

Excentricidade territorial e programática: três programas de arte pública, em Portugal

Territorial and programmatic eccentricity: three public art programs in Portugal

Laura Oliveira Castro

(Universidade Católica Portuguesa, School of Arts, Research Centre for Science and Technology of the Arts)

Resumo: Este artigo apresenta três programas de arte pública realizados em Portugal desde 2018, situados em pequenas cidades e territórios rurais. Trata-se dos programas “Poldra”, na cidade de Viseu, “Desencaminharte” na região do Alto Minho e “Experimenta Paisagem”, no centro de Portugal. Estes programas evidenciam uma tendência da arte pública das últimas décadas e uma linhagem de casos internacionais, marcadas pela procura de territórios excêntricos e de aproximação à paisagem não urbana. Destaca-se ainda a relação destas práticas com objetivos de desenvolvimento regional e turístico, e de compromisso com a sustentabilidade, o que confirma a multiplicidade de agentes envolvidos e a instrumentalização social da arte, na tentativa de corresponder a interesses e necessidades das populações.

Palavas chave: Arte Pública. Paisagem. Território rural. Arte Contemporânea.

Abstract: *This paper presents three public art programmes carried out in Portugal since 2018, located in small towns and rural territories. These are ‘Poldra’ in the city of Viseu, ‘Desencaminharte’ in the Alto Minho region and ‘Experimenta Paisagem’ in central Portugal. These programmes show a trend in public art over the last few decades in the international scene, marked by the search for eccentric territories and an approach to the non-urban landscape. Also noteworthy is the relationship between these practices and regional and tourist development objectives, as well as a commitment to sustainability, which confirms the multiplicity of agents involved and the social instrumentalisation of art in an attempt to meet the interests and needs of the population.*

Keywords: *Public art. Landscape. Rural territory. Contemporary Art.*

DOI: 10.47456/rf.rf.2132.49684

Preâmbulo

Portugal, século XXI. Um passeio de fim-de-semana por pequenas cidades e vilas permite testemunhar a presença e, em alguns casos, o domínio dos elementos monumentais a que nos habituámos, a igreja medieval ou barroca, a ponte romana, o mosteiro (transformado em hotel), o pelourinho. Subsistem como marcas visíveis, ao lado deste património histórico, a arquitetura do período do Estado Novo (1933-1974), as praças e os largos para o exercício do poder político e judicial, com os edifícios de Câmaras Municipais ou de Tribunais, o café central, os espaços ajardinados com estatuária. Junto a linhas água têm surgido parques de lazer, com caminhos entre o arvoredo, esplanadas e locais de piquenique, zonas de diversão balnear, com espaço para espetáculos musicais de verão. Estas criações recentes, que introduzem novos elementos de uniformização nestas pequenas localidades, têm sido enquadradas pelas políticas de regeneração urbana, de dimensão nacional e local, incentivadas a partir dos anos 90 do século passado.

Ao deixar os pequenos núcleos urbanos ao encontro de áreas rurais dominadas por solos de ocupação agrária e florestal, atravessados por cursos de água, rios ou pequenos ribeiros, colinas suaves ou elevações pedregosas, percebem-se aí os elementos de marcação da paisagem tradicionalmente instalados pelas populações, sejam de vocação religiosa, como o cruzeiro longe da estrada ou a ermida de cal branca, sejam de funcionalidade geográfica, como o marco geodésico no alto do monte, sejam, finalmente, de finalidade estética, como o aproveitamento de um penhasco afeiçoado como miradouro. Divisam-se também elementos que denunciam ciclos económicos, como o cavalete de uma mina abandonada, símbolo da decadência industrial. Junto a estes sinalizadores de paisagem, têm sido implantados equipamentos que regulam a nossa deambulação: trilhos de natureza devidamente sinalizados, passadiços em madeira que permitem vencer desníveis acentuados do local, novos e imponentes miradouros desenhados por arquitetos.

Apetece convocar Lucy Lippard (1983), que chamou a atenção para a sobreposição dos estratos de paisagem implícitos em qualquer relação do homem com o meio: o do tempo humano sobre o tempo geológico; o da ação humana sobre a natureza; o da religiosidade cristã sobre o paganismo. Agora diríamos também, o da regulação sobre o desenvolvimento orgânico do território.

É assim que, nas últimas décadas – e deste modo introduzo o assunto deste artigo – se tem assistido ao desenvolvimento de programas de arte pública em cidades de média e grande dimensão, nas regiões de baixa densidade populacional, para utilizar o vocabulário do planeamento. Trata-se de programas de iniciativa oficial, frequentemente financiados pela União Europeia, promovidos maioritariamente por municípios e por associações de municípios, com a colaboração das entidades responsáveis pelo desenvolvimento regional e pelo turismo e, pontualmente, por empresas públicas e grandes corporações.

Neste enquadramento, proponho-me falar de três projetos de arte pública no Norte e no Centro de Portugal: Desencaminharte (2018), na região do Alto Minho; Poldra – *Public Sculpture Project* Viseu (2018), na cidade de Viseu; Museu Experimenta Paisagem (2020), na região da Beira Baixa. Estes projetos disseminaram obras e intervenções artísticas onde elas não existiam porque, com exceção da arquitetura religiosa das ermidas, dos ermitérios e mosteiros isolados, da arte popular dos Calvários e das Alminhas, a arte não é um elemento constante da paisagem não urbana.

A viragem excêntrica

Hamish Fulton, autor de uma abordagem radical à paisagem na procura dos ambientes não urbanos, como forma de autovalidar essa opção e, ao mesmo tempo, o seu caráter paradoxal afirmou: “The art object is for urban people, came out of an urban society and is viewed in an urban setting” (FULTON, 1989, p. 3). Os programas em análise confrontam este hábito cultural instalado e representam uma viragem marcada pela excentricidade territorial e programática. Se a obra de arte vivia em ambiente urbano tornava-se necessário proceder ao seu exílio para outros territórios, introduzi-la em ambiente estranho e fazê-la renascer ao abrigo de novos princípios.

Foram muitos os sinais da mudança em Portugal: a organização de simpósios de escultura, a realização de exposições em jardins e parques, projetos de arte pública em cidades de pequena dimensão (Vila Nova de Cerveira, Santo Tirso ou Paredes, Cascais), programas em espaços não urbanos (Almourol, Arte na Leira, Arte nas auto-estradas, Arte Pública da EDP), entre muitos outros. Paralelamente, um fenómeno de outra natureza, mas que concorre para a transformação da paisagem é o dos festivais de arte urbana em contexto rural (pese embora o paradoxo...), que têm proliferado na última década, com designações inventivas, algumas relacionadas com especificidades locais, como Rebuliço, Pin’arte, Wool, Sm’arte, Tons de Primavera, RuralizArte, Estau, MurArcos, Fazunchar, Muro, Baluarte, Falu.

No panorama internacional um vasto movimento de exposições de arte na paisagem, com desenvolvimento desde os anos 70, analisado por Castro, nas tipologias de parques de escultura, itinerários de arte na paisagem e arte e reabilitação ambiental (Castro, 2012) revela distintos modelos de curadoria e produção – concurso, encomenda, convite para simpósio ou exposição, convite para workshop, residência, etc. – com origem na vontade individual de artistas ou de políticas públicas e empresariais, com legitimação crítica e histórica; com a adoção de terminologia museológica e artística; com o território como campo de criação e exposição, tendo, por vezes, um edifício sede ou um centro de interpretação.

Para um retrato mais completo desta tendência, conviria ainda mencionar outras ações dirigidas ao meio rural, com implicações próprias do século XXI, de

desenvolvimento regional, inclusão social e promoção turística, nomeadamente através de projetos de investigação promovidos pela academia e por agências governamentais que averiguam os desafios e os condicionalismos das artes em espaço rural e alargam o sobre este tópico (Castro, 2019).

Não é objetivo deste texto estabelecer a cronologia ou a história recente deste movimento cultural e político, mas analisar três exemplos que dão corpo à atividade de observação que tenho realizado no quadro Rede de Informação, Investigação e Intervenção em Arte Pública do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes.

O programa Desencaminharte, 2018

Lançado em 2017, como festival, e reconfigurado em 2018, com a entrada em cena da pequena estrutura de experimentação, criação e produção cultural, FAHR&AF, liderada pelos arquitetos Hugo Reis e Filipa Almeida, o projeto assenta conceitualmente na noção de leitor de paisagem para articular as criações no território do norte de Portugal, compreendido entre os rios Minho e Lima. Outras noções introduzidas pela equipa que concebeu o projeto foram: a participação (dos representantes dos municípios envolvidos); a intervenção permanente; o valor patrimonial (alicerce dos lugares escolhidos); o diálogo intergeracional (dos autores a convidar) o cruzamento intermedia (arte, arquitetura, design e paisagem). Definido como arte aplicada ao lugar, operou num contexto situado de conciliação entre os diferentes usos da paisagem, de indagação de ferramentas de natureza performativa, de construção vivenciada e de responsabilidade partilhada. O mesmo é dizer, num território de experimentação, de natureza instável. No texto de apresentação do livro *Desencaminharte'18. Arte Aplicada ao Lugar* (2019) afirma-se que o projeto assenta

numa combinação entre novas referências culturais de arte pública em territórios de baixa densidade e a valorização e reinterpretação, nesse contexto, das marcas identitárias do património cultural e natural do Alto Minho. Representa, por isso, um desvio no sentido de uma descentralização da criação artística nacional, mas também de uma valorização cultural e turística das periferias naturais e rurais.

Foram instaladas dez intervenções na paisagem entre 2018 e 2019, de que mencionarei apenas algumas. De teor narrativo e declaradamente funcional, o “Porta Caça do Mosteiro de Sanfins”, do atelier Barão Hutter (Ivo Barão e Peter Hutter) revisita uma oferenda ritual aos monges de um mosteiro e cria artefactos destinados à confeção de alimentos que podem ser usados pela população local; “pedra sobre rocha”, de André Banha, na Figura 1, é um abrigo, estranho e impositivo, mas que recorda os traços antropológicos do lugar e as estruturas destinadas aos pastores em deslocação; na margem do rio, os FAHR 021.3,

Figura 1. André Banha – Pedra sobre Rocha, 2018, chapa de ferro e madeira, 0,8x1,8x15,8 m (sulco); 0,8x2,8x1,5 m (mira). Fotografia: © Filipa Frois Almeida. A obra de arte destaca-se do envolvimento pelo material, forma e cor, e assenta, como pedra estranha, sobre a rocha no alto da serra. É uma pequena cabana com a ressonância da passagem dos pastores e seus rebanhos por estas paragens e a necessidade de abrigo em tais deslocações.



também instalaram um “Abrigo” (Figura 2) que cita e reinterpreta, com alguma ironia, as construções precárias onde os pescadores guardam as artes de pesca e que se encontram nas proximidades.

João Mendes Ribeiro criou dois bancos na “Janela” do miradouro pré-existente, num diálogo respeitador do património, acompanhados por versos de Sophia de Mello Breyner escritos na guarda metálica e por uma instrução técnica sobre a caiação do muro. A proposta, ilustrada pelas Figuras 3 e 4, combina a poética da leitura, a contemplação e a política. Esta última dimensão está presente na instrução e no apelo à preservação patrimonial do muro.

Dalila Gonçalves atualiza a memória de infância dos jogos do esconder atrás das árvores. No lugar do Caminho de Santiago que lhe foi atribuído, decompôs uma árvore em pranchas e construiu uma barreira transparente com as tábuas ligeiramente afastadas entre si para permitir “Ver através da árvore”, proteger e gerar sombra sobre uma pedra onde o caminheiro pode descansar. Finalmente, a reclamação da paisagem insinua-se na proposta de Fernanda Fragateiro, “a paisagem é”, que consta de dez bandeiras com frases eminentemente políticas de escritores e teóricos, utilizando o carácter instrumental da bandeira de anunciar e espalhar uma notícia.

O programa foi de grande complexidade metodológica e operacional, na intersecção entre o interesse dos municípios em intervenções permanentes e até de sentido funcional, a linha curatorial e a resposta de cada autor, na



Figura 2. FAHR 021.3 – Abrigo, 2018, betão branco, 2,6x2,6x2,4 m. Fotografia: @ Filipa Frois Almeida. Estrutura de grande simplicidade na margem do rio, é, ao mesmo tempo, um abrigo e uma grande janela aberta sobre a paisagem. Nas imediações há outras construções funcionais, de carácter precário, improvisado, onde os pescadores guardam as suas artes de pesca. O diálogo entre a obra de arte e estes volumes instaura alguma ironia e fez-nos refletir sobre modos de ocupação do espaço.

interpretação de um lugar pré-determinado pelos municípios, com o acordo dos programadores. A complexidade caracterizou também a gestão do projeto, com a exigência de estudos prévios para cada intervenção, a aprovação por diversas entidades e tutelas do território, a produção de peças tipológica e materialmente muito diversas que requisitaram a colaboração de fábricas e de artesãos locais.

Sobre cada uma das intervenções despojadas de espetacularidade, monumentalidade ou retórica, poderia refazer o comentário porque todas vivem de significados contextuais e relacionais, concretamente imbricados com o património material e imaterial da região, algumas possuem um valor de uso e todas admitem uma pluralidade de perspetivas de leitura. A colaboração dos curadores com as entidades promotoras prevaleceu sobre a cumplicidade entre habitantes e criadores.

Com um legado relevante de dez intervenções, o programa não teve continuidade, nem na implantação de novas propostas permanentes, nem na organização de atividades efémeras que pudessem dinamizar as obras existentes.

O programa Poldra, 2018

Poldra é um termo que designa um conjunto de pedras dispostas em linha sobre um pequeno curso de água, como um riacho, de forma a permitir a sua travessia. Tal como numa poldra, era intenção de distribuir obras de arte no território, gerando trajetos e passagens, através *Public Sculpture Project* Viseu. Partindo

Figuras 3 e 4. João Mendes Ribeiro – Janela, 2018, aço, 0,4x0,4x1 m. Dois aspectos da intervenção.

Fotografia: © Ângelo Neves. Um miradouro sobre a paisagem de Viana do Castelo, no norte de Portugal, aproveita um muro de granito e uma guarda metálica, junto à qual se instalaram dois bancos, destinados a criar condições para a contemplação da paisagem. Na guarda metálica inscreveram-se versos da poetisa Sophia de Mello Breyner e parte do muro foi caiada de branco, numa demonstração do que seria o tratamento adequado a essa construção.





Figura 5. Neeraj Bhatia, Jared Clifton, Shawn Komios e Hayfa Al-Gwaiz – *The Garden of the Framed Scenes*, 2018, madeira, aço, acabamento em betão, 13x10 m. Fotografia da autora. A obra de arte instalada num pavimento empedrado na Mata do Fontelo, é composta de diversos muros de betão branco, onde se abriram janelas que enquadram a paisagem envolvente. A estrutura austera afirma-se pela brancura no espaço de vegetação que a rodeia.

do termo local, o projeto de Viseu, pequena cidade no centro de Portugal, propôs-se intervir no espaço urbano, constituir uma coleção de arte pública e reinventar a relação da população com a arte. Com direção artística do escultor João Dias, teve sucessivas edições em 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, que operaram mediante convite e *open call* internacional.

O local escolhido foi a designada Mata do Fontelo, antiga quinta do Paço dos Bispos que se tornou pública em 1926 e é hoje um ativo patrimonial da cidade, espaço de jardim e mata protegida, com 10 hectares. O destino das 16 peças criadas nas cinco edições foi diverso: algumas mantiveram-se no local, outras foram retiradas por problemas de conservação ou de segurança. Referir este facto aqui não é gratuito: ele recorda o lado contingente das intervenções nos espaços ao ar livre, sujeitas às condições atmosféricas, à passagem do tempo, condenadas a uma identidade mutante.

As propostas variam entre estruturas que se impõem, pela forma, matéria e volume – como acontece na obra da Figura 5, *The Garden of the Framed Scenes* – ou intervenções mais subtis que se moldam às pré-existências – como *Carpet of the rock*, na Figura 6.

Se o convite à observação e à deambulação, em diferentes modalidades de diálogo com o lugar, parece imperar, também se verificam instalações de sentido

Figura 6. Jazmin Charalambous – Carpet of the rock, 2018, madeira (sobreiro, castanheiro, pinho), tintas de óleo e estrutura de aço, 2x4x0,40 m. Fotografia: © Sofia Pereira Dias. Plataformas coloridas em madeira geram um pavimento sobre o solo da mata. Os materiais usados, a passagem do tempo, as folhas e a terra levadas pelo vento para se depositam na estrutura, integram-na progressivamente na natureza envolvente.



político e crítico. É o caso do trabalho de Miguel Palma, na Figura 7, que aborda o mau uso do planeta e a sua fragilidade face às ameaças que enfrenta. De acordo com o processo de trabalho peculiar do artista, um objeto pré-existente foi sujeito a uma nova leitura e ressignificação, neste caso, uma esfera metálica que boia de sinalização fluvial, representa o planeta.

O projeto foi descontinuado, apesar de o município de Viseu ter continuado a patrocinar a arte pública através de outras propostas orientadas para a leitura de elementos arqueológicos e para a ocupação ancestral da região: Lagaretas, de 2023, Estrada Romana, de 2024 e Pedra Cavaleira 2025. Os formatos adaptaram-se a menor financiamento, com esculturas do próprio João Dias e fotografia Sofia Pereira Dias. Presentemente, o mentor do programa tem em curso um projeto de *up cycling* ou *up[art]cycling* em que se privilegiam esculturas e intervenções artísticas em escolas, lares, espaços verdes ou noutros locais onde se procuram melhorar, de acordo com os organizadores, as “condições do espaço e da comunidade que a intervenção abrange”. A sustentabilidade ambiental fundamentou algumas esculturas, como o “Guarda-Rios”, pássaro de grandes dimensões junto a um espaço público de Viseu, reproduzido na Figura 8, ou a “Rã-Ibérica”, instalada num parque municipal de Águeda, ambas realizadas com materiais e desperdícios recolhidos por João Dias e Sofia Pereira Dias, tendo as eco-escolas da cidade de Águeda, participado na última e ambas associadas a celebrações do Dia do Ambiente.



Figura 7. Miguel Palma – Planeta Primário/Boia Sideral, 2019, ferro e tinta primário, 160x160 cm. Fotografia: © Sofia Pereira Dias. Uma antiga boia de sinalização fluvial convertida numa escultura em que o artista interveio através da aplicação de uma camada de pintura (primário) que a protege da corrosão. Permaneceram por pintar algumas áreas da boia com o contorno dos continentes, fazendo dela uma representação do planeta. E os continentes continuarão a sofrer o desgaste, em resultado da passagem do tempo e da ação humana.

Nos oito anos de experiência, verifica-se a condução do projeto no sentido de maior integração social, sustentabilidade ambiental e participação das populações, concretamente das comunidades escolares. Esta reorientação programática resultou em propostas menos associadas a nomes reconhecidos do panorama artístico internacional e mais próximas da sociedade local, em correspondência com necessidades identificadas e abordadas de forma sustentável.

O programa Museu Experimenta Paisagem, 2020

Iniciado em 2020, este projeto, dotado de um Manifesto do coletivo MAG, formado pelas arquitetas Marta Aguiar e Mariana Costa, com colaboração da artista Sofia Marques de Aguiar, tem intervenções artísticas permanentes em duas rotas já implementadas: a Rota da Cortiçada e a Rota das Linhas de Água.

O programa parte de uma observação e de um estudo cuidadoso do território, da sua morfologia e particularidades geológicas e geográficas, dos modos de ocupação humana e da função dos lugares. É enquadrado pela parceria intermunicipal do Programa de Revitalização do Pinhal Interior, no distrito de Castelo Branco, criado pelo governo português para, nas palavras do documento oficial, “atenuar as consequências trágicas dos incêndios de 2017 a nível de perda de vidas humanas [morreram 116 pessoas] e da destruição da floresta e dos bens e serviços a ela associados”. A escolha da localização das obras foi feita em colaboração com as autoridades locais e considerou as

Figura 8. João Dias – Guarda Rios - Fórum Viseu, 2024, materiais reciclados. Fotografia: © Sofia Pereira Dias. Obra instalada na entrada de um espaço público de Viseu, realizada no âmbito da celebração dos Dias Mundial da Criança e Mundial do Ambiente. Feita de materiais e desperdícios recolhidos, reconfigurados na forma de um pássaro de cores vivas, é uma obra manifesto que pretende promover comportamentos de reciclagem e reutilização.



particularidades paisagísticas, a força da história ou as narrativas ancestrais de mitificação dos lugares. Do ponto de vista da metodologia, foram feitas diversas estadias para conhecer e contactar com as comunidades, pesquisar o património local, lendas, festas, gastronomia, profissões, e modos de sentir os lugares, entre crenças, medos e imaginações. Ainda que não tenha existido qualquer colaboração direta de membros dessas comunidades na fase projetual, as autoras afirmam que procuraram objetos estéticos movidos pelos estímulos do meio e que tentaram recusar indícios de qualquer personalidade artística ou idiossincrasias. Para isso, reuniram documentação exaustiva em memórias descritivas, especificações técnicas de montagem, registos fotográficos e vídeo, e em conversas e entrevistas a habitantes, momentos de escuta, workshops com grupos específicos, negociação com associações e municípios. No período que antecedeu e coincidiu com a instalação dos trabalhos, tiveram lugar conversas online, transmitidas em **streaming**, com testemunhos, impressões e memórias. Outros profissionais foram chamados a pronunciar-se sobre o projeto, em entrevistas online. Estes são aspetos que distinguem o programa dos anteriores.

As primeiras propostas, intituladas “Moon Gate”, na Figura 9, “Véu” e “Farol dos Ventos”, nas Figuras 10 e 11, optam por soluções de contraste, seja pelos



Figura 9. MAG - Marta Aguiar, Mariana Costa, com Sofia Marques de Aguiar - Moongate, 2020, aço inox, resinas e policarbonato. Fotografia © MAG - Marques de Aguiar. Um círculo de resina cor de âmbar, com moldura de metal, suspende-se do arvoredor junto ao rio. Em certos momentos do dia, o reflexo na superfície da água duplica a sua presença e instaura um ambiente mágico e de rara beleza, mas o efeito de estranheza é permanente.

Figuras 10 e 11.
MAG – Marta Aguiar, Mariana Costa, com Sofia Marques de Aguiar – Farol dos Ventos, 2020, cabos náuticos coloridos. Fotografia © MAG - Marques de Aguiar. Aspetto de Performance com Dimegaz no Farol dos Ventos. Cortiçada Art Fest, 2024. Fotografia © Nagore Legarreta. Sobre uma área pedregosa junto a uma gruta da qual correm lendas antigas de uma moura, a obra ergue-se a uma altura considerável. Graças à cor viva dos cabos náuticos de que é feita, é visível a grande distância, tem grande força de atração e desperta curiosidade. A trama de cabos já foi utilizada para ações performativas de grande espetacularidade como a apresentação de uma bailarina que dançou, suspensa, em redor da estrutura.





Figura 12. MAG – Marta Aguiar, Mariana Costa, com Sofia Marques de Aguiar – Magma Cellar, 2020, aço inox lacado, ardósia piro-expandida. Aspeto do público, com a peça em fundo, na performance de Ana Zelaia e 8 mulheres de Cunqueiros, Cortiçada Art Fest, 2024. Fotografia © MAG - Marques de Aguiar. Instalada na ponte sobre uma ribeira, a estrutura utiliza o xisto de uma forma inusitada e ilumina-se à noite. A configuração cônica convida a entrar e, ao mesmo tempo a observar através dela. Está num ponto de confluência da aldeia que se anima aos fins-de-semana com os que voltam à terra, e em ações culturais efémeras.

materiais utilizados, seja pela cor dominante, seja pela forma. Não obstante a sua forte presença, não sugerem qualquer hierarquia ou superioridade face à paisagem, há antes um sentido de provocação e interpelação do observador.

A visibilidade das três intervenções emerge das aproximações e dos afastamentos permitidos pelo território e gera experiências que tipificaria como de encantamento em “Moon Gate”, baseada nos relatos do jesuíta António de Andrade, natural do lugar, nas suas deambulações pelo Oriente, ofuscação em “Véu” e assombro em “Farol dos Ventos”. Todas são alteradas sob os efeitos da luz, produzem reflexos e espelhamentos, opacidades e transparências e, por isso, são descobertas e redescobertas, vistas e reconstruídas a cada olhar. Há certamente a incorporação de dados locais, que repesco das memórias descritivas das duas obras reproduzidas: a cor âmbar de “Moon Gate” e os elementos ferrosos das rochas; a rotação dos cabos coloridos de “Farol dos Ventos” e o movimento das aves da montanha.

A Rota das Linhas de Água, implementada em 2021, inclui, do mesmo coletivo, as obras “Menina dos Medos”, figura inspirada em crenças e mitos do lugar e “Magma Cellar” que se apropria de uma das matérias dominantes da paisagem, o xisto, e que resultou na criação de uma imagem de marca da aldeia, com a participação da população.

Figura 13. Sami Rintala com 15 estudantes noruegueses - MEP Gate, 2024, madeira. Fotografia © MAG - Marques de Aguiar. Estrutura funcional em madeira instalada na localidade de Cernache do Bonjardim, em resultado de um workshop coordenado pelo arq. Sami Rintala com estudantes, de exploração das potencialidades do uso da madeira. Apresenta bancos de diferentes configurações ao longo de um vasto pórtico de elementos verticais e horizontais, que assinala simbolicamente a entrada no Museu Experimenta Paisagem.



Elementos como a reapropriação do território pela comunidade, a humanização e a pacificação (após os grandes incêndios já referidos), a reversão do processo de desertificação, surgem nas memórias descritivas das obras, assumindo a sua utilização instrumental da arte para a reabilitação territorial e comunitária. A Figura 13 apresenta um pórtico em que a madeira foi explorada em novas estruturas e novos usos, numa residência internacional. O trabalho foi realizado no âmbito do projeto **Landscape Together**, apoiado por fundos comunitários europeus, que o coletivo MAG e a estrutura Experimenta Paisagem conceberam que, trabalhando essencialmente a sustentabilidade, visa também instalar arte na paisagem.

Dos três programas analisados, este é o único que procura a legitimação da expressão museu e a sugestão de gravidade institucional que lhe é inerente e que funciona também como instrumento de marketing. Paralelamente introduz a noção de experiência associada à comunicação cultural e turística, combinando a força do termo histórico e o apelo do termo atual. Também é o único que associa programação cultural regular às intervenções e esta é uma diferença fundamental para o efeito estruturante e duradouro do programa. O festival Cortiçada Art Fest, de periodicidade anual, promove atividades junta às intervenções permanentes, num contributo fundamental para a sua apropriação.

Reflexões finais: o efeito farol e o efeito âncora

Como reflexão final, recupero a definição de arte pública, de José Guilherme Abreu:

- a) Ideário: a arte pública visa fazer chegar a arte a todos os cidadãos para ajudar a melhorar a sua vida coletiva e a sua evolução cultural.
- b) Impacto: a arte pública implica uma postura cívica do artista e provoca um comportamento social do público (apropriação ou rejeição).
- c) Inclusividade: a arte pública adequa-se a múltiplos destinatários, técnicas de produção, meios expressivos, linguagens plásticas e formas de expressão, em coabitação pluridimensional.
- d) Regime: a arte pública resulta de um regime de produção alugada distinto da restante produção (Abreu, 2013, p. 20).

Ao rever esta definição esbatem-se as dúvidas relativas à possibilidade de instaurar arte pública fora das grandes cidades e do ambiente urbano. Dado que a arte pública se define em termos de princípios e ideário, ela é válida em qualquer ambiente. No que concerne aos programas em análise, conclui-se que a correspondência de cada um à definição citada, aumenta gradualmente entre o primeiro e o terceiro casos. Se todos correspondem às alíneas a), e c) por operarem num plano de democratização e acessibilidade da arte, com preferência pela instalação permanente, e por congregarem uma diversidade de artistas e práticas e, assim, alargarem os seus potenciais destinatários, já o alinhamento com as alíneas b) e d) se afigura mais limitado. De facto, embora não se possa questionar a disponibilidade dos artistas para trabalhar no espaço público, nem sempre os processos de trabalho e os resultados evidenciam postura cívica ou participação direta dos cidadãos na conceção da obra. Sendo residual, está por cumprir o grande desafio destes projetos.

Dos utilizadores dos programas, dir-se-á que não são visitantes, mas caminheiros de olhar ambulatorio, protagonistas de uma experiência visual, acústica, háptica, insubstituível e intransmissível, como forma privilegiada de aceder ao campo estético e artístico. Na linha de afirmação do espectador, como cocriador e coprodutor, ao *walking artist* sucedeu o *walking spectator*, o espetador de condição nómada.

Do ponto de vista curatorial, os projetos afastam-se estrategicamente do dogmatismo *site-specific* e aproximam-se das declinações das práticas *in situ*, formuladas como *site adjusted*, *site oriented*, *site conditioned/determined*, *site dominant* sistematizadas por Robert Irwin (apud Ross, 1993, p. 175).

As obras de arte estão sob o efeito farol, no sentido em que se erguem para nos atrair e, ao mesmo, tempo para nos orientar no território e sob o efeito âncora, no sentido em que se enraízam no lugar, captam-lhe a matéria e a alma. Como farol geram o impulso para ir e como âncora corporizam o apelo para ficar. Como

farol convocam o que se divisa de longe e remetem para um artista e um objeto a descobrir; como âncora convocam o que se vê ao perto e para as especificidades do sítio. São cabeça no ar e pés na terra.

E retomo a ideia do preâmbulo: símbolos religiosos, elementos naturais ou certas construções eram, e continuam a ser, bússolas no território rural, avistadas de longe. Interiorizadas como parte da vida das populações, também estas intervenções artísticas acabarão por cumprir esse papel.

Referências

CASTRO, Laura. **Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem.** Antecedentes, práticas actuais e problemática. Porto: Fundação Engº António de Almeida, 2012.

CASTRO, Laura. Art, landscape, and rurality. In: HODOS (Org.). **Desencaminharte'18.** Art on Site. S.l.: Comunidade Intermunicipal do Alto Minho, 2019, pp. 15-21.

CLARCK, Thomas A.; FULTON, Hamish. **Standing Stones and Singing Birds in Brattany.** A Conversation with Hamish Fulton at Domaine de Kerguéhennec by Thomas A. Clarck. Bignan: Domaine de Kerguéhennec, 1989.

GOVERNO DE PORTUGAL. **Programa de Revitalização do Pinhal Interior:** Presente e Futuro, 2021. Disponível em: <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc22/comunicacao/documento?i=programa-de-revitalizacao-do-pinhal-interior-presente-e-futuro>. Acesso em: 10 jun. 2025.

HODOS (Org.). **Desencaminharte'18.** Arte Aplicada ao Lugar. S.l.: Comunidade Intermunicipal do Alto Minho, 2019. Disponível em: https://www.cim-altominho.pt/fotos/editor2/cimaltominho/gca/190326_des_aflivro_low.pdf. Acesso em: 10 jun. 2025.

LIPPARD, Lucy (Org.). **Overlay:** Contemporary Art and the Art of Prehistory. New York: The New Press, 1983.

MAG. **Landscape Together.** 2024 in a nutshell. Porto: MAG - Marques de Aguiar, 2025. Disponível em: https://experimentapaisagem.pt/wp-content/uploads/2025/02/LT_REPORT2024.pdf. Acesso em 10 jun. 2025.

MAG. **Manifesto**, 2020. Disponível em: <https://experimentapaisagem.pt/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

ROSS, Stéphanie. Gardens, earthworks and environmental art. In: KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan. **Landscape, natural beauty and the arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 158-182.

Laura Oliveira Castro

Doutora em Arte e Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Mestra em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa e Licenciada em História da Arte pela Universidade do Porto Faculdade de Letras. É Professora na Universidade Católica Portuguesa. Foi Vice-Presidente do Governo de Portugal - Ministério da Cultura. Atua na(s) área(s) de Humanidades e Ciências Humanas com ênfase em Artes. (Pintura; Literatura portuguesa; Paisagem Arte portuguesa; Arte; Arte contemporânea; Museologia; Arte moderna; Escola das Artes; Artes).

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8470-2557>