Karavan | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 39 - Montagem da obra “Indução do Amarelo” de Carlos-Cruz Diez | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 40 - Montagem da obra “Sem Título” de Karavan | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 41 - - Montagem da obra “Sem Título” de Karavan | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 42- Montagem da obra “Sem Título” de Karavan | Fonte: Câmara

Municipal de Santo Tirso

Figura 43 - Sem Título de Guy de Rougemont Fotografia de Rita Costa

Figura 44 - Montagem de “Sem Título” de Guy Rougemont | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 45 - Sem título de Um Tai Jung Fotografia de Rita Costa

Figura 46 - O infinito de José Barrias Fotografia de Rita Costa

Figura 47 - Montagem da obra de José Barrias / Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 48 - Montagem da obra de José Barrias / Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 49 - Diagonalmente Correto de Leopoldo Maler Fotografia de Rita Costa

Figura 50 - Sem título de Peter Stampfli Fotografia de Rita Costa

Figura 51 - Duas Faces de Wang Keeping Fotografia de Rita Costa

Figura 52 - Sedimentação de Jean Paul Albinet Fotografia de Rita Costa

Figura 53 - Adão e Eva de Michel Rovelas Fotografia de Rita Costa

Figura 54 - SESRIEM - Poço das Seis Correias de Ângela Ferreira Fotografia de Rita Costa

Figura 55 - Casa comprida com árvore dentro de Carlos Nogueira | Fotografia de Rita Costa

Figura 56- Montagem da obra de Carlos Nogueira | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 57- Montagem da obra de Carlos Nogueira | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 58 - Montagem da obra de Kishida Katsuji | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 59 - Montagem da obra de Kishida Katsuji | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 60 - Oeuf du Vent de Kishida Katsuji | Fotografia de Rita Costa

Figura 61 - Canyon de Pigno Castagna | Fotografia de Rita Costa

Figura 62 - Razor Blade de Philippe Perrin | Fonte: Website MIEC

Figura 63 - Montagem da obra de Pigno Castagna | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 64 - Cubo de Jacques Villeglé | Fotografia de Rita Costa

Figura 65 - “Casa de Passo” de Miquel Navarro | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 66 - Montagem da obra de Miquel Navarro | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 67 - Pas de Trois de José Aurélio | Fotografia de Rita Costa

Figura 68 - Montagem da obra de Pierre Marie Lejeune | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 69 - Piège à ciel de Pierre Marie Lejeune | Fotografia de Rita Costa

Figura 70 - Le Porteur de Vide de Denis Monfleur | Fotografia de Rita Costa

Figura 71 - Sem título de Rafael Canogar / Fonte: Website MIEC

Figura 72 - Montagem da obra de Calinescu | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 73 - Aberto de Arghira Calinescu | Fonte: Website MIEC

Figura 74 - Avenida Unisco Godiniz (Anos 60) Fonte: Santo Tirso com História

Figura 75 - Mapa das Esculturas do MIEC-ST. Fonte: Catálogo "Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990-2015"

Figura 76 - Museu Municipal Abade Pedrosa (Atualmente) Fonte: Website MIEC

Figura 77 - Água para Alberto de Fernando Casás | Fonte: Website MIEC

Figura 78 - Tirsa de Robert Schad Fonte: Website MIEC

Figura 79 - Duplo Vertical de Ernesto Knorr Fonte: Website MIEC

Figura 80 – Diagrama explicativo da zona de coexistência

Figura 81 – Diagrama explicativo dos modos de relação

Figura 82, 83 - Eu Espero, Fernanda Fragateiro, Fonte: Website MIEC-ST

Figura 84, 85 e 86 - Sedimentação, Jean Paul Albinet, Fonte: Website MIEC-ST

Figura 87 e 88 - Inscrições na obra de Albinet | Fotografia de Rita Costa

Figura 89, 90 , 91 e 92 - Inscrições nas obras de Staccioli | Fotografia de Rita Costa

Figura 93 - Inscrições na obra de Hoeydonck | Fotografia de Rita Costa

Figura 94 - Inscrições na obra de Jung | Fotografia de Rita Costa

Figura 95 - Inscrições na obra de Stämpfli | Fotografia de Rita Costa

Figura 96 - Montagem da obra de Cabrita Reis | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 97 - Montagem da obra de Cabrita Reis | Fonte: Câmara Municipal de Santo Tirso

Figura 97 - Inscrições na obra de Cabrita Reis | Fotografia de Samuel Silva

Figura 99 - Inscrições na obra de Cabrita Reis | Foto de Ricardo Costa

Figura 100 - Inscrições e Destruição Parcial da obra de Cabrita Reis | Fotografia de Miguel Pereira - Global Imagens

Figura 101 - "O guardião da pedra que dorme" de Mark Brusse | Fonte: Website MIEC

Figura 102 - "O guardião da pedra que dorme" de Mark Brusse | Fonte: Website MIEC

Figura 103 - "O guardião da pedra que dorme" de Mark Brusse na Época das Festividades | Fotografia de Rita Costa

Figura 104 - "SESRIEM-Poço das Seis Correias" de Ângela Ferreira | Fotografia de Rita Costa

Figura 105 - "SESRIEM-Poço das Seis Correias" de Ângela Ferreira | Fotografia de Rita Costa

Figura 106 - Grupo de jovens interage com a obra de Ângela Ferreira | Fotografia de Rita Costa

Figura 107 - Logótipo do projeto Diálogos Silenciosos | Versão cromática em positivo

Figura 108 - Ação Experimental 1 na Praça Camilo Castelo Branco | Fotografia de Ricardo Costa

Figura 109 - Ação Experimental 1 no Largo Coronel Batista Coelho | Fotografia de Ricardo Costa

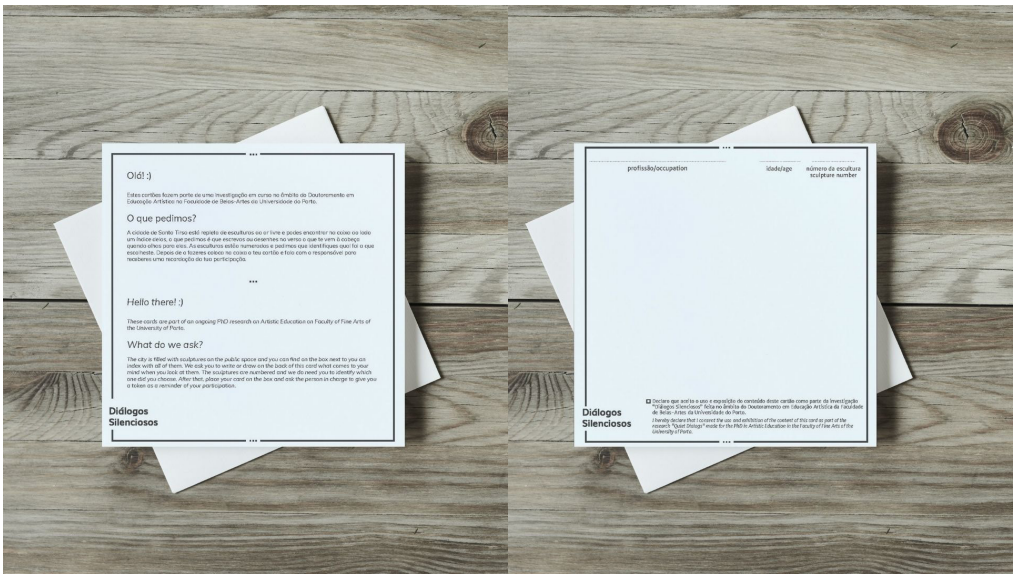
Figura 110 -Ação Experimental 1 na Casa de Chá no Parque D. Maria II | Fotografia de Ricardo Costa

Figura 111 - Ação Experimental 2 no Parque Urbano Sara Moreira | Fotografia de André Lima

Figura 112 - Maquetes do Arquivo dos Diálogos Silenciosos

Anexos

Materiais Gráficos



Cartões para
Recolha de Testemunhos



Saco & T-shirt
Produtos de Apoio



Autocolantes
Produtos de Apoio

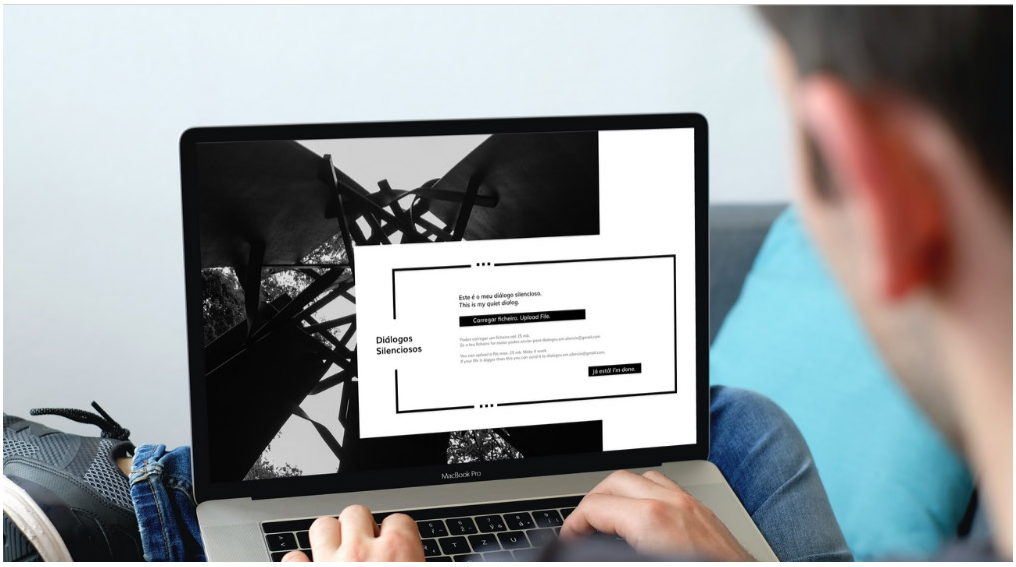
Arquivo



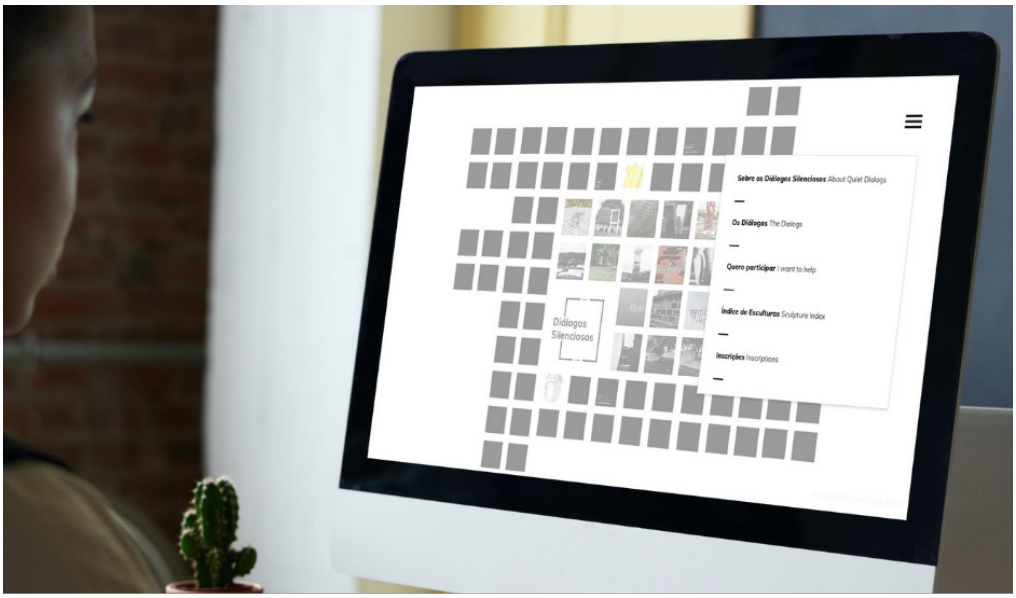
Maquete/Simulação do Arquivo



Maquete/Simulação do Arquivo



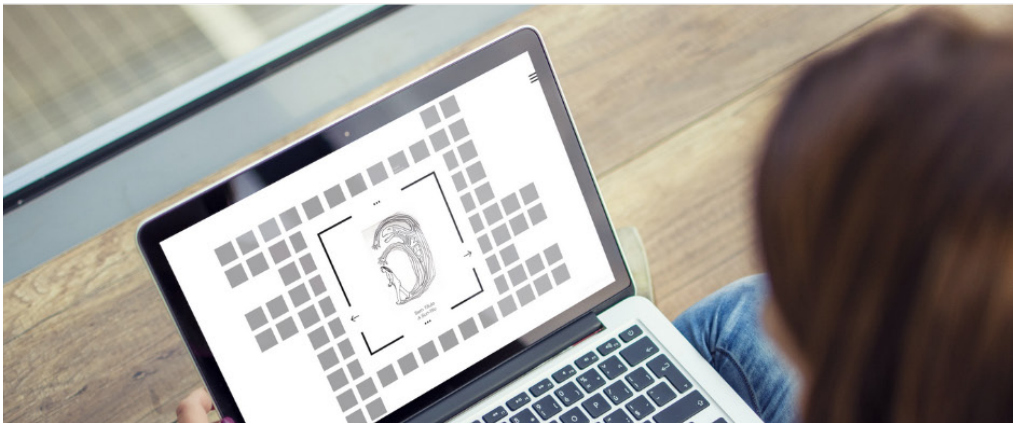
Maquete/Simulação do Arquivo



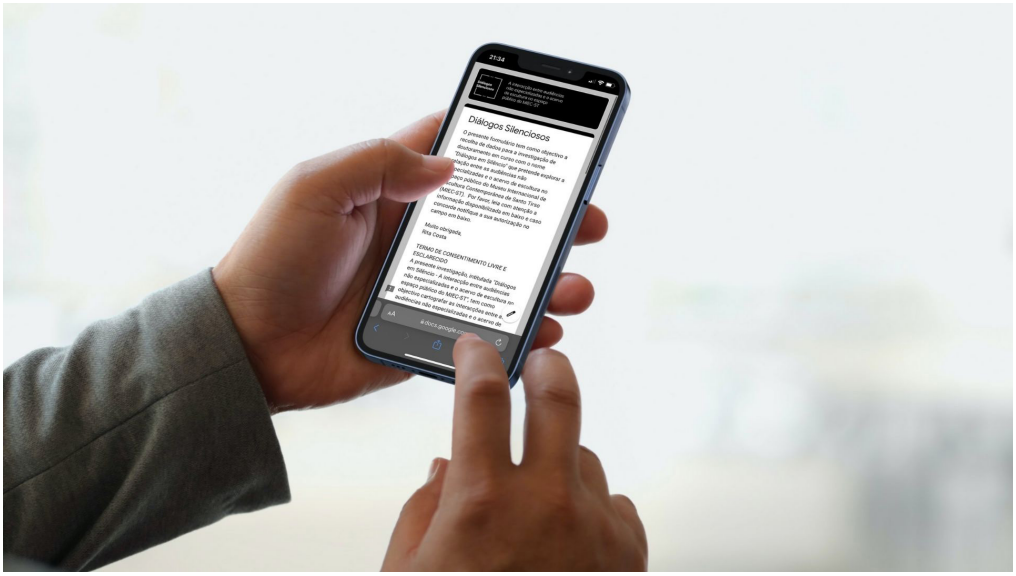
Maquete/Simulação do Arquivo



Maquete/Simulação do Arquivo



Maquete/Simulação do Arquivo



Formulário de Submissão de Testemunhos Online



Formulário de Submissão de Testemunhos Online

JAWS 6 (2) pp. 95–111 Intellect Limited 2020

Journal of Arts Writing by Students
Volume 6 Number 2
© 2020 Intellect Ltd Article. English language. https://doi.org/10.1386/jaws_00018_1
Received 20 October 2019; Accepted 30 April 2021

RITA COSTA
Faculty of Fine Arts of the University of Porto

Precarious, fragile and temporary interactions between the public sculpture collection of Santo Tirso and its non-specialized audience

ABSTRACT

The following article depicts ongoing research from the project Quiet Dialogues, part of a Ph.D. thesis in artistic education in the Faculty of Fine Arts of the University of Porto. Quiet Dialogues is a project that aims to map, explore and materialize the interactions that occur between the passer-by audience of the city and the International Museum of Contemporary Sculpture of Santo Tirso. The project's resulting map will be in a public online archive showcasing all the interactions collected during the research. As the museum displays its artworks in the public space, this research explores three behavioural categories the audience may react towards the artwork. They are as follows: a mental relationship (a stand-off with the memory), a physical relationship (using the sculpture as shelter or support) and a playful interaction (using the sculpture as a game or in a ludic approach).

KEYWORDS

museum
coexistence
interpretation
public space
artistic education
non-exclusive audience
public sculpture

SHAPES, LIGHT STREAKS AND CORNERS WITHIN SCULPTURES

The International Museum of Contemporary Sculpture in Santo Tirso began as an idea by the Portuguese sculptor Alberto Carneiro to make a series of symposiums about public sculpture and is now one of the largest open-air contemporary sculpture museums. Mostly in parks and green spaces, there are sculptures now located all around the city.

Santo Tirso is also the city where I live, and I remember being very young and playing in one of those gardens often, unaware that I was climbing on sculptures.

The museum opened in 1990. During the past 31 years, the museum grew and the older sculptures began to merge with the landscape. The city changed, but the sculptures stayed in the same place. During this time, those who had the museum as their daily landscape started to engage with the sculptures differently than those visiting the museum.

The International Museum of Contemporary Sculpture headquarters are attached to the *Museum Abade Pedrosa*, both of which belong to the municipality. The two museums own a shared space designed in 2014–15 by the architects Siza Vieira and Souto Moura. Although the headquarters changed the museum dynamics by offering temporary exhibitions and artistic residencies, the access to the museums' permanent collection stayed the same, so anyone can still see the sculptures spread through the city without the need to purchase a ticket.

For a long time, I saw these particular aspects of the relationship between the passer-by and the International Museum of Contemporary Sculpture as disadvantages that would create boundaries for the spectator to enjoy the sculptures. Mainly due to the lack of research and fieldwork, I saw what I wanted to see (regarding my attachment to the arts and the city) and failed to see the daily interactions that the community had towards the sculptures.

These sculptures, placed in public space, do not have any physical boundaries around them. They only have a small sign indicating the author's and sculpture's title, inviting the spectator to touch and engage with them, similar to my memories as a child climbing sculptures.

Hannah Arendt states that living on earth essentially means having a world full of obstacles in between all of those who inhabit it, just like a table sets a group of people around itself (Arendt 1997). In a way, these sculptures placed in the public sphere work not only as a 'table' between the museum and the community – as Arendt puts it, bringing them together – but also as an object standing between them. There is a bridge between the two elements (museum and the community) created by the community's engagement with the sculptures. Acknowledging this observation, we may see the sculptures as the table that can bring the two elements together or set them further apart.

For example, a child imagines an adventure through the mazes of the sculptures and climbs them; an elder finds a part of a sculpture as an excellent place to sit down and relax; a teenager decides to imprint his love affairs in the blank wall of a sculpture; these are some of the interactions that occur between the community and the sculptures, most of them not occurring through the standard museum approach of contemplation of artwork, but still bringing the two elements together. All of these actions are not commonly observed within museums, which suggests the lack of institutional boundaries outdoors opens itself up to the public in different ways.

Noting that this research is about a museum that belongs to the municipality, community members may question the financial implications for these artworks. Mainly because when we use art pieces as an ornament, we are objectifying them, making them plausible for an interpretation as an absolute value, removing the unsettling character of the work of art and removing the personal and emotional bound to those sculptures. Even if they are not positive, these emotional bonds exist as the community interacts with the sculptures, revealing their feedback on that matter. Some community interactions may reflect their opinion of the artwork chosen for the public space, therefore using the sculptures as vehicles to send a message.

These interactions, happening beyond the institutional boundaries of the museum, place themselves sometimes as a response to the non-satisfaction from the community. João Teixeira Lopes explains that the concept of cultural democracy is different from the policies for cultural democratization, for the simple set that it does not ponder the non-existence of those works (Teixeira Lopes 2007). The artworks from the museum were not chosen by the community and neither did they have the community's agreement. They exist due to the cultural approach that politicians choose to input on the city.

AN AUDIENCE OF WHO?

> As soon as the group occupies a part of the space, it transforms it according to its own image, while at the same time submitting and adapting itself to materials which on the other hand resist it.
>
> (Halbwachs 1969 cited in Silvano 2017)

In this research, we engaged with the International Museum of Contemporary Sculpture of Santo Tirso's passer-by audience. We chose the group of individuals with whom we will work based on the concept of a *non-exclusive audience* proposed by Thomas Hirschhorn (Birrell 2009).

Thomas Hirschhorn considers the *non-exclusive audience* the most critical public because he finds that this audience type does not have a predisposition to art. Therefore, their participation in an event comprehends a transformation process while at the same time acknowledging transformation as a result of 'non-satisfaction' (Guimarães and Hirschhorn 2018).

The collection of sculptures located throughout the city is mostly an engagement based on this concept. The majority of the audience comprises people from the city, the periphery, other cities and other countries who do not hold any special or informed relationship to contemporary sculpture. We based our selection on a dynamic, uncertain, temporary and shape-shifting community like the research itself.

From this notion of *non-exclusive audience*, Hirschhorn considers a space for coexistence between art and this sort of *non-exclusive audience*. This coexistence refers to a relationship built upon a precarious and accidental, sometimes apparently shallow ground. However, this coexistence establishes a fragile bond between an audience searching for answers to their 'non-satisfaction' and the sculptural collection.

This area of coexistence, being in a public space, is not bounded or limited; it is free and *non-exclusive*, allowing a certain degree of neutrality towards the audience. In this space, the audience feels more secure in their interpretation of the sculptures, allowing them to connect with the sculptures through their actions and free will.

Suppose we see the interpretation as a merely technical approach (the typical characteristics of the artwork – shape, colour, materials, author and date) and not acknowledge conceptual features or outputs. In that case, we may end up seeing art as a simple piece of construction, therefore muting all those profiles that make the work of art – as Susan Sontag puts it –'real' (Sontag 1966).

The features that make us feel uncomfortable and restless if interpreted can make the work of art manoeuvrable, and it can subtract points in art and make it something that questions the way we live, see and feel. Sontag also points out that the interpretation is a freeing act in some cultures, while in others, it is seen as reactionary, impertinent and cowardly. This mindset that interpretation builds itself on an absolute value may create some distance between the art and the spectator – acknowledging that if interpretation requires ground knowledge of art, and if the spectator does not have these concepts, they will feel as if the work of art is overwhelming. Thus, they will rely on expert interpretations, transforming their perception into someone else's frameworks and living their experience.

It is essential to ask: are these creations on the public sphere an integral part of an overwhelming culture? Is the marginal and quiet presence and permanence of these works of art an escape from an imagery anxiety and will it help us regain our senses?

For the people who live in this town, these sculptures are an everyday sight and part of their daily commute. If interpreting these sculptures means deconstructing that artwork into other smaller items and then analysing it piece by piece, we would then fail to acknowledge that something as a whole. We would fail to see those sculptures as part of a museum or that museum as part of a city which is in turn part of the residents' daily lives.

Additionally, the artworks have no boundaries or indications on how the spectator should approach them, making them similar to the works of art that Umberto Eco describes in 'Obra Aberta' (Eco 2016). Not only does this lead to an open and mutable interpretation, but it also leads to acts of creation towards the works of art. Despite these interactions having a positive or negative output, these statements belong to the community and reflect what art in the public sphere endures.

Eco (2016) also refers to an act of fruition that occurs between the spectator and the work, explaining that this act is never the same. He speaks about moving the work of art as the possibility of multiple personal interventions with unneeded invitation or unequivocal to the oriented intervention. For as long as these works of art may be in those sites, they have found different uses in their community, whether it may be the community that sees them every day or even the visitors. These sculptures will be shaped through time, space and community. Unlike interpreting a steady and non-changing piece, these artworks create dialogues and interactions that continue to transform the artworks.

We can distinguish these interactions with the sculptures as a community that has active spectators. Jacques Rancière (2010) states the key lies in a structure that supports the different categories, those who have a particular ability and those who do not. Can this be applied to the formal way in which we perceive the interpretation of artworks? If we indeed were to change roles, would we have passive and active interpretations of the artwork?

Rancière (2010) explains that emancipation starts when we question the opposition between looking and acting. When we understand that the evidence that structures the relationships of saying, seeing and doing belong to a structure of domination and subjection, we realize that looking is also an act that confirms or transforms the distribution of positions. According to this statement, to have spectators or 'active viewers' for the artworks, each community member would see their daily activities as a confirmation or transformation of these sculptures. Rancière claims that a spectator, just like a student or a scientist, also acts, observes, selects, compares and interprets; they make connections to what lies in his experience so far and sees what it resembles him or not. Although they are distant spectators, they are also active. They build their perception and map what they are seeing.

He also states that 'art politics' are marked by strange schizophrenia, where critics and artists invite us to think about the art practice in a context that is always new. Upon the creation of the headquarters of the museums, new dynamics started to happen inside the museum walls and the institutional communication of the museum took a significant turn. The museum is now advertised through the city by being outdoors and disseminated through artistic residencies, temporary exhibitions and roundtable discussions. This invites the community to rethink and participate in the museum's initiatives.

This statement brings up an important question related to many of these initiatives that demand bringing contemporary art to the audience. What are the boundaries and demands of art that museums and institutions propose to a specific audience? How is depicted the communication between these institutions and non-specialized audiences? Should there be specialized educational services and mediation for the audience to be able to grasp further understanding? Is this non-specialized audience lacking the artists and critics invitation to think about art practice?

THE QUIET DIALOGUES

> To generate (to produce) an appropriate social space, in which the generating society gains form, presenting and representing itself, [...] does not overnight. It is a 'process'.
>
> (Lefebvre 1986 cited in Silvano 2017)

This research seeks to create a map to explore and materialize the interactions between the *non-exclusive audience* and the International Museum of Contemporary Sculpture.

Considering this a map of something which may be regarded as unfathomable, the methodology applied to this project had to acknowledge many different perspectives. It considers scientific and artistic research methods to cover a framework that seemed fit to use towards the challenge raised by these interactions. These interactions range from graffiti tags with different intensities (as some sculptures are painted more frequently than others), partial destruction of the works, acts of play among children and the usage of these sculptures as a shelter or a resting place. This map will be available in the form of an online archive depicting all the data gathered during the audio-visual records and community statements gathered during the research.

The practice of data collection using qualitative research would not be enough in this project, so we decided to take a more edgy and bold approach.

To reach a greater understanding of what built this relationship and what kind of interactions happen, we gathered data using three different methods:

1. Daily photographic records: systematic and frequent photographs of interactions from the community within the sculptures (as seen in Figure 1).
2. Data recovery within the physical space of the museum: planned actions in the field, groups of people identified with the project merchandise (see Figures 2 and 3) delivered a card to community members asking them what came to mind when looking at a sculpture of their choice in their eyesight at the time.
3. Museum visits and physical space exploitation: walking through the museum, recording videos and observing the climate between this audience and the sculptures (see Figure 5).

These three directions were possible due to a series of understandings that arose from the theoretical framework and from the data collection experience itself:

1. Realizing that we needed to engage with the community to seek their interactions.
2. Understanding that data recovery in public spaces is challenging (as most advertising took place in public spaces).
3. Acknowledging that the interactions between spectators and artwork are mainly kept in secret, being done sometimes late at night.



Figure 1: Julio Le Parc, Ascensão, *1997. Stainless steel.*



Figure 2: Project data collection within the museum space, Santo Tirso, 2019.



Figure 3: Project data collection within the museum space, Santo Tirso, 2019.



Figure 4: Ângela Ferreira, SESRIEM – Poço das Seis Correias, *2008. Concrete and iron.*

4. Knowing that this museum is continuously changing, referring to both the maintenance of the sculptures and the interactions.
5. Understanding the mechanics of public space and the flow that revolves around the sculptures at given times of the year.

We decided to retrieve these data using three groups of two facilitators. These groups would be present in particular sites in the city known to be epicentres for community engagement with the sculptures. The facilitators carried a small tote bag with the project's logo, several fill-in cards, pens and pencils, small bags with a cookie and photos of one of the sculptures. Participants received one of the cards, which they would then fill in with their thoughts on a sculpture in their eyesight and afterwards be given the cookie and the photo. We used the cookie and the photo as a trade token, although, in most cases, people did not know they would receive a reward. The cards had a header with some information to be filled, namely the individual's age, the number of the chosen sculpture and a data privacy tick box. The facilitators collected 93 cards, making a total of 80 cards deemed valid. Cards that considered null were lacking information.

Here is some of the feedback we received from the facilitators while they collected the data:

1. Most people had questions concerning the aesthetics of the sculpture;
2. Some people did not know that the sculptures were part of a museum;



Figure 5: Children interacting with the artwork SESRIEM – Poço das Seis Correias *by Ângela Ferreira, 2019.*

3. Many people felt like they needed to be educated about art in order to fill in the cards;
4. Some people used the card as a political statement regarding the city's investment;
5. Some people asked for additional cards to be filled in by their friends.

When recovering data within the museum's physical space, several people would request to write about a particular sculpture that was not in their eyesight at the time. At this point, the research started to consider some sculptures as centre points of interaction, creating three case studies explained below.

Sesriem – Poço das seis correias by Ângela Ferreira (Ferreira 2008) was one of these (see Figure 4). This work by Ângela Ferreira has an aesthetic appearance that is very similar to a modular playground for children used in Portugal's Elementary schools, and its location is within a public park near the city centre. The community commonly uses this park for leisure time, picnics, hikes, sports and children's play. Having these particular aspects in mind, the sculpture's positioning and aesthetics created a climate where the community felt an invitation to engage with the sculpture in a ludic way, climb the sculpture, and play with it (see Figure 5). On a sunny Sunday, there will be kids spontaneously climbing this sculpture, playing in it and using it for their purposes. It appears to be the same type of relationship Hirschhorn talks about when referring to the space of coexistence between the art and the *non-exclusive audience*.



Figure 6: Pedro Cabrita Reis, Uma Escultura para Santo Tirso, *2001. Ceramic brick and concrete.*

Uma Escultura para Santo Tirso by Pedro Cabrita Reis (Cabrita Reis 2001) is one of the most discussed museum sculptures (see Figure 6). This sculpture consists of a small brick cabin with a closed door and a chimney in one of the city's parks since 2001. When recovering the first set of data with the filling cards, most people would request to talk about this particular sculpture even if they were not seeing it at the time. Some of them stated that, for a long time, they thought this was the place where the park keepers kept their tools and utensils for the maintenance of the park. In June 2018, the artist returned to the city to introduce a new exhibition within the museum headquarters and finish the work he had started in 2001. He pierced holes through the bricks to give the sculpture a unique texture and a new look, stating, 'I never got to, back in that time, finish this work' (Cabrita Reis cited in Santo TV 2018). The local newspaper made an article with the title 'The sculpture that metamorphosed in Santo Tirso' (Santo Tirso TV 2018; see Figure 7).

The work itself, placed on this specific location, brought a particular grey area of understanding to the community. Even with the support of title and artist plate in front of it, the initial data collection showed people casually would refer to it as 'the engine house', 'the public restroom' or the 'garden tools house'. There was also a dubious understanding of the actual purpose of the sculpture.

The author's act of re-shaping the sculpture gave a clear idea to the community that this was indeed a sculpture, changing the utility idea associated with it. A few days after the artist's intervention, during the night



Figure 7: Artistic intervention and author in the artwork Uma Escultura para Santo Tirso *by Pedro Cabrita Reis. Photography credits by Câmara Municipal de Santo Tirso, 2018.*

someone broke the door to the sculpture and wrote 'the white cube' on it (Machado 2018; see Figure 8).

This grey area that concerned the community regarding if this object was a sculpture or a utility disappears when the sculptor decides to add new textures to his work and, even more, when a community member follows the artist's lead and takes action by punching a hole through the door. Regarding the aesthetics, we could see a pattern on the holes pierced by the artist when finishing is work; we can also notice that the community member intervention is also a very straight cut through the sculpture's door. Not only did the sculpture suffer a tremendous aesthetic change, but the community began to create new mental connections concerning it.

While recovering the initial data, this sculpture's requests also consisted of a prominent political critique approach, where many people saying that this sculpture was an 'unnecessary waste of money'.

Regarding Hirschhorn's theories of non-exclusive audience and coexistence and the depositions retrieved from the ongoing research, it seems that this sculpture had a particular and powerful effect on people due to a polemically aesthetic approach. The depositions retrieved from the non-exclusive audience had a critical and political approach, not towards the sculpture itself but its funding. Considering Hirschhorn's process of non-satisfaction, the acts towards the sculpture or the information regarding the political approach can be seen as a result of a fragile bond created by the space of coexistence.

Scultura Santo Tirso 96 by Mauro Staccioli (Staccioli 1996) was one of the sculptures with a significant number of graffiti tags (see Figure 9). This



Figure 8: Anonymous intervention in the artwork Uma Escultura para Santo Tirso *by Pedro Cabrita Reis. Photography credits by Miguel Pereira (Global Imagens), 2018.*

sculpture is near the Town Hall, and it is a composition of three three-dimensional circles painted white. As previously stated, the space of coexistence and the *non-exclusive audience* create a fertile ground for new interactions who depict a fragile bond laid in shallow ground as we are referring to an audience that has no detailed relationship with art. As it happened with the previous sculptures approaches in this chapter, the community felt an appeal to engage and take different actions. In this sculpture, the community saw the artwork as an analogy to a white piece of paper, inviting them to write on it. From time to time, this sculpture undergoes painting maintenance to cover up those small inscriptions such as graffiti tags, sentences, drawings. Still, instead of covering it up, most inscriptions remain visible as the white paint is transparent enough for the graffiti to shine through. Despite all efforts to keep these circles plain white, the community keeps interacting with them, leaving minor notes and creating layers through the paint (see Figure 10). These interactions are a fragile bond, continually trying to be erased but still appearing and leaving layers of small testimonies from the passer-by community.

After the data analysis at these three cases, we started to understand how we could group these different interactions. We began calling the relationship between the community and the sculptures that resulted in marginal actions (graffiti tags or even the partial destruction of the sculpture) a free and spontaneous relationship. The name associates itself with the kinds of interactions that happen to these sculptures. These are interactions made by the power of the placement of artwork in public space, with no institutional boundaries outdoors, the artworks opens itself to the public allowing these actions.



Figure 9: Anonymous interventions in the artwork Scultura – Santo Tirso '96 *by Mauro Staccioli, 2019.*

Regarding the data collected through the daily photographic records, we could see that several sculptures had interactions that happened without being sponsored or suggested by the museum. We noted interactions like graffiti, partial destruction of the sculptures, drawing and using the sculpture as physical support (for sitting or taking a break) or leisure time (talking with other people, playing in the sculpture). We could also verified that most of the interactions (marginal occurrences) happened within the same group of sculptures that some members of the community requested when filling the cards in the planned actions in the field.

The data collected of the planned actions in the field stated that the interaction would have different attendance and intensity at various museum points. Alongside these discoveries concerning the different interactions that happened, we believe to have observed a phenomenon we have called the boomerang effect presented in Figure 11.

THE BOOMERANG EFFECT

When a sculpture is placed in a public space, the community (who often walks around the city and consequently becomes familiar with the landscape), sees something different, conveying a message passed on from the artist to the viewer/spectator. If the spectator wonders about the sculpture, thinking about what they see when they look at it or what it resembles, we call it a mental interaction. If the message conveys a more provocative or inviting exposure to the spectator, the spectator will feel the need or call to take action on the



Figure 10: Detail, anonymous interventions in the artwork Scultura – Santo Tirso '96 *by Mauro Staccioli, 2019.*

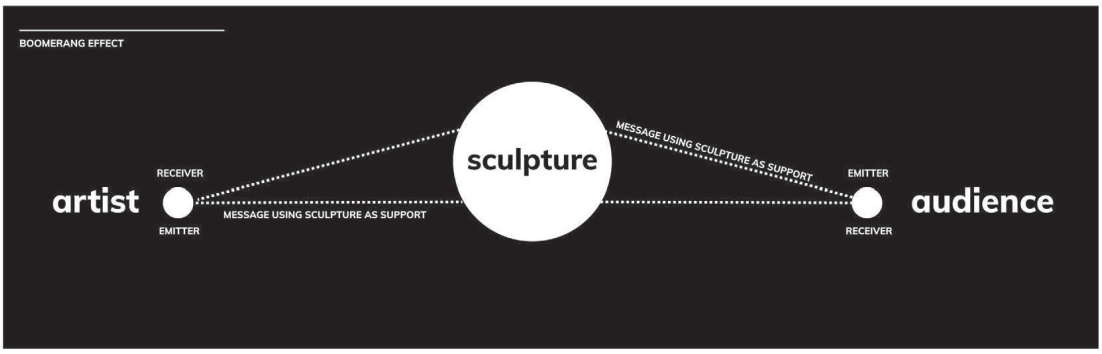


Figure 11: Explanatory diagram of the boomerang effect.

sculpture. We can consider this action as a response to the message sent by the artist. This is the boomerang effect. The statement goes forward and backwards through the artist and the spectator, as seen previously regarding Pedro Cabrita Reis's artwork, *Uma Escultura para Santo Tirso*.

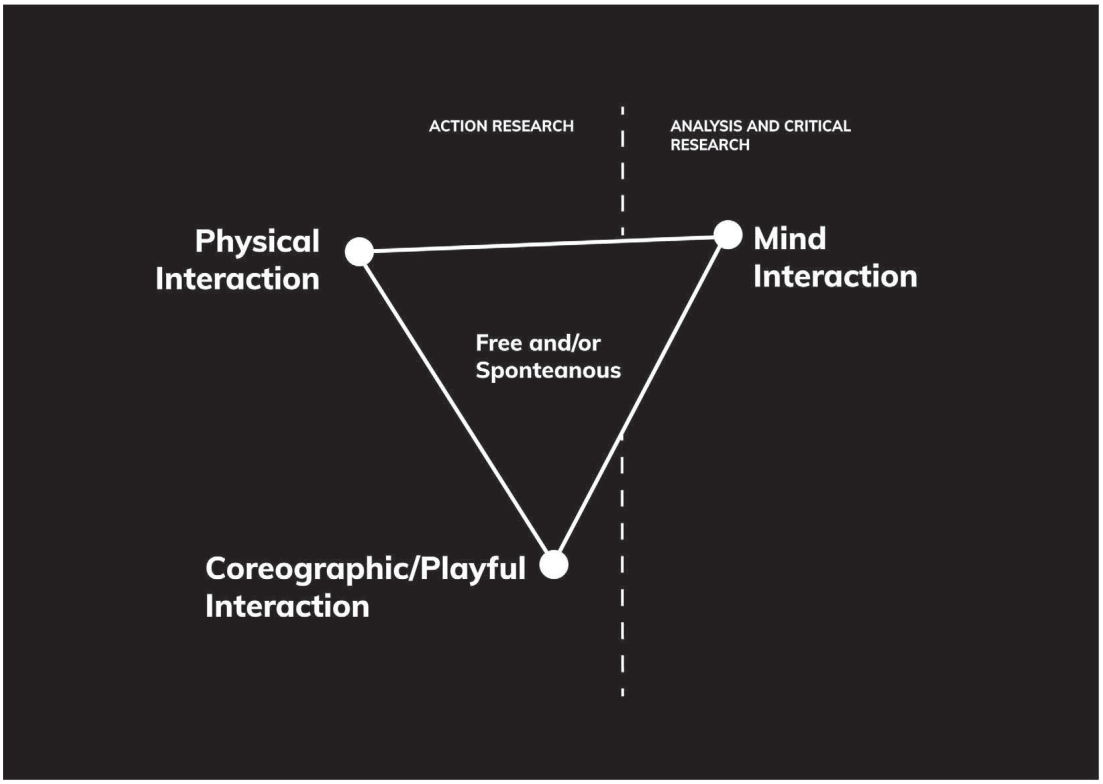


Figure 12: Explanatory diagram of the research structure.

BREAKING THROUGH THE CRACKS

As mentioned, this is ongoing research. Throughout the research process so far, the project had many turning points, which can be seen as a grown maturity towards the study object. This research focuses on understanding the relationship people create daily with art in public spaces as a *non-exclusive audience*. It proposes questions to understand the object as it tries to engage with this audience at the same time. By observing and collecting data, it was possible to split the different interactions through the action made towards the sculptures: physical, choreographical and mind interactions (see Figure 12). This will be shown in the online public archive that will depict the mental interactions (results on the cards collected in the planned actions in the field); the physical interactions (results through the photographs collected of the graffiti tags and artwork's transformations) and the choreographical interactions (photographs and videos of the community resting in the sculptures or playing on them).

In this research, breaking through the cracks refers to stepping out of my comfort zone of literary analysis and instead lurking through the cracks on the sculptures to find new ways of understanding the relationships public artworks instigate.

It is also essential to end this article by raising some questions concerning the process, its evolution and established frameworks of this research. How does thinking about the non-intellectual relationship with art may impact our perspective on the way we examine art? Does the public sphere provide a

different atmosphere for art appreciation? Can the public sphere be considered more fertile ground for a coexistence space between a non-exclusive audience and artwork? Are these sculptures part of an overwhelming culture? Are these quiet dialogues an escape from the daily image paraphernalia that the passer-by community sees, or are they just more random stimuli? Can these quiet dialogues begin to be noisy when they cross over the artwork's transformation border?

Keeping this project available to the public, I hope to answer some of these questions that still remain in the public discourse through the data being assembled on the forthcoming online archive.

REFERENCES

Agamben, G. (2009), *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (trans. V. N. Honesco), Chapecó: Argos.

Arendt, H. (1997), *A condição humana*, Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Barthes, R. (2015), *O Grau Zero da Escrita*, Lisbon: Edições 70.

Baudrillard, J. (1991), *Simulacros e Simulações*, Lisbon: Relógio D'Água.

Benjamin, W. (2012), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisbon: Relógio D'Água.

Birrell, R. (2009), 'The headless artist: An interview with Thomas Hirschhorn on the friendship between art and philosophy, precarious theatre and the Bijlmer Spinoza-festival', *Art & Research*, 3:1, pp. 1–10.

Borriaud, N. (2002), *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel.

Eco, U. (2016), *Obra Aberta*, Lisbon: Relógio D'Água.

Ferreira, Â. (2008), *SESRIEM – Poço das Seis Correias*, Santo Tirso: International Museum of Contemporary Sculpture.

Foucault, M. (1966), *Arqueologia do Saber*, Lisbon: Edições 70.

Guimarães, S. and Hirschhorn, T. (2018), *Conversation between Thomas Hirschhorn and Sandra Guimarães*, http://www.thomashirschhorn.com/conversation-between-thomas-hirschhorn-and-sandra-guimaraes/. Accessed 7 September 2019.

Machado, D. (2018), 'Vandalizada obra de Cabrita Reis, artista diz que "também é arte"', *Jornal de Notícias*, 2 July, https://www.jn.pt/artes/vandalizada-obra-de-cabrita-reis-em-santo-tirso-mas-artista-diz-que-isso-tambem-e-arte-9536837.html. Accessed 7 September 2019.

Morsch, C. (2016), 'Numa Encruzilhada de Quatro Discursos. Mediação e educação na Documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação', *Periódico Permanente*, 6, pp. 1–32.

Pringle, E. (2009), 'The artist-led pedagogic process in the contemporary art gallery: Developing a meaning making framework', *Journal of Art & Design Education*, 28:2, pp. 174–82.

Rancière, J. (2010), *O Espectador Emancipado*, Lisbon: Orfeu Negro.

Rebouças, M. M. (2013), 'Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Projectos com Escolas', *Palíndromo*, 10:5, pp. 15–38.

Reis, P. C. (2001), *Uma Escultura Para Santo Tirso,* Santo Tirso: International Museum of Contemporary Sculpture.

Rogoff, I. (2005), 'Looking away: Participations in visual culture', in G. Butt (ed.), *After Criticism: New Responses to Art and Performance*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, pp. 117–34.

Rogoff, I. (2018), 'Looking away: Participations in visual culture', *A escultura que se metamorfoseou em Santo Tirso*, Santo Tirso TV, 28 June, https://www.

santo-tirso.tv/artigo/1/4128/a-escultura-que-se-metamorfoseou-em-santo-tirso/. Accessed 7 September 2019.
Silvano, F. (2017), *Antropologia do Espaço*, Lisboa: Documenta.
Sontag, S. (2009), *Against Interpretation, and Other Essays,* London: Penguin Books.
Staccioli, M. (1996), *Scultura Santo Tirso 96,* Santo Tirso: International Museum of Contemporary Sculpture.
Sternfeld, N. (2013), 'Playing by the rules of the game participation in the post-representative museum', *GuMMA Papers*, 1, pp. 1–7.
Teixeira Lopes, J. (2007), 'Políticas culturais públicas: uma proposta para o nosso tempo', paper presented in *La Sociología Y Los Nuevos Retos – A Socioloxía E Os Novos Retos – IV Congreso Astur-galaico de Socioloxía*, A Coruña, 23–24 March, Servizo de Publicacións, p. 71.

SUGGESTED CITATION

Costa, Rita (2020), 'Precarious, fragile and temporary interactions between the public sculpture collection of Santo Tirso and its non-specialized audience', *Journal of Arts Writing by Students,* 6:2, pp. 95–111, https://doi.org/10.1386/jaws_00018_1

CONTRIBUTOR DETAILS

Rita Costa's academic path is marked with a bachelor's degree in plastic arts – painting and intermedia at the Polytechnic Institute of Tomar (2014) and a master's degree in multimedia at the University of Porto (2016). As a bachelor's student, she participated in the *#10 Collective Exhibition of Plastic Arts – Painting and Intermedia* at the Center for Art and Image in Tomar. As a master's student, she participated in the *Future Places Festival* as a tutor for the citizen lab *Image Symphony for Citizens* and in the exhibition *The Revolution Will Not Be Televised* with the work 'Shelter' at Maus-Hábitos (2015). She has also collaborated with researchers from the Dr. Ricardo Jorge Institute on the production of multimedia supports for pedagogical purposes. On her professional path, she collaborated with *WEE – World Entertainment Events* where she was responsible for designing and simulating 3D environments for event proposals. In 2019, she participated in the seventh EPRAE with a work entitled *Quiet Dialogs Art Experience on the Public Space of Santo Tirso* and she organized a student-oriented seminar entitled *Why So Serious?* at the Polytechnic Institute of Bragança to promote research areas including serious games. She began collaboration with INESC TEC in 2018, where she gives support in design, video, photography and animation. Currently, she is a Ph.D. student at the Faculty of Fine Arts at the University of Porto and a visiting assistant professor for digital culture and critics and analysis of games at the Polytechnic Institute of Bragança.

Contact: Campus do Cruzeiro, Av. 25 de Abril Lote 2, 5370-202 Mirandela, Portugal.
E-mail: rita.costa@ipb.pt

https://orcid.org/0000-0001-7815-7284

Rita Costa has asserted their right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.

Diálogos em Silêncio, espaços de coexistência e as suas audiências não especializadas

Rita Costa

RESUMO

O presente estudo pretende mapear e explorar a relação entre o acervo permanente de escultura no espaço público do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (MIEC-ST) com as suas audiências não mediadas e não especializadas. Procura cartografar as relações entre esta tipologia de audiência e a coleção de esculturas fora do espaço de educação formal do museu. Explora a relação das audiências que não detém predisposição artística com peças de arte fora dos limites físicos de um espaço museológico. Procura ainda compreender a forma como estas audiências percecionam a arte no espaço público, assim como sobre a possibilidade de incidência/interferência no seu quotidiano.

Existem diferentes espaços com ligação à cultura promovidos e financiados por instituições públicas. Os seus objetivos principais consistem na promoção de conexões entre as comunidades residentes e a cultura, focos de atração turística e a promoção de arte e cultura de forma democrática e acessível. Na senda desta exploração surge o projeto MIEC-ST. Este projeto promove a escultura contemporânea no espaço público a uma dimensão de prova das suas audiências não-exclusivas. O MIEC-ST conta com um total de 54 esculturas no espaço público, sendo as mais antigas do início dos anos 90.

Para o mapeamento destas relações, esta dissertação usou recolha de dados, situações experimentais, registos gráficos, exploração de literatura e reflexão crítica. As recolhas de dados e situações experimentais tiveram lugar no ano de 2019 na cidade de Santo Tirso, junto dos epicentros de escultura no espaço público do MIEC-ST, sendo posteriormente alargadas a metodologias virtuais devido à pandemia de COVID-19, sendo recolhida até à data a participação de 218 voluntários entre os 13 e os 70 anos de idade. Contaram com a participação de uma audiência variada de diferentes contextos socioeconómicos, culturas e faixas etárias.

Este estudo permitiu comprovar que a colocação das esculturas no espaço público induz reações nas audiências que podem refletir uma abordagem política, fragmentos de um imaginário coletivo ou potenciar pensamentos criativos e artísticos.

PALAVRAS-CHAVE

educação artística, audiência; coexistência; arte pública; museu; escultura contemporânea

Convoco a imagem de uma trança de fios coloridos, texturas e espessuras diferentes para explicar as áreas diferentes que circundam este estudo e que, por sua vez, o envolvem numa forma única. A posição do investigador aqui, consiste em triar os fios por diferentes secções e entrançar estas secções de forma a criar uma forma única que espera continuar a crescer e que será o cartão de visita dos diálogos em silêncio que este estudo promove.

Começamos este estudo com quatro fios de cores diferentes: 1.º a longevidade do acervo de escultura do MIEC-ST no espaço público da cidade; 2º as intervenções das audiências imprevisíveis, transitórias e heterogéneas; 3º a compreensão da possibilidade de mapear a existência de confrontos ou convívios precários, frágeis e dissidentes entre as audiências e as esculturas no espaço público.

O Museu Internacional de Escultura Contemporânea (MIEC-ST) nasce de uma ideia do escultor português Alberto Carneiro de realizar uma série de simpósios sobre Escultura Pública na cidade de Santo Tirso que, mais tarde resultariam no acolhimento da autarquia do MIEC-ST.

As esculturas do MIEC-ST, resultantes das edições dos simpósios entre 1991 e 2015, estão espalhadas pelo perímetro da cidade de Santo Tirso, estando definidos seis núcleos: Parque D. Maria II e jardins, Praça do Município, Parque dos Carvalhais, Praça Camilo Castelo Branco, Parque Urbano Sara Moreira e Parque Urbano de Gião.

Durante os 30 anos da sua existência o museu cresceu e as esculturas começaram a ser parte da rotina de muitos residentes, e, durante este tempo as diferentes audiências do museu descobriram formas diferentes de interagir com as esculturas.

A sede do MIEC-ST situa-se ao lado do Museu Municipal Abade Pedrosa (MMAP) que tem, na sua coleção, objetos arqueológicos da região desde o paleolítico Médio até ao advento da industrialização que pretendem divulgar a cultura da região durante este período temporal.

A sede do museu é criada em 2014/2015 pelos arquitetos Siza Vieira e Souto Moura e, ainda que a criação de uma sede física do MIEC-ST tenha fomentado novas dinâmicas, permitindo exposições temporárias e residências artísticas, o acesso ao património escultórico do museu manteve-se o mesmo, sendo que qualquer pessoa pode ver as esculturas espalhadas pela cidade sem a necessidade de comprar um bilhete. As esculturas mantiveram-se sem nenhuma barreira física ou limitação, permanecendo o convite às audiências para poderem tocar ou interagir com as obras.

Será a presença das obras do acervo permanente do MIEC-ST, sem mediação e através de exploração autónoma, uma forma de valorização dos espaços de sociabilidade? Poderão os debates não especializados, resultantes da convivência nestes espaços com a presença das esculturas, serem pontos de fomentação do diálogo artístico?

Arendt vê a esfera pública assim como o termo público, como a palavra em si, como é reconhecida por todos e como difere do lugar onde todos nós nos inserimos. Afirma também que viver neste mundo é, essencialmente, viver num mundo repleto de obstáculos entre todos aqueles que o habitam. Assim como uma mesa divide um grupo de pessoas à volta de si; assim como qualquer intermediário, o mundo separa e estabelece uma relação entre indivíduos. (Arendt, 1997)

As esculturas que, ao serem colocadas no espaço público se fundem com este e adquirem alguns dos seus valores, tornam-se paralelamente obstáculos, podendo ser potenciadores de um afastamento ou de uma aproximação das audiências com as esculturas.

32

Por exemplo: uma criança imagina uma aventura pelos labirintos das esculturas e sobe para cima desta; um idoso encontra uma parte da escultura como um lugar para se sentar e relaxar; um adolescente decide gravar o seu nome na superfície da escultura, estas são algumas das interações que ocorrem entre a audiência e as esculturas. Ainda que estas interações sejam marginais à norma contemplativa da obra de arte no museu, são interações que aproximam a obra de arte da audiência e que sustentam uma relação, ainda que precária e frágil. Estas ações não são comumente observadas dentro dos museus, o que sugere que a falta de limites institucionais e o posicionamento em espaço público abre um campo de possibilidades interativas entre a audiência e as esculturas.





Ao abordar um museu que pertence à autarquia abre-se uma possibilidade em que os elementos da audiência possam questionar as implicações financeiras destas esculturas. Principalmente porque ao usar uma obra de arte como ornamento tornamos a mesma num objeto, sendo assim elegível para uma avaliação baseada em valores absolutos, retirando assim a tensão, o lado pessoal e emocional que possa estar adjacente à relação entre o sujeito e a obra de arte. Ainda que os laços emocionais possam não ser positivos, os atos resultantes são o reflexo da relação da audiência com as obras. Algumas reflexões da audiência podem ser relativas ao questionamento inerente ao fator político por trás do posicionamento e existência das obras de arte, muitas vezes levando o sujeito a atos subversivos e marginais.

Estas interações que acontecem fora dos limites institucionais do museu colocam-se muitas vezes como uma resposta à não-satisfação da audiência. João Teixeira Lopes explica que o conceito de democracia cultural difere das políticas para a democratização da cultura pelo simples facto de que não pondera a não-existência das obras. (Teixeira Lopes, 2007) As obras de arte em espaço público do MIEC-ST não foram escolhidas pela comunidade da cidade nem tiveram o seu consentimento ou aprovação.

Apesar da longevidade do museu e das mutações pela cidade, as esculturas mantiveram-se sempre nos mesmos locais, algumas destas apresentando estrias do tempo e das intempéries, e assim que a cidade se reinventa e nasce um novo parque, as esculturas acompanham este crescimento dinâmico.

33

Estas esculturas são caracterizadas pela não existência de nenhum tipo de barreira, são colocadas no local sem nenhum tipo de impedimento ao toque. Estas características tornam as obras de arte similares às obras de arte referidas por Umberto Eco em "Obra Aberta" (Eco, 2016). Considerar estas obras como abertas é sujeitar as mesmas a interpretações mutáveis, como também pode levar a atos de criação usando as esculturas como suporte ou inspiração. Apesar destas interações terem um resultado negativo ou positivo, estes registos pertencem à comunidade e refletem o que a arte em espaço público suporta.

Eco também refere um ato de fruição que acontece entre o espectador e a obra, explicando que este ato nunca é o mesmo. Fala da obra de arte móvel como a possibilidade de múltiplas intervenções pessoais que não precisam de convite ou inequívocas à intervenção orientada. Considerando o período temporal que estas esculturas permanecem no espaço, estas já encontraram diferentes propósitos para as audiências. São moldadas através do tempo, espaço e intervenções da sua audiência.

Para caracterizar as audiências não mediadas e não especializadas a que nos referimos ao longo do estudo é utilizado como referência o conceito de audiência não exclusiva proposto por Thomas Hirschhorn.

Hirschhorn considera a audiência não exclusiva como a audiência mais crítica pois é uma audiência que não tem qualquer forma de predisposição para a arte, por consequência, a sua participação num evento prevê um processo de transformação ao mesmo tempo que reconhece essa mesma transformação como o resultado de um processo de "não satisfação". Hirschhorn acredita que uma obra de arte é validade pela proposição de não satisfação ou pelo não-sucesso, contrariamente a eventos culturais que procuram um nível de sucesso, ou um nível positivo de satisfação. (Guimarães and Hirschhorn, 2018)

O que acontece dentro do acervo de escultura no espaço público do MIEC-ST é uma interação baseada neste conceito, considerando que se apoia em audiências que não detém nenhuma relação especial com a escultura contemporânea.

Para este conceito de audiência não-exclusiva, Hirschhorn considera um espaço de coexistência entre a arte e a audiência não exclusiva. Podemos até ver este espaço em paralelo com a definição de esfera pública de Arendt referida anteriormente. Esta coexistência não se refere à relação espectador-arte que é normalmente discutida entre museus (baseada em variáveis intelectuais), é, ao invés, uma relação construída sobre um terreno precário, acidental e por vezes, fútil.

Contudo, este espaço de coexistência pode criar um ambiente fértil para as interações entre as audiências não mediadas e as esculturas, através da criação de um laço frágil entre as audiências que procuram respostas à sua não-satisfação.

Esta área de coexistência, estando no espaço público, não é limitada ou restrita, é livre e não exclusiva, permitindo um certo grau de neutralidade para com a audiência. Num espaço com estas características a audiência pode sentir-se mais confortável com as suas perspetivas e interpretações com as esculturas, permitindo uma interação mais ampla com as mesmas, seja a nível mental, físico ou lúdico.

Podemos distinguir estas interações com as esculturas como uma audiência com
34 espectadores ativos. Jacques Rancière explica que a emancipação do espectador

começa quando se questiona qual é a oposição entre olhar e agir. Quando entendemos que as evidências que estruturam as relações do dizer, ver e fazer pertencem a uma estrutura de dominação e subjeção, apercebemo-nos que observar é também um ato que confirma ou transforma a distribuição de posições. (Rancière, 2010)

Esta investigação tem como objectivo criar um mapa que explore e materialize as interações entre a audiência não especializada e as esculturas do MIEC-ST, refletindo no final o imaginário coletivo que resulta desta audiência que não detém nenhum predisposição específica para a escultura contemporânea.

Por se tratar de um mapa de algo que pode ser considerado insondável, a metodologia aplicada a este projeto teve que reconhecer perspectivas diferentes. Considera os métodos de pesquisa científica e artística para cobrir uma estrutura que parecia adequada para usar face ao desafio criado por essas interações. Essas interações vão desde *tags* com intensidades diferentes, destruição parcial das obras, brincadeiras de crianças e a utilização dessas esculturas como abrigo ou local de descanso. Este mapa estará disponível em formato de arquivo online com todos os dados recolhidos durante os registos audiovisuais e depoimentos recolhidos durante a investigação.Assim, a recolha de dados usou três métodos diferentes:

1. Registos fotográficos: fotografias sistemáticas e frequentes de interações da audiência não-exclusiva com as esculturas.

2. Recolha de dados dentro do espaço físico do museu: ações planeadas, grupos de pessoas identificadas com a marca do projeto entregaram um cartão aos transeuntes perguntando o que vinha à mente ao olhar para uma escultura à sua escolha.

3. Visitas ao museu e exploração do espaço físico: gravação de vídeos e observação do ambiente entre os transeuntes e as esculturas.

Decidimos recolher dados usando três grupos de duas pessoas (voluntários). Esses grupos estiveram presentes em locais específicos da cidade, conhecidos como epicentros escultóricos. Os voluntários usavam um saco identificado com o logotipo do projeto, vários cartões de preenchimento, canetas e lápis e saquinhos com um biscoito. Os participantes receberam um dos cartões, que preenchiam com o pensamento sobre uma escultura à sua escolha e, a seguir, recebiam uma bolacha. Usamos a bolacha como agradecimento, embora, na maioria dos casos, independentemente de não saberem que iriam receber algo, mostraram-se disponíveis para participar. Os grupos recolheram 93 cartões, perfazendo um total de 80 cartões considerados válidos. Cartões considerados nulos não continham informações suficientes ou eram ilegíveis.

Com os dados recolhidos foi possível compreender que existiam esculturas que eram mais polémicas e que foram escolhidas com mais frequência.

Após o início da pandemia, considerando os deveres de recolhimento domiciliário, foi necessário adaptar estas recolhas ao novo normal, sendo assim criado um formulário online que permite aos participantes preencherem este mesmo cartão de forma virtual. O formulário mantém-se aberto, tendo até à data de hoje um total de 138 respostas coletadas.

35

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (2009) 'O que é o contemporâneo?', in O que é o contemporâneo? e outros ensaios.

Arendt, H. (1997) A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.Barthes, R. (2015) O Grau Zero da Escrita. Edições 70.

Baudrillard, J. (1991) Simulacros e Simulações. Edited by R. D'Água. Antropos.

Benjamin, W. (2012) Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Relógio D'Água.

Birrell, R. (2009). The Headless Artist: An Interview with Thomas Hirschhorn on the Friendship between Art and Philosophy, Precarious Theatre and the Bijlmer Spinoza-Festival. *Art & Research*, *3*(1).

Borriaud, N. (2002) Relational Aesthetics. Les presses du réel.

Eco, U. (2016) Obra Aberta. Relógio D'Água.

Foucault, M. (1966) Arqueologia do Saber, The British Journal of Psychiatry.

Guimarães, S. and Hirschhorn, T. (2018) 'Conversation between Thomas Hirschhorn and Sandra Guimarães'.

Machado, D. (2018) 'Vandalizada obra de Cabrita Reis, artista diz que "também é arte"', Jornal de Notícias, 2 July.

Morsch, C. (2016) 'Numa Encruzilhada de Quatro Discursos. Mediação e educação na Documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação', Periódico Permanente, (6), p. 32.

Pringle, E. (2009) 'The Artist-Led Pedagogic Process in the Contemporary Art Gallery: Developing a Meaning Making Framework', Journal of Art&Design Education.

Rancière, J. (2010) O Espectador Emancipado. Orfeu Negro.

Sternfeld, N. (2013) 'Playing By The Rules Of The Game Participation in the Post-Representative Museum', GuMMA Papers, (1), p. 7.

Teixeira Lopes, J. (2007) 'Políticas Culturais Públicas: Uma Proposta para o nosso tempo', La Sociología Y Los Nuevos Retos= A Socioloxía E Os Novos Retos: IV Congreso Astur- Galaico de Socioloxía.

Sontag, S. (1966) 'Against interpretation, and other essays', Journal of Contaminant Hydrology.

Silvano, F. (2017) Antropologia do Espaço. Lisboa: Documenta.

Rogoff, I. (2005) 'Looking Away: Participations in Visual Culture', After criticism: New responses to art and performance.



8º Encontro em Práticas de Investigação em Educação Artística
Disponível em:
https://youtu.be/J2ydjQpZcLI

7th Encounter

Practices of Research in Arts Education
12 — 13 April 2019

Faculty of Fine Arts | University of Porto (PT)

Quiet Dialogs:
Art Experience on the Public Space of Santo Tirso

Abstract

This research focuses on the exploration, mapping and materialisation of the unfathomable interpretations that pullulate the passer-by community when confronted with the public sculpture collection of the Santo Tirso International Museum of Contemporary Sculpture (MIEC-ST).
It aims at analysing the different ways on how the art experience and its fruition influences the relationship of the community towards the museum, acknowledging different types of audience and different sources of mediation (between the institutional relationship or a more spontaneous relationship). It instigates on how this relationship may not only be a cultural build-up process but also a self-discovery one, as well as an artistic action motivator.

To see the art experience as a personal act, which may consist of somewhat of a game of similarities, a stand-off with the memory, the affection (or not) towards the physical space. To understand that each spectator fits in that physical space in different ways, and that their own life experiences change and shape their contact with the art, thereby opening an endless field of possibilities.

Simultaneously, it will offer some inputs on the conception of personalised strategies regarding the educational mediation between the museum and its surrounding community. Create action points to the educational relationship of the museum with its visitors. It aims to develop tools of interaction between both ends that will foster creative actions and critical thinking.

The main goal of this research is to study the ways on which the community acts and interacts with the art experience on a social space, questioning the cultural democratisation, the boundaries of interpretation and the idea of art on a public sphere.
It questions the place of the work of art within the community. The access of the individual to art: how does it happen and who wants/agrees with it.

This research is divided into three different perspectives. In order to understand how the public sculpture collection of this museum has an influence on the community, this relationship will be analysed in three different ways:

1. An Institutional Relationship - aims at understanding how this relationship works on an official ground: how does the museum interact with the community? How is the communication done? How are the public sculptures shown through the museum "glasses"? How does the county have an influence (or not) on the museum? Do the politics concerning the county affect the museum's relationship with its community?
2. A Free Relationship - seeks to explore and map the different interpretations that come from within the community. The goal is to create a digital archive on the different kinds of reactions/interpretations/acts that result from these sculptures
3. A Mediated Non-Institutional Relationship - to create a set of tools to enable the communication between the community and the museum, using artist-led pedagogy

These three ways of seeing the relationship are all connected to the main subjects of this research, which are interpretation, fruition, cultural policies, mediation and art in the public sphere.

Theoretical Framework and Research Questions/Challenges

If we see the interpretation as a mere technical approach (the aesthetic qualities of this work of art - what shapes does it have, what color, who did it and when), we may end up seeing art as a simple piece of construction, and with that, muting all those profiles that make the work of art, as Susan Sontag puts it, real.
The features that make us feel uncomfortable and restless, if interpreted, can make the work of art maneuverable, it can subtract points in art and make it something that makes us question the way we live, see and feel.
Sontag states that the interpretation may end up being an act of revenge of the intellect upon art, and that may impoverish the work of art itself. According to Sontag, the interpretation does not consist (despite the general belief) of an absolute value or mind gesture that sits in a field of possibilities. Sontag also points out that in some cultures, the interpretation is a freeing act, while in others it is regarded as reactionary, impertinent and coward.

This mindset that interpretation builds itself on an absolute value, may create some distance between the work of art and the spectator - acknowledging that if the interpretation requires ground knowledge of art or art history, and if the spectator does not have these concepts on his mind, he will feel as the work of art is overwhelming and will rely on the interpretations of experts, thus transforming his perception on the frameworks and living the experience of someone else.

It's important to ask: are these creations on the public sphere (MIEC) an integral part of an overwhelming culture? Are these random stimuli that add up to the pile and cannot be distinguished from a paraphernalia of events and situations? Or is the marginal and quiet presence and permanence of these works of art that can make us escape this imagery anxiety and re-gain our senses?

From where this project stands, the public space is now contaminated with sculptures, some of them even merged with the background, making them somewhat quiet in a urban landscape that is filled with people and movement.

For the people who live in this town, these sculptures are an everyday sight, and if every day these people were to interpret and analyse these works of art, every single day there would be a different connection to that same sculpture. If interpreting something means de-constructing that object into other smaller objects and then analysing it piece by piece, we would then fail to acknowledge that something as a whole.

We would fail to see those sculptures as part of a museum, or that museum as part of a city. If we were to interpret each of these sculptures, concerning only the formula of who, when and how did the author did it, we would lose the part where the sculpture communicates with us.

Believing that when we stand in front of a work of art a "download" process occurs is believing that this work of art won't change, is believing that time, community and space won't influence that work. But, if we see this process as an exchange process between the art piece and the spectator, then we see a dialog that shapes itself towards different approaches.

João Teixeira Lopes, in *Políticas Culturais Públicas Uma Proposta Para o Nosso Tempo* lines out what's the segmentation, screening and the creation of acts or cultural public events under the perspective of a specific target audience, stating that there are three types of culture: for the people, for the middle classes and for the elite.

The concept of cultural democracy is different from the policies for cultural democratisation, as Teixeira Lopes states, by the simple set that there is no space to ponder the non-existence of those works. This means that those works, out in the public sphere, were not chosen by the community and neither did they had the community agreement. They exist by the mere cultural approach that politics choose to input on the city.

Teixeira Lopes also states that there is a seduction when using culture as ornaments, objects or events of symbolic apparatus. Noticing that this research is based on a museum that belongs to the

city council, there may be members of the community that question the reason for the existence of these works, mostly because when we use pieces of art as an ornament we're objectifying them, making them plausible for an interpretation as an absolute value, removing the unsettling character of the work of art and removing the personal and emotional bound to those sculptures.

These emotional bounds exist, even if they're not positive as the community interacts with the sculptures, revealing their feedback on that matter. These sculptures that MIEC holds on the public sphere have no kind of boundaries or indications on how the spectator should approach them, they are open works of art, as Umberto Eco states in "Obra Aberta".
Eco states that art, more than understanding the world, produces complements of it, autonomous shapes that come together with the ones that already exist, showing new personal laws and a personal life.

The way that the spectator chooses to interact with the sculpture is the way that he chooses to with his own free will. Not only does this leads to an open and mutable interpretation but it also leads to acts of creation towards the works of art. Despite these interactions having a positive or negative output, these statements belong to the community and the spectator and are a reflection of what art in the public sphere endures.

Eco also refers an act of fruition that occurs between the spectator and the work, explaining that this act is never the same, as he also speaks about moving the work of art as the possibility of multiple personal interventions, of an unneeded invitation or unequivocal to the oriented intervention.
For as long as these works of art may be in those sites, they have found different uses in their community, whether it may be the community that sights them every day or even the community who just visits them.

We can distinguish these kinds of actions and interactions with these sculptures as a community that has active spectators. Rancière states that before, we would call active citizens to those who had the capacity to elect and be elected, and passive citizens to those who didn't had that ability, to those who would work to earn their income, but even if positions were to be switched, the key lies in a structure that supports the opposite categories, those who have a certain ability and those who don't.
Can this be applied to the formal way on which we perceive interpretation of artworks? If we indeed ought to change positions, would we have passive and active interpretations of the artwork?

He explains us that the emancipation starts when we question the opposition between looking and acting, when we understand that the evidence that structure the relationships of saying, seeing and doing belong themselves to a structure of domination and subjection; that it starts when we realize that looking is also an action that confirms or transforms the distribution of positions.

So, according to his statement, for us to have spectators or "active viewers" for the artworks we would need that each member of the community would see their daily action as already an action of confirmation or transformation of these sculptures on the public sphere.

Rancière claims that a spectator, just like a student or a scientist, also acts, observes, selects, compares and interprets, he makes connections to what lies in his experience so far and sees what resembles to him or not. Although they are distant spectators, they are also active because they build their own perception and map what they're seeing.

He also states that the "art politics" is branded by a strange schizophrenia, where critics and artists invite us to think about the art practice in a context that is always new. He then asks the reader to pose themselves the following question: to what models of efficiency do our expectations and judgements obey when it comes to art politics?

I believe that this statement brings up an important question that relates to many of these initiatives that demand the bringing of contemporary art to the audience.
How do we know, or how can we judge, not only our way of evaluating and analysing art but also the works of art that museums and institutions propose to a certain audience?
Is there a problem of miscommunication between these institutions and the audience?
Should there be specialised educational services and mediation for the audience to be able to capture these pieces?

Hannah Arendt shapes the public sphere in two different perspectives, one of them states that the term public is the world itself, as it is common to us all and different from the place that fits us inside of it. Arendt states that living in this world essentially means having a world full of obstacles in between all of those who inhabit it, just like a table sets a group of people around itself. Just like every intermediary, the world separates and establishes a relationship between people.

In a way, the sculptures that are placed in the public sphere not only work as a "table" between the institution and the community and, as Arendt puts it, it may separate or bring them together, but also as an object in between them. In this case, there is a bridge between the two elements, and even if this bridge is unsteady, there is a relationship and this relationship not only manifests itself on the institutional way through controlled communication and proper means of disclosure, but also through spontaneous and non-premeditated reactions.

Methodologies

Considering a triangle composed by three different views, this research aims to act upon a work flow suited for each one of these perspectives.
Starting with the institutional relationship, this being the one we can consider the most "traditional" approach, the work flow of this triangle corner will be circumscribed mostly to a series of interviews with the aim of making a data collection strong enough to formulate a critical analysis on this matter.

This data collection includes interviews and statements from the museum's core functions, including the board of the museum and the people who lead the educational initiatives that compose the educational service of the museum.

With this data collection, it is intended to know and to analyse how the museum forms their practices of inclusion of its own community within the works of art and how the museum comprehends its communication. One particular aspect is the fact that the communication used by the city hall regarding culture is using the same structure, except for the museum, which uses its own design language. Is this on purpose? Does the museum believes that the communication regarding these pieces needs to be different? Also, how does the museum uses its own communication? In what way are the exhibitions, works and educational initiatives of the museum reaching the community? Are they being inserted in the digital and social media world? Is this communication made on an old-fashioned newspaper? How are the exhibitions described? Is a common language being used for the reader and for the community?
And in order to create a bridge between the two ways of seeing the museum and the free relationship, whether it being a more institutional or a more formal way, is the museum aware of all the initiatives that are happening or not happening in its surroundings concerning the works of art? This being said, besides the formal and the institutional initiatives, is the museum aware of the creative and the marginal acts towards the sculptures or even the initiatives triggered by schools or social media platforms?

From the free relationship, and to better assume this component of this relationship, a different approach to the methodology is intended, acknowledging a creative and artistic approach to a relationship that is built upon a more poetic way of understanding and seeing public art.
The study and the research based on this relationship is going to have a different approach, an approach that is more geared towards the community itself and on how the community feels and spontaneously interacts with the artworks. It will feature the creation of a digital platform called "Quiet Dialogs", a website hosting several types of feedback related to the different sculptures, which will act

as an archive where the depositions from the community will be displayed as a cloud. These depositions will be gathered through school visits, actions on specific parts of the town and online. This website will have a brief description on the project itself and also a "I want to help" section that will allow viewers to become active viewers and participants on this cloud.
In addition, in order to power and to increase the cloud, different social media campaigns will be made to gather these depositions. The social media campaigns will not only have the purpose of spreading this platform but they will also act as a means to create interaction with the community, allowing people to contribute with other data that they may find online about the subject.

This part sums up a new proposal on the different types of approaches to the relationship between the community and the museum.
It aims to create opportunities for the community to layout and to express their thoughts on the artworks and even to create upon those thoughts. If the idea of these public sculptures is to instigate the exploration of shape, colour, light and space, then we believe that the most "effective" way to explore is to "walkthrough" them.
By touching and interacting to these sculptures and to create an open climate to see each one's way of "reading" the sculptures grammar and to create from these gatherings a series of depositions on the outcome of the participants.
All in all, the idea is to explore in order to create. By using a group of individuals, this exploration will originate a creative outcome created by the participants, thereby using a collaborative action.

References

Agamben, G. (2009). O que é o contemporâneo? In O que é o contemporâneo? e outros ensaios (pp. 57–92).
ARENDT, Hannah. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
Baudrillard, J. (1991). Simulacros e Simulações. (R. D'Água, Ed.). Antropos.
Benjamin, W. (2012). Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Relógio D'Água.
Bordieu, P. (1983). A metamorfose dos Gostos. Questões de Sociologia Rio de Janeiro: Marco Zero.
Dewey, J. (1934). Art as Experience. The Later Works Of John Dewey. (S. I. U. Press, Ed.).
Eco, U. (2016). Obra Aberta. (Relógio D'Água, Ed.).
F. Seine, H. (2001). The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent.
Foucault, M. (1997). A Ordem do Discurso. Relógio D'Água.
Hooper-Greenhill, E. (2007). Museums and Education purpose, pedagogy, performance. Routledge.
Kaye, N. (2000). Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation. Annals of Physics (Vol. 54).
Morsch, C. (2016). Numa Encruzilhada de Quatro Discursos. Mediação e educação na Documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação. Periódico Permanente, (6), 32.
Pringle, E. (2009). The Artist-Led Pedagogic Process in the Contemporary Art Gallery: Developing a Meaning Making Framework. Journal of Art&Design Education.
Rancière, J. (2010). O Espectador Emancipado. Orfeu Negro.
Rebouças, M. M. (2013). Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Projectos com Escolas. Palíndromo, 10.
Rogoff, I. (2005). Looking Away: Participations in Visual Culture. After Criticism: New Responses to Art and Performance.
Sontag, S. (1996). Against Interpretation, and other essays. (S. & G. Farrar, Ed.).

Sternfeld, N. (2013). Playing by The Rules Of The Game Participation in the Post-Representative Museum. GuMMA Papers, (1), 7.
Teixeira Lopes, J. (2007). Políticas Culturais Públicas: Uma Proposta Para o Nosso Tempo. La Sociología Y Los Nuevos Retos= A Socioloxía E Os Novos Retos: IV Congreso Astur-Galaico de Socioloxía.



7º Encontro em Práticas de Investigação em Educação Artística
Disponível em:
https://youtu.be/GPJvfAjLxw8

The Arts in Society

artsinsociety.com

Letter of Invitation

May 29, 2020

Dear Rita Costa,

On behalf of the organizing committee for the **Fifteenth International Conference on The Arts in Society**, you are invited to attend and orally present, "The Boomerang Effect : How Public Art Shapes The Flow Of A Message Between Artist And Audience," at the:

Fifteenth International Conference on The Arts in Society
National University of Ireland Galway
Galway, Ireland
Jun 24, 2020 – Jun 26, 2020

Founded in 2000, the Arts in Society Research Network offers an interdisciplinary forum for discussion of the role of the arts in society. It is a place for critical engagement, examination and experimentation, developing ideas that connect the arts to their contexts in the world – on stage, in studios and theaters, in classrooms, in museums and galleries, on the streets and in communities.

You may find regularly updated information about the conference on our website: https://artsinsociety.com/2020-conference. Should you require further information or have any questions, please visit the Knowledge Base: https://cgscholar.com/cg_support/en.

We do hope you will be able to attend this important and timely international conference.

Yours Sincerely,



Dr. William Cope
President, Common Ground Research Networks, USA
Professor, Department of Education Policy, Organization & Leadership, College of Education, University of Illinois, Urbana-Champaign, USA

Common Ground Research Networks
University of Illinois Research Park
2001 South First Street, Suite 202
Champaign, IL 61820 USA

Ph: +1-217-328-0405
Fax: +1-217-328-0435
support@cgnetworks.org
cgnetworks.org

NUI Galway
OÉ Gaillimh



Fifteen International Conference on The Arts in Society
Disponível em:
https://youtu.be/uOZAFktQhvw

Imprensa

Os direitos de propriedade intelectual de todos os conteúdos do Público – Comunicação Social S.A. são pertença do Público.
Os conteúdos disponibilizados ao Utilizador assinante não poderão ser copiados, alterados ou distribuídos salvo com autorização expressa do Público – Comunicação Social, S.A.

Local O objectivo é prceber o imaginário colectivo sobre as obras

Há diálogos entre pessoas e esculturas, e Rita investiga essa relação em Santo Tirso

A investigadora da FBAUP, natural e residente em Santo Tirso, quer perceber como interagem os habitantes daquele concelho com as 54 esculturas contemporâneas que ocupam o espaço público

uno Rafael Gomes Texto
elson Garrido Fotografia

o pé da casa de Rita Costa, bem per- da central de camionagem de San- Tirso, há duas esculturas de grani- *Água sobre a Terra* e *O Barco, a Lua a Montanha*, ambas de Alberto Car- eiro. Se decidir caminhar até à se de a câmara municipal, encontrará, no ercurso, outras três – *Mira Hacie ientro de Ti, Sem o Teu Nome* e *Sem ítulo*, assinadas, respectivamente or David Lamelas, Rui Chafes e Dani araven. Chegada à Praça 25 de Abril, ue antecipa o edifício, verá *O Guar- ião da Pedra Que Dorme* (Mark Brus-) a cumprir a sua tarefa.

Estas são seis das 54 obras da colec- ão de escultura pública do Museu nternacional de Escultura Contem- orânea de Santo Tirso. Todas se spalham pelo espaço urbano da dade – nas redondezas do museu e a sede da câmara ou no Parque de ara Moreira, por exemplo – e cada ma foi guardando memórias de uem nelas se demora. É precisamen- sobre isso que se debruça a tese de outoramento (ainda em elaboração) m Educação Artística de Rita Costa: hama-se *Diálogos em Silêncio* e foca- : "nas interacções precárias, frágeis temporárias entre a colecção" e "a a audiência não especializada".

O interesse de Rita "pelo espaço úblico, que é de todos e não é de inguém", já existe há muito – a tese o mestrado em Multimédia na Facul- ade de Engenharia da Universidade o Porto "foi sobre a intervenção rtística como presença regenerado- em espaços que não estivessem ctivos". Durante a licenciatura em rtes Plásticas, Pintura e Intermédia, ue tirou no Instituto Politécnico de omar, fez uma *performance* com as eças do museu "fora de portas".

Para além disso, a investigadora de 7 anos da Faculdade de Belas-Artes a Universidade do Porto (FBAUP) esceu com "estas esculturas como aisagem", que se tornaram "duas oisas distintas". Primeiro, porque ram e são "pontos-marco na vida as pessoas". "As crianças brincam , há quem fume um cigarro ou amore às escondidas atrás de uma scultura."

Rita sabe do que fala, já que muitas ezes escalou as esculturas de Alber- Carneiro, nas brincadeiras de fância, para se saber segura quando gum amigo exclamava: "O chão é





A vontade de Rita é continuar a recolher testemunhos e fazer do projecto um "arquivo vivo": é que todos os dias são criados novos diálogos e novos olhares sobre as obras

"O que diferencia" o caso de Santo Tirso é a "dimensão do museu" ao ar livre

lava!" Depois porque se encontram formas alternativas para se "identificar as esculturas". Exemplo disso é a escultura de Ângela Ferreira no Parque de Sara Moreira, intitulada *Sem rien – O Poço das Seis Correias*, mas a que "muita gente chama 'baloiço proibido da Rabada'".

Dialogar com a arte

Entre as 54 obras, *Uma Escultura para Santo Tirso*, de Pedro Cabrita Reis, é a que "representa melhor a audiência", diz. Para explicar o porquê, há uma história caricata. Em Julho de 2018, a casinha de tijolo foi vandalizada e Pedro Cabrita Reis viu o "crime anónimo com 'alguma ternura e absoluta compreensão'", como cita um artigo do *Jornal de Notícias*. O escultor aproveitou, 17 anos depois, para concluir a marcela da obra que oferecera em 2001 à cidade.

"Quando Cabrita Reis foi esburacar a peça, as pessoas da cidade disseram que aquilo não era do agrado delas e foram dizer à polícia", conta Rita. Para a doutoranda, isso reflecte, e muito, a relação que existe entre tirsenses e as obras espalhadas pelo espaço público. "As pessoas pensam: 'Até me pode fazer alguma confusão, mas a escultura pertence à minha cidade e a cidade pertence-me.'"

Porém, estes diálogos "acontecem em todas as obras do espaço público ou dos museus", observa. Ainda assim, "o que diferencia" o caso de Santo Tirso é a "dimensão do museu" ao ar livre e o espaço temporal que as esculturas ocupam, já que chegaram à cidade há pelo menos duas décadas – "muita gente teve [as esculturas] como paisagem e formou-se um conhecimento geral" sobre elas.

Mas a ideia de diálogo não acontece só com o que Rita vai recolhendo: há outros que, através de actos de vandalismo (como o caso da peça de Cabrita Reis) ou das frases inocentes que os mais novos vão deixando aqui e ali, reflectem opiniões sobre obras ou até estados de espírito.

A população é crítica de arte

Não é possível, contudo, percebe que diálogos são esses sem se fala com as pessoas. Daí que Rita tenh começado, em 2018, a recolher informações que poderiam constitu o "imaginário colectivo" tirsens sobre as obras. Os "mais de 30 depoimentos", em formato de áudi e texto, moram em *DiálogosSilenci sos*, o *site* para pensar as 54 escultur a partir da perspectiva singular d pessoas que foram contribuindo pa o crescimento do projecto.

Algumas das reflexões são ma elaboradas do que outras. Hou quem descrevesse *Le Porteur de Vid* de Denis Monfleur, como "bonita diferente". Outra pessoa viu e *Ascensão*, de Julio Le Parc, uma hom nagem ao optimismo: "Faz-me sent a resiliência do ser. Embora apertad existe sempre uma saída... norma mente para cima!"

Já a escultura de Pedro Cabrita Re vai reunindo críticas menos simpá cas – até houve quem escrevesse q a escultura "não tem qualquer sent do" e deveria ser trocada "por outra Mas a obra também foi defendi d "Escultura que representa o vale d Ave. No entanto, muito pouco com preendida pela sociedade local." Pa além de reunir avaliações contrasta tes, a peça foi rebaptizada pelos t senses, que lhe chamaram "casa d jardineiro" e "casa do motor", o q aponta para uma associação de vári pessoas com uma só obra.

Mas o que distingue a nossa relaç com esculturas contemporâneas que temos com as representativa como o monumento a Pedro IV, Praça da Liberdade, no Porto? A re posta está, novamente, nos discurs que cada uma estimula: "A conten porânea consegue criar mais polém ca dentro da comunidade, gera di cursos diferentes. Olho para um vejo uma forma e daí faço um des nho que associo a uma coisa sem lhante." Daí criam-se "os significados que atribuímos a esta peça – a "cas do motor", o "babiço proibido".

Qualquer um pode participar e de xar a sua apreciação sobre as 54 escu turas no *site*. A vontade de Rita é co tinuar a recolher testemunhos e faz do projecto um "arquivo vivo": é q todos os dias são criados novos diál gos e novos olhares sobre as obras.

Fotografias













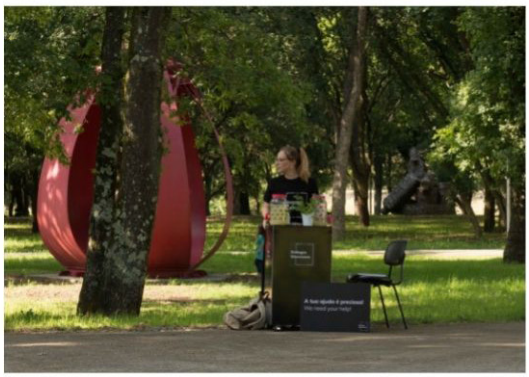




Fotografias

















Fotografias







Depoimentos

Gosto do simbolismo desta escultura, como um ovo que se expõe, revelando o seu interior. Gosto do **ar de fragilidade apesar da sua robustez.**

Acho muito bem, **dá vida ao parque.**

Faz-me lembrar os vestígios dos romanos, como uma ponte.

Emojis sorridentes, **sempre sonhei pintá-los de amarelo e desenhar smiles.**

Corno de **rinoceronte e África**.

Uma **grávida.**

A ídilica casa na árvore. Embora possa ser uma interpretação diferente da pretendida pelo artista, lembra um acesso a uma casa na árvore e por isso transmite uma sensação de conforto que remete à infância.

Liberdade, fuga, infância, **"guarda-roupa" das Crónicas de Nárnia,** fragilidade, pureza.

Escultura colorida, elegante e **dá alegria à cidade.**

Uma casa é uma casa.

Na minha opinião, **uma escultura sem qualquer sentido.** Deveriam trocar por outra.

Chama a **atenção pela vulgaridade**.

Uma aberração. Não sei como chamam aquilo arte.

Nem toda a gente percebe a importância. Nem toda a gente entende o significado.

É uma escultura que me faz pensar sobre a conjugação de vários materiais e como aquilo que **parece difícil encaixar na perfeição quando bem feito fica uma escultura fantástica**.

Depoimentos

Escultura que **embeleza o parque por ser diferente, original e com materiais ecológicos** que nos fazem também perceber que conseguimos com materiais simples fazer peças bonitas.

A escultura é bonita e tem um aspeto relaxante. **Serve para sentar enquanto se desfruta do ambiente.**

A escultura é muito agradável, gostei bastante da escultura de madeira. **Dá para o pessoal sentar-se e relaxar um bocado.**

Arquitectura moderna, **cara de um ser humano,** aproveitamento de madeira.

Nunca percebi o conceito desta escultura, o que me fascina! Terá sido desenhada e planeada para **entreter as crianças irriquietas e causar uma enormidade de receio nos seus progenitores?** Ou é simplesmente uma escultura para ser avaliada visualmente. Será uma combinação dos dois. **Multiusos.**

O baloiço proibido da rabada.

Ao longo da minha infância **muitas vezes brinquei nesta escultura** juntamente com os meus pares. Nunca me ocorreu que fosse uma obra de arte até muitos anos mais tarde, A **estrutura labírintica e o chão em areia sempre me apelaram à brincadeira e ao divertimento**. Acho, portanto, fascinante o nível de interação que uma obra pode ter com o público. Algo que anteriormente não tinha achado possível.

Está muito boa **para todos nós.**

Porque achei **bonita e diferente.**

Uma casa é uma casa.

Na minha opinião, **uma escultura sem qualquer sentido.** Deveriam trocar por outra.

Chama a **atenção pela vulgaridade**.

Uma roda de um **hamster.**

Penso que apreciando o trabalho feito está bem. Mas o **tempo investido e o dinheiro poderia ser canalizado para outros fins mais úteis**.

A **escultura que mais gosto é esta** embora todas tenham a sua apresentação.

Depoimentos

Cette sculpture represente **une poire ou une mangue.**

Cette sculpture represente **une fleure fermé qui na pas ouvert.**

Representa, para mim, **a natureza de uma forma simples**. Simultaneamente lembra-me **hastes de um veado**, remetendo, uma vez mais, para contacto com a natureza.

Cubo invocador. Colocando os azulejos nos sítios certos, **fazendo uma imagem de escrituras e símbolos antigos é possível invocar demónios do passado**.

Ao longo da minha infância **muitas vezes brinquei nesta escultura** juntamente com os meus pares. Nunca me ocorreu que fosse uma obra de arte até muitos anos mais tarde, A **estrutura labírintica e o chão em areia sempre me apelaram à brincadeira e ao divertimento**. Acho, portanto, fascinante o nível de interação que uma obra pode ter com o público. Algo que anteriormente não tinha achado possível.

Parece a primeira **letra do abecedário ao contrário**. A.

Parece o **play de um leitor de música**.

Não gosto. Mais pedra menos pedra é indiferente. Por mim não existiam.

Depoimentos disponíveis em:
https://dialogosilenciosos.pt/

Diálogos em Silêncio

FORMATO
A4

FAMÍLIAS TIPOGRÁFICAS
Muli
PT Serif

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

2022

Rita Carolina Morais da Costa