

## Resumo

Tomando a cidade de Lisboa como referência e estabelecendo um arco temporal que parte do trabalho produzido desde o início da década de 1970 por artistas como Fernando Conduto, Eduardo Nery, Artur Rosa ou Charters de Almeida, e que nos leva até às soluções exploradas no contexto da *Expo 98*, o objectivo deste artigo é analisar de que modo a problematização do espaço de implantação da obra teve expressão na Arte Pública da capital durante a segunda metade do século XX. ●

## Abstract

Taking Lisbon as a case study, and establishing a temporal framework that starts in the beginning of the 1970's, with the work of artists such as Fernando Conduto, Eduardo Nery, Artur Rosa or Charters de Almeida, and ends with *Expo 98*' solutions, the aim of this paper is to analyze how the work's location determined Lisbon's Public Art during the second half of the 20<sup>th</sup> century. ●

## palavras-chave

ARTE PÚBLICA  
ESCULTURA  
LISBOA

## key-words

PUBLIC ART  
SCULPTURE  
LISBON

## Arbitragem Científica Peer Review

**Eduarda Neves**

Centro de Estudos Arnaldo Araújo – Escola Superior Artística do Porto

**Nuria Ricart Ulldemolins**

Universidade de Barcelona

**Data de Submissão**  
**Date of Submission**

Mar. 2013

**Data de Aceitação**  
**Date of Approval**

Abr. 2014

# À PROCURA DE UM CONTEXTO: ARTE PÚBLICA EM LISBOA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

---

MARGARIDA BRITO ALVES  
IHA/FCSH-UNL

**“The question of place, site, or location has always been a central issue for sculpture. Unlike painting, it normally does not carry its frame with it, and is thus much more sensitive to issues of placement. It does not project a virtual space, opening a window into immensity as, say, landscape painting does; it takes up space, moves in and occupies a site, obtruding on it or changing it.”**

– W. J. T. Mitchell

Amplamente complexo, o conceito de Arte Pública implica invariavelmente a constituição de uma relação entre a obra e o espaço que a acolhe – relação essa que cruza uma dimensão não apenas artística, mas também urbana, política, económica e social, e que durante o século XX, sobretudo na sua segunda metade, foi alvo de intensa e continuada problematização.

Assim, apesar da Arte Pública, estar tradicionalmente associada a uma expressão monumental, celebrativa e figurativa, ao longo do século XX é reconhecível um processo de espacialização da escultura que introduziu novas coordenadas para a redefinição da abordagem a este tipo de programas.

Com efeito, tendo por referência a designada “expansão do campo da escultura” (Krauss, 1979), que se definiu com maior evidência a partir do final da década de 1960, foi já em meados da década seguinte que, num plano internacional, a Arte Pública adquiriu um novo fôlego, tendo até (re)começado a ser utilizada como ins-

trumento central na definição de operações de expansão e requalificação do espaço urbano em diferentes cidades<sup>1</sup>. Revelando um forte potencial de experimentação, foi então que surgiu revitalizada através de diferentes estratégias de elaboração de propostas que, mais do que se constituírem como exercícios de pontuação ou ornamentação do espaço público, partiam da exploração de noções como “contexto” ou “envolvente”.

Nesses anos, assinalando uma revisão de paradigma, e em detrimento de uma concepção abstracta de espaço, surgiram numerosos projectos<sup>2</sup> de Arte Pública que tomavam como ponto de partida as particularidades de um determinado local, apoiando-se numa noção de *site-specific*, à qual subjaz uma interligação entre a obra e o espaço que a recebe, ou mesmo entre arte e arquitectura. Neste processo, a noção de espaço, enquanto suporte neutro, foi substituída pelas noções mais particularizadas de sítio e de lugar – conceitos que foram objecto de estudo de diversos autores, tais como Yi-Fu Tuan<sup>3</sup>, Christian Norberg-Schulz<sup>4</sup> ou Michel de Certeau<sup>5</sup>. Na década de 1970, muitas intervenções no espaço público passaram deste modo a ser encaradas como um campo propício ao desenvolvimento de propostas que, inscrevendo-se directamente no meio urbano, permitiam que fossem estabelecidas diferentes ligações com o próprio local a que se destinavam<sup>6</sup>. Foi, de resto, com base nestes princípios que, já na década de 1980, no âmbito do seu polémico e mediático projecto *Tilted Arc* na Federal Plaza em Nova Iorque, Richard Serra formulou a frase que passou a ser amplamente citada como um slogan de defesa da inseparabilidade entre a obra e espaço da sua implantação: “to remove the work is to destroy the work” (Serra, 1985, 44).

Em Portugal, e mais especificamente em Lisboa, este tipo de soluções tardou a surgir, mas é contudo possível reconhecer, ao longo da segunda metade do século xx, uma crescente preocupação com a definição espacial da obra, num sentido mais alargado, e, em particular, com a articulação entre obra e espaço envolvente.

Tomando pois o contexto lisboeta como referência, e estabelecendo um arco temporal que parte do trabalho produzido por diferentes artistas desde o início dos anos 1970 e que nos leva até às soluções exploradas no âmbito da *Expo '98*, é assim objectivo desta reflexão analisar de que modo a problematização do espaço de implantação da obra teve expressão na Arte Pública desta cidade – tornando-se possível distinguir, durante este período, uma assinalável alteração em termos operativos.

De facto, na continuidade das práticas oitocentistas, durante a primeira metade do século xx raras são as intervenções no espaço público da capital em que é identificável uma clara articulação entre a obra e o contexto da sua inserção. Não faltam aliás casos em que o local de implantação foi decidido à posteriori, num processo de alheamento relativamente a questões de escala e de coerência de integração que por vezes se arrastou ao longo de décadas – escultura não “num campo expandido”, mas num tempo expandido, portanto.

Poderíamos recordar diferentes situações que atestam a total ausência de um pensamento sobre esta articulação, mas talvez o mais eloquente exemplo deste tipo

<sup>1</sup> Para aprofundar esta questão ver Antoni Remesar. 2011. «Public Art, strategies for the regeneration of public space», *On the w@terfront*, vol.17 (February), 3-27.

<sup>2</sup> Veja-se, por exemplo, a acção da agência norte-americana *The National Endowment for the Arts*, que, a partir de 1965, começou a viabilizar diversas encomendas de arte pública através da atribuição de fundos especificamente subsidiados para esse fim, ou a da organização australiana *Kaldor Public Art Projects* que, desde 1969, promoveu comissões a diferentes artistas internacionais.

<sup>3</sup> Yi-Fu Tuan. 1977. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

<sup>4</sup> Christian Norberg-Schulz. 1980. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. London: Academy Editions.

<sup>5</sup> Michel de Certeau. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.

<sup>6</sup> Para aprofundar esta questão, ver, por exemplo, Miwon Kwon. 2002. *One Place After Another – Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press.



de práticas seja o caso das estátuas que, em 1946, o Ministério Público encomendou a Francisco Franco “sem destino prévio nem preciso” (Acciaiuoli, 2005, 38), deixando a decisão da sua colocação ao encargo da Câmara Municipal de Lisboa. E se esta abordagem nos parece hoje ultrapassada, importa notar que, na verdade, continua a ser comum, já que, se avançarmos para um exemplo recente, embora relativamente feliz, é ainda nesta nebulosa que podemos inscrever a solução que foi encontrada para a peça *Kit Garden*, de Joana Vasconcelos, que em 2003 venceu o Prémio Ministério da Cultura / Tabaqueira, tendo sido pensada para ser instalada no Largo das Belas-Artes, mas que, depois de quase dez anos de indefinição, foi inaugurada em Outubro de 2012 no entretanto requalificado Largo do Intendente. Uma fragilidade maior na Arte Pública lisboeta está porém no modo como a articulação entre a obra e o espaço envolvente continua muitas vezes a não ser reconhecida, e respeitada, mesmo após a implantação da peça. Notemos pois que também não são diminutos os casos em que, interrompendo qualquer possibilidade de construção de uma identidade espacial baseada numa associação simbólica entre obra e local, diversas peças foram sucessivamente deslocadas entre diferentes pontos da cidade, tendo sido essencialmente encaradas como esculturas portáteis – uma prática novamente identificável desde o século XIX, e que se manteve no século XX, como nos mostra o exemplo do *Neptuno* (1771) – da autoria de Joaquim Machado de Castro, e que, depois de ter sido originalmente colocada no Chiado, foi desmantelada na década de 1850 e deslocada, sequencialmente, para a Mãe d’Água às Amoreiras, para o Museu Arqueológico do Carmo (em 1866), para o Jardim da Estação Elevatória das Águas dos Barbadinhos (de 1866 a 1881), para a Praça do Chile (em 1949) e, finalmente, para o Largo D. Estefânia (1950), onde se encontra actualmente –; ou o do monumento a D. Nuno Álvares Pereira (1950) – da autoria de Leopoldo de Almeida, e inicialmente pensado para ser colocado ao fundo da Alameda do Parque Eduardo VII, mas que, na sequência de uma forte polémica, foi destinado à Praça da Figueira, acabando por ser levado para a Batalha, onde foi inaugurado apenas em 1968.

Mais tarde, é ainda dentro deste tipo de operações que podemos inscrever o reposicionamento do *Monumento à I Travessia Aérea do Atlântico Sul* – uma escultura que teve por base um concurso lançado por iniciativa camarária em 1970, com o objectivo de comemorar o cinquentenário desse percurso. Recordemos que a proposta de José Laranjeira Santos e de António Rodrigues Fernandes, que venceu por unanimidade o concurso em questão, foi, como previsto, construída e inaugurada em Junho de 1972, junto à Torre de Belém, perto da doca de onde saía o hidroavião de Gago Coutinho e Sacadura Cabral em 1922, e onde estabelecia uma relação com um espelho de água que simbolizava o Atlântico. Porém, com base numa contestação que surgira no final de Março de 1971, assinada por 80 subscritores que solicitavam a anulação do concurso<sup>7</sup>, a escultura acabou por ser removida em 1985, para um dos claustros do Mosteiro dos Jerónimos, e substituída por uma réplica, à escala natural, do avião *Santa Cruz*, da autoria de Domingos Soares Branco. Já em 2001, foi recolocada, por razões de toponímia, no cruzamento da Av. da Igreja com a Av. Rio de Janeiro.

<sup>7</sup> Para aprofundar esta questão, ver Sílvia Câmara. 2009. *Abstracção e Escultura em Portugal: História de um encontro adiado (1930-1972)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Lisboa: FCSH – UNL, 174-182.

<sup>8</sup> Cf. Aldo Rossi. 1966. *L'Architettura della Città*. Milano: CittàStudi Edizioni.

Em Lisboa, várias peças puderam assim, de forma artificializada, ser adaptadas a diferentes locais, sendo abstractamente pensadas enquanto elementos passíveis de serem pousados, de forma sucessiva, em contextos com os quais à partida não se relacionavam, e quebrando desse modo um laço espaço-temporal, tão caro a qualquer intervenção de Arte Pública – aqui explicitamente entendida à maneira de Aldo Rossi, que identificou os monumentos como pontos fixos na dinâmica urbana, como uma sequência de elementos que vai registando uma história, um tempo, e assumindo-se, dessa forma, como responsáveis pela manutenção da memória<sup>8</sup>.

Evidentemente que temos de reconhecer que, no século xx, muitas das intervenções no espaço público lisboeta seguiram um modelo modernista mais ortodoxo, baseado numa concepção de espaço neutro, no qual a escultura funciona como um elemento autónomo que o pontua, sem com ele estabelecer qualquer relação formal. Mas esse facto em nada justifica um modo de operar que suspende a possibilidade de constituição de uma memória baseada na pertença de uma obra a um lugar. Neste sentido, e como nos indica W. J. T. Mitchell na frase que nos serve de epígrafe, importa compreender que o lugar é, de facto, uma questão central na escultura, dado que esta o ocupa, o transforma. Mesmo sem com ele criar evidentes ligações formais, a escultura tem a capacidade de alterar o espaço em que se inscreve, criando desse modo um novo espaço que a inclui, passando a fazer parte da história do local, tal como do quotidiano dos seus habitantes – e constituindo-se, nessa medida, como parte activa da construção de uma identidade.

Tomando como referência a segunda metade do século xx, podemos notar que, tal como nas décadas anteriores, na grande maioria das peças escultóricas que foram instaladas em Lisboa, continuou a não existir uma clara preocupação com a relação estabelecida entre a obra e o contexto da sua inserção, o que acusa assim a persistência de um modelo operativo de simples pontuação, que tardou a ser posto em causa.

A este propósito é aliás esclarecedor que, já em Outubro de 1973, se fazia capa da revista *Colóquio / Artes* com a peça *D. Sebastião* de João Cutileiro – então acabada de inaugurar em Lagos, e motivo de acesa polémica – uma vez que, em certa parte, marcava a tardia ruptura da escultura portuguesa com o estereótipo de estatuária pública que ainda tinha por modelo a escultura de Gonçalves Zarco da autoria de Francisco Franco, de 1928. Relevante é também o facto de, no texto referente a essa capa, José-Augusto França, então director da revista e um dos mais influentes críticos nesse período, não hesitar em considerá-la como “uma das melhores estátuas de Portugal – e a mais moderna de todas” – ainda que acrescentasse, com prudente reserva, “dentro dos limites da figuração iconográfica” (França, 1973, 44). Apesar de tudo, a partir da década de 1970, e embora muitas vezes definidas como meros exercícios de ampliação, alguns artistas desenvolveram propostas destinadas ao espaço público da capital mais compaginadas com as geometrias que internacionalmente se vinham a definir – facto que não pode, evidentemente, ser desligado da maior abertura que definiu o período pós-revolução. Uma abertura que foi, de resto, explorada em acções colectivas que se realizaram no espaço público – recordemos as

intervenções então desenvolvidas pelos artistas do Grupo Acre, que, a 5 de Agosto de 1974, pintaram uma malha de figuras abstractas, em cor-de-rosa e amarelo, numa extensão do pavimento da Rua do Carmo –, e que, no campo da escultura, foi, bastante mais tarde, simbolicamente fixada por João Cutileiro no *Monumento ao 25 de Abril*, inaugurado já em 1997, no topo do Parque Eduardo VII, tratando-se de uma composição que procura assinalar um novo tempo para a escultura, representando a destruição de um recorrente plinto da estatuária do Estado Novo – uma proposta que, como bem notou João Pinharanda, é conceptualmente estimulante, “mas não inteiramente resolvida a nível estético” (Pinharanda, 2005, 44).

É assim dentro de um fase de maior abertura que podemos salientar algumas das propostas desenvolvidas por autores como Fernando Conduto, Eduardo Nery, Artur Rosa ou Charters de Almeida, que, de diferentes formas, revelam como a problematização do espaço de implantação da obra veio a ter expressão na Arte Pública lisboeta.

Fernando Conduto é, aliás, o autor da primeira escultura abstracta tardiamente<sup>9</sup> colocada no espaço público da cidade: uma peça de grandes dimensões produzida em ferro metalizado e zinco pintado que, em 1968, foi posicionada no cruzamento da Rua Castilho com a Rua Braancamp, junto ao edifício Castil – arquitectado pelo Atelier Conceição Silva, com o qual o artista colaborou em diferentes projectos. Embora essa escultura possa, eventualmente, estabelecer um diálogo com a arquitectura, a intervenção corresponde no entanto a uma pontuação urbana que não reflecte, na verdade, qualquer vínculo ao lugar onde se situa. De resto, atestando esta perspectiva, o próprio escultor chegou a referir-se às peças que criou para o espaço urbano como “adereços escultóricos” (Nunes, 2005, 154).

Durante os anos seguintes, Fernando Conduto manteve uma proximidade com a arquitectura, continuando a desenvolver esculturas abstractas, de tendência minimalista, que procuravam estabelecer relações dinâmicas com a envolvente urbana em que se localizavam – tal como mostra a escultura para as Torres de Alfragide, de 1969, ou a *Sem Título*, de 1975, posicionada na Av. dos Combatentes. No final da década de 1970, utilizando a arquitectura como suporte, chegou a produzir peças que se constituíram como intervenções sobre elementos estruturais da própria construção arquitectónica, tais como a *Coluna da Faculdade de Ciências* da Universidade de Lisboa, de 1976, ou o *Pilar do Fórum Picoas*, de 1978.

Por seu lado, Eduardo Nery aproximou-se igualmente da arquitectura desde o final da década de 1960, tendo configurado diversos painéis em azulejo, pinturas e relevos murais<sup>10</sup>, que corresponderam essencialmente a intervenções plásticas sobre edifícios, mas que revelam uma cuidadosa atenção à sua articulação espacial – como exemplificam os painéis geométrico-abstractos em azulejo que desenvolveu para a Estação e Viadutos do Campo Grande do Metropolitano de Lisboa, entre 1984 e 1987 (projectados entre 1983 e 1984), tratando-se de um modo de actuar no espaço público que nos obriga necessariamente a recordar a pioneira operação de arte abstracta levada a cabo por Maria Keil a partir de 1957, nos painéis de azulejos produzidos igualmente para o Metropolitano de Lisboa, ou, recuando um pouco

<sup>9</sup> Notemos que, depois de quase uma década de exploração de uma linguagem abstracta na escultura portuguesa, foi apenas em 1959 que o regime se decidiu finalmente a colocar, pela primeira vez, uma peça abstracta no espaço público, mas apenas, e tal como refere Sílvia Câmara, “na confortável distância de Valência” – tratando-se de *Ritmo de Primavera*, uma escultura desse mesmo ano, da autoria de Arlindo Rocha. Ver Sílvia Câmara. 2009. «Escultura Pública Abstracta nas Ditaduras Peninsulares. Notas para um Estudo Comparativo entre Lisboa e Barcelona», *Arte y Espacio Público en Las Dictaduras*, conjunto de textos policopiados e distribuídos por ocasião do colóquio *Vlth Waterfronts of Art International Conference*, na Universitat de Barcelona de 14 a 19 de Setembro de 2009, p. 28.

<sup>10</sup> Ver Maria Alexandra Salgado Ai-Quintas. 2009. *Transfigurações do Espaço Arquitectónico através da Pintura na Arquitectura Portuguesa entre os Anos Sessenta e Noventa do Século XX*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

<sup>11</sup> Na década de 1990 foi ainda desenvolvido um quinto mural, da autoria de Eduardo Nery.

<sup>12</sup> “Essas esculturas que eu fazia em 1971, eram esculturas a que eu chamava de *Esculturas para espaços urbanos*. Porque eu sentia que a escultura podia ser ampliada à nossa escala e que por isso estaria certa, digamos. Funcionavam também como objecto autónomo de escultura. Uma peça pequena de escultura, embora eu pudesse apoderar-me dela e pô-la à nossa escala”. Artur Rosa citado por Pedro Miguel Alegria Lobo Pereira de Sousa. 2008. «Entrevista a Artur Rosa», *A Arte Op na Arte Pública em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais – Temas de Arte Contemporânea, Vol. II, Lisboa: FBA – UL, p.170.

<sup>13</sup> “(...) Acresce a todos estes aspectos o facto da sua proximidade com o Terreiro do Paço. Esta belíssima praça, por si só define todo um sentido de pensamento na sua mais vasta compreensão, impõe o cuidado a ter em ordem à escala, densidade, cor, implantação e forma, factores a considerar a qualquer tipo de intervenção que se pretendesse fazer nesse local. A diferença de cotas existentes entre o nível das águas do rio Tejo e a zonas de circulação pedonais e de viaturas, eram também um aviso a ter em conta em ordem às leituras feitas do rio pela nova relação que iria surgir entre a intervenção a fazer e os edifícios mais próximos, bem assim como à diversidade dos tempos de leitura entre aqueles que se deslocassem em viaturas ou a pé”. João Charters de Almeida, «*Ribeira das Naus* – Memória descritiva», disponível em <<http://www.chartersdealmeida.com/#app=3f4c&6e86--selectedIndex=10>>, consultado a 28 de Março de 2013.

<sup>14</sup> José Guilherme Abreu. 2006. *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)*. Estudo transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética, Dissertação de Doutoramento, Lisboa: FCSH – UNL, Lisboa, p. 663.

mais, os quatro painéis de azulejos<sup>11</sup> da autoria de Carlos Botelho, Júlio Pomar e Alice Jorge, Maria Keil, e Sá Nogueira, para as escadarias dos Blocos de Habitação da Av. Infante Santo, projectados pelos arquitectos Alberto Pessoa, Hernâni Gândara e João Abel Manta, em 1952.

Um outro caso particularmente interessante, no que se refere a uma problematização da relação entre obra e espaço, é o da série de peças elaboradas por Artur Rosa em 1971, tratando-se de uma série de estruturas que tanto eram pensadas como esculturas autónomas, assumindo a escala de objecto em que eram trabalhadas, como admitiam a possibilidade de serem ampliadas para uma escala arquitectónica<sup>12</sup>, podendo assim ser tomadas como maquetes de obras a instalar no espaço público. Foi esse o destino da *Escultura para Espaço Urbano I* – uma estrutura em arco, composta por vários elementos unificados por uma pintura vermelha, que configura uma dinâmica progressão geométrica, definindo a transformação de um cubo num paralelepípedo – uma peça pensada, desde o momento inicial da sua concepção, como uma “zona de entrada” para ser aplicada num contexto urbano, e que acabou por vir a ser inaugurada, já em 1999, numa versão ampliada, instalada na Av. Conde de Valbom. Durante esse processo, mantendo a tendência geométrica e cinética que vinha a seguir, evocando algumas preocupações de referência minimal, e sem alterar o desenho original da escultura, o artista trabalhou em articulação com os técnicos responsáveis pela instalação da peça no espaço urbano, tendo sido definida uma cuidadosa localização – que teve em conta os diferentes pontos de vista tidos a partir das diversas ruas que ali confluem, tal como outros elementos previamente existentes no espaço. Apesar desses evidentes cuidados de implantação, e da sua clara integração no local, importa contudo notar que, no essencial, esta adaptação segue ainda uma lógica decorativa, com flexibilidade de ampliação / redução. Na mesma linha, e depois de ter explorado um cunho expressionista, João Charters de Almeida assumiu um registo geométrico, desenvolvendo esculturas urbanas que evocam um léxico minimalista. Em 1995, a sua obra *Ribeira das Naus* – uma estrutura em aço, de grandes dimensões, composta por diversas peças pintadas homogeneamente de vermelho – foi colocada junto ao Tejo, tomando o nome da sua localização. Como esclarece a memória descritiva da escultura, esta foi claramente definida com base na sua articulação com o espaço de implantação – tendo sido consideradas especificidades como a escala, a forma, as variações de cota do terreno, a cor, ou a relação estabelecida com o rio e com os edifícios na sua proximidade<sup>13</sup>. Não deixa assim de ser irónico que, após a peça ter sido desmantelada em 2011, no âmbito das obras de requalificação da frente ribeirinha entre o Cais do Sodré e a Praça do Comércio, não tenha sido novamente reposicionada nessa reconversão, mas antes deslocada para um outro ponto da cidade – e desta forma, num desdobramento de espaços, temos a *Ribeira das Naus* na Alameda da Universidade desde 2012.

Neste alinhamento, vale a pena referir ainda a produção escultórica de Sam, que, depois de ter realizado *Ad Ephemeram Gloriam* em 1980, um notável “contra-monumento” – tal como o designou José Guilherme Abreu<sup>14</sup> –, que se localiza no



topo da Alameda D. Afonso Henriques, produziu *A Oliveira*, uma escultura que, em 1990, foi implantada numa zona arborizada de Olivais-Sul, e que é uma das poucas obras no espaço público de Lisboa a estabelecer uma interessante e particularmente eficaz articulação com a sua envolvente.

Em memória às entretanto desaparecidas oliveiras que caracterizavam a área, a peça desenvolve-se a partir de duas chapas em ferro, com cerca de 5 metros de lado, em cada uma das quais foi recortado o simplificado, senão mesmo infantil, contorno de uma oliveira à escala natural. Enquanto as chapas recortadas são utilizadas como uma cenográfica composição colocada em “L”, os recortes delas retirados formalizam-se num cruzamento ortogonal, enquanto composição tridimensional, que se afirma como o positivo daquilo que podemos identificar nas chapas como negativo. Trata-se assim de um jogo entre cheio e vazio, entre subtração e adição, entre bidimensional e tridimensional, ou ainda entre representação e apresentação – dado que as árvores existentes no local são visíveis através das chapas recortadas, preenchendo os contornos deixados em aberto, e fazendo, desse modo, também parte da escultura.

Sem que tenha existido uma articulação formal com o espaço envolvente, importa ainda destacar que, ao longo da segunda metade do século xx, foram colocadas diversas esculturas no espaço público de Lisboa, através das quais se procurou estabelecer uma identificação entre obra e lugar. Entramos pois num terreno de afinidades simbólicas, no qual é sobretudo uma intenção decorativa que norteia a implantação das peças, mas que, numa dimensão evocativa, definem diferentes ligações invisíveis que funcionam como um precioso mapa secreto da cidade. É neste quadro que podemos compreender as pálidas relações do *Monumento à Travessia Aérea do Atlântico Sul* com o local onde actualmente se encontra, e é nele que também podemos inscrever peças como o *São Vicente* – cujos primeiros estudos foram desenvolvidos em 1949 por Raúl Xavier, tratando-se de uma peça inicialmente destinada ao átrio dos Paços do Concelho, mas que, em 1970, acabou por ser colocada relativamente perto da Igreja de São Vicente de Fora –, ou como *Ouranos II* – criada por Etienne Hadju em 1957, e que, já em 2001, foi instalada no Jardim das Amoreiras, em frente à Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, em memória à amizade que unia o seu autor a esses artistas. E dentro deste eixo de acção, não deixemos de salientar ainda a bela ironia *noir* que a Praça do Areeiro nos oferece, ao rematar a Av. Almirante Gago Coutinho – também conhecida como Av. do Aeroporto – com a homenagem a uma vítima de um acidente aéreo: o monumento a Francisco de Sá Carneiro, da autoria de Domingos Soares Branco, inaugurado em 1991.

Por fim, resta-nos abordar algumas das iniciativas<sup>15</sup> desenvolvidas no Parque das Nações, no âmbito da *Expo '98* – que se constituiu como uma fecunda oportunidade para que fossem testados novos modelos de intervenção, tal como aspirava António Manuel Pinto, um dos responsáveis pelo projecto de Arte Pública em questão. De facto, num texto que este comissário então assinou, e que integra um catálogo dedicado às propostas então realizadas, eram salientadas as possibilidades

<sup>15</sup> Para uma análise mais abrangente sobre as intervenções no espaço público, desenvolvidas no contexto da *Expo '98*, ver Marta Traquino. 2010. *A Construção do lugar pela Arte Contemporânea*, Lisboa: Húmus.

que a área oferecia “às mais inovadoras experiências urbanas, partindo do desejo de concretizar novas filosofias de ocupação de espaço”, era indicado que “para além da problemática do espaço público e da sua vivência, colocava-se também o problema da introdução e validade de projectos de Arte Contemporânea (...) no espaço público”, e era ainda referido o desejo de que fossem introduzidos “projectos artísticos que influíssem nas práticas vivenciais do território que se criava” (Pinto, 1998, 13).

Contudo, embora a ocasião, tantas vezes referenciada como um momento de relançamento da Arte Pública em Portugal, tenha viabilizado a encomenda de uma série de peças que revelaram o trabalho de diferentes escultores contemporâneos, quando procuramos soluções com a capacidade de se articularem realmente com a sua envolvente, temos de reconhecer que, na sua maioria, as obras resumem-se a exercícios de pontuação.

Evidentemente que esculturas como a *Montanha-Rio*, de Rui Sanches, *Horas de Chumbo*, de Rui Chafes, *Kanimambo*, de Ângela Ferreira, ou a *Sem Título*, de José Pedro Croft, escapam a um modelo puramente modernista e determinado por uma noção de autonomia da arte, ao estabelecerem algumas subtis relações espaciais com a sua envolvente, ao assumirem uma escala humana, e ao incluírem alguma possibilidade de participação por parte do público: a escultura de Rui Sanches estrutura-se como uma construção arquitectónica percorrível; a de Rui Chafes, executada em ferro pintado de preto, é constituída por dois tubos cónicos, através dos quais o espectador pode espreitar, e que apontam para o norte de África e para o Oriente, relacionando-se assim directamente com a temática da exposição; a de Ângela Ferreira, situada no Largo das Bicas e que pretende homenagear os trabalhadores moçambicanos que participaram na construção da *Expo '98*, inclui duas mesas com bancos, passíveis de serem utilizadas pelos visitantes, uma bica e uma estrutura semelhante a um equipamento lúdico-infantil; enquanto a de José Pedro Croft, dando continuidade à utilização de chapas de espelho que o artista começara a testar no início da década de 1990, consiste num grupo de sete estruturas metálicas quadrangulares ou rectangulares, com cantos boleados, e de diferentes dimensões, que funcionam como molduras a chapas reflectoras – que, ao espelham o espaço da sua envolvente, tornam a presença das peças algo indistinta do pequeno bosque de plátanos que as acolhe.

Por outro lado, intervenções como o revestimento em azulejo do viaduto que liga a Av. Marechal Gomes da Costa à Av. Infante D. Henrique, da autoria de Pedro Cabrita Reis – e que tem por complemento uma oliveira centenária e ainda diversos volumes geometrizados que evocam o carácter industrial que determinava anteriormente aquela zona –, ou a reconversão da Torre de TCC (a antiga torre de refinaria da Petrogal), elaborada pelos arquitectos Manuel da Graça Dias e Egas Vieira, em parceria com Pedro Calapez (que projectou o desenho do pavimento da área envolvente a essa estrutura), também se afastam de uma concepção modernista mais redutora, dado que se tratam de intervenções sobre elementos previamente projectados, ou preexistentes, e que procuram sobretudo fixar memórias – embora

assinalem uma certa cumplicidade entre artistas e arquitectos, tal como um mais complexo entendimento do espaço em que se inserem.

Pensadas de facto em articulação com o espaço que as acolhe, e com a capacidade de dinamizar as práticas vivenciais do lugar, surgem apenas, e portanto como excepção, as propostas desenvolvidas por Fernanda Fragateiro em colaboração com o arquitecto paisagista João Gomes da Silva: o *Jardim das Ondas* e o *Jardim da Água*. Com efeito, tratam-se de intervenções que não se limitaram a encarar a área de implantação como uma superfície meramente de suporte, tomando-a antes como matéria moldável – como é o evidente caso do *Jardim das Ondas* –, e que exploraram uma linguagem construtiva que cruza elementos da escultura, da arquitectura e da arquitectura paisagista – como exemplificam as linhas de água, os muros, as zonas de estar ou a composição mineral e vegetal do *Jardim da Água*. Embora uma grande parte das obras produzidas no quadro da *Expo '98* permitam deste modo assinalar um tipo de intervenção no espaço público de Lisboa que se afasta de um registo celebrativo e monumental, uma mais cuidadosa articulação entre obra e contexto, tal como a problematização desse contexto, permaneceu assim essencialmente por ser explorada no final do século xx. ●

## Bibliografia

ABREU, José Guilherme. 2006. *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa: FCSH – UNL.

ACCIAIUOLI, Margarida. 2005. «Escultura do Estado Novo», *Estatuária e Escultura Pública de Lisboa. Roteiro*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 34-39.

AI-QUINTAS, Maria Alexandra Salgado. 2009. *Transfigurações do Espaço Arquitectónico através da Pintura na Arquitectura Portuguesa entre os Anos Sessenta e Noventa do Século XX*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

ALMEIDA, João Charters, «*Ribeira das Naus – Memória descritiva*», disponível em <<http://www.chartersdealmeida.com/#app=3f4c&6e86-selectedIndex=10>>

CÂMARA, Sílvia. 2009. *Abstracção e Escultura em Portugal: História de um encontro adiado (1930-1972)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Lisboa: FCSH – UNL.

CÂMARA, Sílvia. 2009. «Escultura Pública Abstracta nas Ditaduras Peninsulares. Notas para um Estudo Comparativo entre Lisboa e Barcelona», *Arte y Espacio Público en Las Dictaduras*, conjunto de textos policopiados, distribuídos por ocasião do colóquio *Vlth Waterfronts of Art International Conference*, na Universitat de Barcelona de 14 a 19 de Setembro de 2009.

CERTEAU, Michel de. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.

FRANÇA, José-Augusto França. 1973. «O “D. Sebastião” de João Cutileiro», *Colóquio / Artes* N. 14, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 41-44.

KRAUSS, Rosalind. 1979. «Sculpture in the Expanded Field», *October*, N.8 (Spring 1979) Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, 30-44.

KWON, Miwon. 2002. *One Place After Another – Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press.

MITCHELL, W.J.T. 2005. «What Sculpture wants: Placing Anthony Gormley», *What do pictures want?*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

NORBERG-SCHULZ, Christian. 1980. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. London: Academy Editions.

NUNES, Paulo Simões. 2005. «Fernando Conduto», *Dicionário de Escultura Portuguesa*, dirigido por José Fernandes Pereira, Lisboa: Caminho, 152-157.

PINHARANDA, João. 2005. «Monumentos em Lisboa de 1974 aos dias de hoje: enquadramento teórico, político e urbano», *Estatuária e Escultura Pública de Lisboa. Roteiro*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 40-47.

PINTO, Manuel António. 1998. «Arte Urbana: Entre o Espaço Público e o Espaço Humano», *Expo'98. Arte Urbana / Urban Art*. Lisboa: Parque Expo 98.

REMESAR, Antoni. 2011. «Public Art, strategies for the regeneration of public space», *On the waterfront*, vol.17 ( February), 3-27.

ROSSI, Aldo. 1966. *L'Architettura della Città*. Milano: CittàStudi Edizioni

SERRA, Richard. 1988. «Letter to Don Thalacker, 1<sup>st</sup> January 1985», *Richard Serra's "Tilted Arc"*, editado por Clara Weyergraf-Serra e Martha Buskirk, Eindhoven: Van Abbemuseum.

SOUSA, Pedro Miguel Alegria Lobo Pereira de Sousa. 2008. *A Arte Op na Arte Pública em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais – Temas de Arte Contemporânea, Vol. II, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes – Universidade de Lisboa.

TRAQUINO, Marta. 2010. *A Construção do lugar pela Arte Contemporânea*, Lisboa: Húmus.

TUAN, Yi-Fu. 1977. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.