

Arte na paisagem: modelos de exposição e fórmulas de recepção artística

LAURA CASTRO

Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) – Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa
lcastro@porto.ucp.pt

Resumo

Os jardins de escultura enquadrados em instituições museológicas que surgem no século XX promovem uma experiência única de recepção das obras de arte, aí convergindo o tratamento de espécies vegetais, a atmosfera de ar livre e a exposição de peças escultóricas de carácter moderno. Este texto aborda jardins de escultura decorrentes da iniciativa de museus e de artistas que correspondem aos modelos fundadores da exposição na paisagem. No sentido de se adaptar à natureza da arte contemporânea e à ideia de intervenção artística, a exposição da arte na paisagem propõe, ao longo da segunda metade do século XX e na transição para o século XXI, outros modelos que, rompendo com as características do jardim fechado, originam parques de escultura e itinerários artísticos. Aqui se abordam exemplos paradigmáticos destes núcleos expositivos que, sem renunciar à sua origem radicada no jardim, acabam por contribuir para a sua reconfiguração.

Palavras-Chave: Arte contemporânea; Paisagem; Jardim de Escultura; Pavilhão de Escultura

A integração de escultura, objectos e outras intervenções artísticas nos jardins corresponde a uma prática antiga que foi sofrendo as actualizações decorrentes, quer do agenciamento arquitectónico e paisagístico dos espaços, quer das transformações do processo artístico. O século XX foi particularmente expressivo quanto às mudanças provocadas nesta relação entre a arte e o jardim, como se verifica através das experiências sucessivas que reconfiguraram a obra de arte dos pontos de vista conceptual, formal e material, mas também das propostas que modificaram o lugar paisagístico que a acolheu.

Sem se limitar a um entendimento estrito do jardim, esta comunicação percorre aspectos fundamentais da ligação entre a escultura contemporânea e a paisagem, abordando as tipologias do encontro entre as duas entidades, sempre que este encontro se possa definir pelo teor expositivo. Dito de outro modo: interessa-nos a intersecção entre a arte e a paisagem no ponto em que se geram exposições, em que se constroem paisagens como área expositiva e em que a arte tem particular responsabilidade na criação de certas paisagens. Tal perspectiva justifica-se porque partimos do campo da arte, da sua mediação e da sua instalação expositiva, e não do campo da paisagem ou da jardinagem.

A primeira tipologia a abordar, o jardim de escultura, deve mesmo ser encarada como categoria museológica, apesar de sentirmos que o seu estatuto paisagístico não se perde neste contexto. Abordar-se-ão, em seguida, outras tipologias expositivas em que a arte permanentemente se renova. Do jardim fechado e do pavilhão de escultura, passaremos ao parque delimitado e ao itinerário aberto. Certamente que a ideia de jardim se vai diluindo à medida que tais tipologias se organizam, o que apenas concorre para sublinhar as interferências mútuas entre a arte e a paisagem que atrás enunciámos. Desrespeitado, o conceito de jardim flexibiliza-se no confronto com a presença da arte e assim se acentua a sua condição cultural.

Procuraremos, ainda, realçar, o modo como os utilizadores dos diferentes espaços se relacionam com a prática artística, considerando que o tratamento da paisagem (jardim, parque ou itinerário) influencia directamente a recepção da arte.

Por estarem disponíveis nos respectivos *websites* dos núcleos identificados roteiros de imagens, optámos por não incluir ilustrações neste texto, remetendo para as referências finais aquela indicação.

1. JARDINS E PAVILHÕES DE ESCULTURA

1.1 O JARDIM DE ESCULTURA

O jardim de escultura é uma criação da museologia da arte moderna, da primeira metade do século XX, que surgiu com a intenção de proporcionar determinadas condições de exposição àquelas obras de arte que encontravam no confronto com as espécies vegetais e com a organização dos espaços ajardinados, uma visibilidade acrescida, contribuindo para o enriquecimento da relação do espectador com a obra de arte.

Sendo museológico o seu estatuto, o jardim de escultura aproveitou a ideia milenar e transcultural do jardim fechado, protegido da agitação que ocorre no seu exterior, gerador de uma atmosfera propícia a vivências e a encontros intimistas, preservando deste modo, não apenas as obras de arte e as espécies vegetais, mas toda a carga cultural que diversas civilizações atribuíram a estes lugares, efectivamente construídos ou elaborados em representações culturais, mitologias e narrativas religiosas.

Sendo uma criação do século XX, não poderemos ignorar que o agenciamento de jardins para mostrar escultura, convoca referências dos jardins clássicos onde a ideia de exposição já se pressentia na colocação de peças escultóricas que, para lá de uma função de ornamentação, formavam valiosas colecções, aí mostradas à maneira de antiquário e até de museu (Alvarez, 2007).

De entre todos os casos que conhecemos, aquela que terá sido a criação mais influente de um jardim deste tipo, ocorreu com o projecto do jardim de esculturas integrado no Museum of Modern Art, de Nova Iorque, no ano de 1953, da autoria de Philip Johnson (1906-2005) e James Fanning (1911-1998). Aspectos puramente

circunstanciais podem explicar a importância do arranjo de um lugar ao ar livre para mostrar escultura, como a desadequação intrínseca das peças ao espaço fechado e questões de escala que impediriam certas obras de serem mostradas no interior.

Este projecto seguiu o modelo do jardim arquetípico, introvertido, entendido como uma sala, mas sem cobertura (Kassler, 1984). O arquitecto afirma sobre ele: *Trata-se de uma sala, não de um jardim. É uma sala urbana com acessos e caminhos bem definidos.* (Lewis & O'Connor, 1994). *Para o jardim servir como lugar para ver obras de arte, um dos principais desafios era criar espaços equivalentes aos das galerias (Modern (A) Garden, 2007).* Foram utilizados materiais nobres e uma estrutura muito clara, de tipo geométrico, que não se confundia ou sobrepunha à escultura: pavimentos em mármore cinzento e branco, lagos, superfícies de heras, plantas sazonais que funcionavam como fundo dinâmico para as obras, sendo esta relação objecto/fundo, um dos aspectos fundamentais do projecto. Colocavam-se problemas como a circulação dos visitantes, a possibilidade de visionar autonomamente uma obra, de a colocar em diálogo com outra, em vez de procurar um fio condutor. As linhas de água funcionavam como elementos que dividiam e ligavam as diferentes “salas” deste jardim. O resultado é o de um jardim fechado ao exterior, protegido, de organização clara que inspira uma calma muito especial no meio da cidade. Em 1964 o jardim é acrescentado com uma escadaria monumental e um terraço sobranceiro ao existente e, em 2004, a nova expansão do museu, apresenta uma fachada envidraçada que reflecte o jardim ampliando-o.

Este espaço museológico teria um enorme impacto na criação de outros jardins de escultura, criados por parcerias de arquitectos, arquitectos paisagistas, coleccionadores e museólogos, funcionando como modelo para exposições ao ar livre em espaços contíguos às salas tradicionais do museu.

Outro caso importantíssimo de criação de jardins de escultura ocorreu na *Fondation Maeght*, em Saint-Paul-de-Vence, no sul de França, entre 1958 e 1964. O projecto de arquitectura da fundação foi encomendado a Josép Lluís Sert (1902-1983) e definido como um projecto de colaboração entre as artes, na pesquisa de uma arquitectura mediterrânica, de harmonia entre o edificado e o envolvente. O arquitecto desenvolveu o agenciamento expositivo de certas salas em colaboração com os artistas cujo trabalho a elas se destinava, tendo um conhecimento profundo e pormenorizado da colecção dos Maeght (Birksted, 2003).

Um dos melhores exemplos desta arquitectura colaborativa, especialmente concebida para obras de arte concretas, é o dos espaços ocupados pelas obras de Giacometti (1901-1966). A sala e o terraço foram concebidos para reforçar noções inerentes ao trabalho do escultor muito marcado pelas ideias de massa e imaterialidade, espaço e distância, tamanho e perspectiva, gravidade e movimento. O terraço de Giacometti, a que o escultor se referia como praça, é aberto ao horizonte marítimo numa das extremidades e fechado, pela arquitectura, na outra. As figuras foram cuidadosamente colocadas de modo a enfatizar o seu sentido de movimento e de escala e a relação entre elas. Também para Miró (1893-1983), o arquitecto criou um

labirinto exterior de terraços situados a diferentes níveis, onde criaturas fantásticas se fundem com os seus espaços e fundos.

Exemplos claros da importância do jardim como espaço respeitador das características da escultura moderna, os casos apontados espelham a importância de um contacto próximo com as obras de arte e de um contexto que, longe de distrair, reforça os aspectos intrínsecos de cada peça escultórica. O jardim nasce para a obra de arte, realçando-a e sustentando o apelo ao seu utilizador para uma pausa de observação e de meditação diante de cada objecto.

1.2 O JARDIM DE ESCULTURA MONOGRÁFICO

Na categoria de jardim de escultura encontramos uma sub-categoria, a dos jardins monográficos, criados por artistas que aparecem, frequentemente, associados ao carácter das suas propostas plásticas, como extensão dos seus ateliers, acabando por se transformar em museus, fruto de doações ou de intenções privadas vocacionadas para a fruição pública.

Entre os artistas que procuraram condições de ar livre para a exposição das suas obras, dois tiveram um papel crucial: a escultora inglesa Barbara Hepworth (1903-1975) que cria o seu próprio jardim de escultura em St Ives, na Cornualha, e Henry Moore (1898-1986) que instala esculturas suas num território a norte de Londres. As experiências artísticas de Moore e de Hepworth, nos meados do século, foram passos importantíssimos para a divulgação da exposição ao ar livre e resultaram em jardins de escultura monográficos, marcados por fortes disposições pessoais, situados em paisagem não urbana.

Antes destes dois artistas conhecem-se casos de escultores que organizaram jardins expressamente dedicados à sua produção escultórica. Recordem-se Gustav Vigeland (1869-1943) e Carl Milles (1875-1955): o primeiro concebeu, no início do século XX, o *Frogner Park*, na cidade de Oslo, depois conhecido como *Vigeland Park*, para o qual começou a realizar obras, sensivelmente a partir dos meados dos anos 10; o segundo foi responsável por um projecto de jardim de escultura na ilha de Lidingö, nos arredores da cidade de Estocolmo, no espaço que usava como habitação e estúdio de trabalho, edificado entre 1906 e 1908, designado *Millesgarden*, que viria a ser doado ao Estado e inserido numa fundação. No entanto, a ressonância dos casos ingleses citados, pela divulgação e reconhecimento que obtiveram, foi certamente maior e mais ampla.

Henry Moore afirmava que o melhor fundo para uma escultura na paisagem era o céu porque este *contrasta uma forma sólida com o seu oposto. É assim que a escultura não tem competição, nem distração vinda de outros objectos sólidos. Se eu tivesse que escolher um fundo para a escultura, escolheria sempre o céu* (Spender, s.d). A complementar esta ideia, referia que aquilo que mais problemas causava à escultura, quando colocada num enquadramento arquitectónico, era a força da geometria do edifício, a presença de linhas que não podiam ser ignoradas, como se percebe

num depoimento de 1951: *A escultura é uma arte de ar livre. A luz do dia, a luz do sol são necessárias e, para mim, a sua melhor implantação e o seu melhor complemento estão na natureza: Preferia ter uma peça minha numa paisagem e arriscava-me a dizer – qualquer que ela fosse – a tê-la no mais belo edifício que conheço* (Sylvester, 1969). Moore que falava do seu “open-air studio”, mudou-se para essa zona em 1940, saindo de Londres durante a Segunda Guerra Mundial.

Quanto ao jardim da casa e atelier de Barbara Hepworth, ele constituiu um trabalho em curso durante os anos em que foi ocupado pela escultora, entre 1949 e 1975, ano da sua morte. Entre 1949 e os meados dos anos 50 Hepworth trabalhou muito e foi nessa altura que começou a situar peças no exterior. A artista afirmava:

As formas que, para mim, tiveram especial significado desde a minha infância, foram formas verticais, auto-sustentáveis (o que constitui a tradução do meu sentimento relativo ao ser humano na paisagem); e as formas fechadas como ovais, esféricas e formas perfuradas (por vezes incorporando cor) que traduzem a associação e o significado de um gesto na paisagem; [...] Em todas estas formas, a tradução daquilo que sentimos sobre o homem e a natureza deve ser tratado pelo escultor em termos de massa, ritmo e tensão interior, escala relativa à nossa dimensão humana e qualidade da superfície abordada pela mão e pelo olhar. [...] Toda a paisagem requer uma figura – e quando o espectador é um escultor ele está consciente de que toda a paisagem evoca uma imagem especial. Ao criar esta imagem o artista procura uma síntese da sua experiência humana e da qualidade da paisagem. As formas e as furações, o peso e a pose da imagem concreta também se tornam em evocações – uma fusão de experiência e mito. O trabalho abstracto parece libertar a nossa personalidade e aguçar as percepções de modo que na observação da humanidade na paisagem está contida toda uma intenção interior que nos move profundamente (Barbara Hepworth, 2008).

Em 1956 a escultora decidiu cuidar do jardim de forma mais organizada e não utilizá-lo apenas para colocar as suas obras. As espécies vegetais foram criteriosamente escolhidas, alguns caminhos foram abertos, as peças ganharam visibilidade e o jardim permitia, finalmente, uma experiência de isolamento, paz, meditação e relaxamento. Em 1965 a artista adquiria uma parcela anexa de terreno que lhe garantia mais espaço para instalar outros trabalhos. Três anos mais tarde, como agradecimento de uma distinção da cidade de St Ives e da região da Cornualha, Hepworth abriu ao público o seu jardim e à sua morte, em 1975, o seu testamento determinava que ele se mantivesse visitável como um pequeno museu. Em 1980 o jardim passou a estar sob a alçada da Tate Gallery, através da Tate St Ives.

Um dos artistas portugueses que se orientou para a criação de um jardim de escultura para as suas obras foi o escultor José Rodrigues (1936). Na atmosfera de experimentação que caracteriza os anos 60 e 70, datas em que o artista se forma e começa a ter visibilidade e, particularmente, no quadro das transformações que se verificaram na relação entre a arte e a natureza, José Rodrigues desenvolve séries de peças – de desenho e escultura – em torno do tema dos jardins. Muitas ganham a forma de jardins miniaturizados em bronze ou em acrílico e são apresentadas na sua participação na XXXVIII Bienal de Veneza, em 1978, em resposta ao tema dominante: *Da Natureza à Arte/Da Arte à Natureza*.

Uma parte das esculturas desse período permaneceu na posse do artista e foi exposta nos jardins que rodeiam o edifício do outrora Convento de S. Paio, próximo de Vila Nova de Cerveira, recuperado a partir de 1974 e hoje aberto ao público.

Os jardins do Convento apresentam-se bastante austeros e as zonas de denso arvoredo e caminhos rurais, que trazem rebanhos até às suas imediações, geram uma interessante vizinhança com o meio rural e florestal que caracteriza a região, cuja abertura sobre o rio Minho lhe confere ainda uma dimensão cenográfica inigualável. Ao longo dos anos 80 e 90 os jardins foram sendo sucessivamente preenchidos por peças de outros períodos, verificando-se uma grande diversidade de materiais que corresponde à versatilidade do trabalho de José Rodrigues. Bronze, mármore, cordas, troncos, espelhos que reflectem a paisagem, são os materiais que dominam a produção apresentada, adquirindo um sentido antológico, embora sem evidência de trajecto cronológico, o que seria, aliás, contrário ao modo de trabalhar deste escultor que retoma regularmente pretextos e temas. Reunidas e distribuídas por José Rodrigues em função de critérios formais e matéricos, as peças formam uma exposição com carácter permanente, na qual os seus jardins miniatura são as obras que melhor relação estabelecem com o lugar. Se algumas esculturas se encontram instaladas em plintos e bases, outras ocupam simplesmente o solo, dispensando o aparato da exposição tradicional. A diversidade de áreas permite variar o sentido expositivo, surgindo peças quase isoladas junto a grandes árvores e arbustos; surgindo outras em duas séries de plintos alinhadas ao longo de uma larga alameda; outras ainda, ladeando o caminho ondulante que leva a um edifício de construção recente destinado à realização de workshops, encontros, conferências, etc. Estes jardins de escultura associados a uma figura que os idealiza, organiza e promove têm por detrás uma vontade de patrimonialização e um impulso de musealização que se afiguram adequados ao culminar de uma vida dedicada à escultura (Castro, 2012a).

Não poderemos deixar de reflectir, motivados pelo tema do colóquio a que se destinou a presente comunicação, nos inúmeros pontos coincidentes entre o jardim de escultura e o jardim botânico. Coincidem em ambos as intenções e os usos, as ideias de colecção, de exposição e de conservação, os princípios educativos, o arranjo dos espaços com os seus núcleos e caminhos, os meios de informação mobilizados, legendas e etiquetagem. Coincidem, finalmente, certos dispositivos de exposição, pavilhões de escultura que se erguem como estufas, dispositivos do estar, pavilhões de chá, abrigos, miradouros, espaços de recolhimento e de reflexão... Estes diferentes lugares do mostrar e do abrigar são tão relevantes num jardim de escultura como num jardim botânico. Afinal, ambos procuram guardar, manter e conservar, estudar e mostrar, gerar boas condições de visibilidade para as respectivas espécies.

Dos pontos de vista da organização formal e simbólica do espaço, bem como da orientação do utilizador, deve-se ao jardim de escultura uma importante mudança na relação entre as entidades arte e paisagem. No passado vigorava a noção de *paisagem* com *escultura* em que a precedência cabia à paisagem: primeiro

pensava-se o espaço e os seus componentes arquitectónicos e, só depois, a escultura que desempenhava uma função decorativa, de marcação espacial e detentora de uma leitura iconográfica estrita. Ora, com esta criação, surge uma verdadeira *paisagem de escultura*, isto é, uma paisagem em que o ponto de partida é a obra de arte, sendo em função dela que se preparam os espaços para a mostrar. O jardim de escultura assinala o primeiro momento em que a relação entre a escultura e o espaço envolvente assume características de exposição. Mantendo-se embora a separação das duas entidades enunciadas, a precedência cabe à arte.

1.3. O PAVILHÃO DE ESCULTURA

Para os jardins criados em museus e concebidos por artistas com intenção expositiva e cariz museológico desenvolvem-se tipologias arquitectónicas particulares de que se conhecem múltiplos casos ao longo do século XX. Trata-se dos pavilhões de escultura, decorrentes dos esforços de diferentes arquitectos que nos anos 50 e 60, quer na Europa, quer nos Estados Unidos, realizam pesquisas em torno de espaços adequados à escultura fora dos confins do museu tradicional.

De entre os exemplos conhecidos, de carácter temporário ou permanente, idealizados nomeadamente para exposições ou para coleccionadores, seleccionámos um dos casos mais emblemáticos destas propostas que surge na terceira edição de uma importante iniciativa de exposições ao ar livre, realizada em Sonsbeek, na Holanda, a partir do ano de 1949 e que ainda hoje se mantém. Sentiu-se aí, no ano de 1955, a necessidade de um pavilhão, anunciado como temporário, que foi encomendado a Gerrit Rietveld (1888-1964), com vista a aumentar o número de peças de escultura expostas no parque de Sonsbeek e, principalmente, garantir espaço adequado a obras oriundas de museus. A escultura precisava da arquitectura para poder ser vista. O pavilhão foi concebido como um espaço unificado, mas variado, como se depreende da existência de uma área central, coberta por um dossel, que abrigava peças pequenas e frágeis em vitrinas e em plintos de tijolo. Tendo sido utilizado o betão e o tijolo, o projecto tirava partido de padrões dos materiais e da expressividade das texturas. Em 1963 o pavilhão viria a ser reconstruído no Museu Kröller-Müller, na Holanda, num sítio escolhido pelo arquitecto, e a abrir ao público em 1965, com uma exposição de Barbara Hepworth. Depois de ter funcionado como dispositivo de exposição, o pavilhão tornava-se agora, ele próprio, uma obra de arte.

Sintomaticamente, no ano em que o pavilhão de Rietveld era re-inaugurado, em Sonsbeek projectava-se outro, da autoria de Aldo van Eyck (1918-1999). Como o anterior, também este seria reconstruído e musealizado no parque do Kröller-Müller, em 2006. Apresenta um carácter bastante diverso do de Rietveld, labiríntico, em blocos de cimento não pintado que lhe conferem uma certa leveza e uma qualidade etérea, em que a luz desempenha um papel importante, especialmente quando visto contra a vegetação densa.

Em *Middelheim Park*, em Antuérpia, o edifício do arquitecto belga Renaat Braem (1910-2001) constitui outro pavilhão que pode interessar como último exemplo dos pavilhões de escultura em jardins e parques. Renaat Braem tinha sido inicialmente chamado para conceber uma construção efémera destinada à 7ª Bienal realizada naquele parque, em 1963. Em 1969 recebe o convite para projectar uma estrutura permanente que foi inaugurada aquando da 11ª Bienal, no ano de 1971. A estrutura concebida tem um sentido marcadamente escultórico, nomeadamente pela forma das coberturas, um sinal formal da época e da linguagem do arquitecto, e pelo sentido orgânico que se evidencia na relação entre arquitectura e natureza. A entrada principal do pavilhão apresenta uma parede curva que envolve o acesso ao interior, gerando um átrio ou uma antecâmara. A fachada oposta recebe um tratamento diverso, abrindo-se ao parque através de vãos generosos aos quais se acede por uma escadaria. A expressividade plástica, característica do arquitecto, é aqui notória, sem que isso afecte as possibilidades expositivas do pavilhão dominado pela conjugação entre a cor branca, o tijolo e a madeira, com um desenho dos vãos muito cuidado e expressivo. Sobre esta construção que se revelava de um funcionalismo “com alma”, afirmou-se: *A forma biomórfica com que pretendia exprimir arquitectonicamente a vida orgânica foi realizada com sucesso em projectos de escala modesta como o do parque de escultura de Middelheim* (De Kooning, 1999). No interior, o pavilhão desenvolve-se em dois níveis ligados por amplos degraus, estando no primeiro a zona de recepção e, no segundo, mais elevado, a área expositiva. Esta área é percebida como uma sala única, dinâmica, a sugerir um duplo movimento: de acolhimento para o interior, explorando o carácter orgânico da construção; de expansão para o exterior, através dos vãos da fachada posterior.

Sendo espaços que combinam sabiamente abertura e fecho, exterior e interior, os pavilhões de escultura para jardins e parques, dotados de propriedades de transparência que apelam a uma experiência específica de visionamento da escultura, integram o espectador de uma maneira muito particular. O diálogo entre as peças expostas e o visitante torna-se igualmente num dos seus elementos mais marcantes. Escultura e visitante partilham o espaço, exploram os seus meandros, surpreendem-se nos seus lugares mais reservados, identificam-se mutuamente, o que faz dos pavilhões dispositivos com forte carácter humanista e humanizador.

2. DO JARDIM AO PARQUE

Ao longo do século XX assiste-se à evolução de muitos espaços de jardim para espaços de parque, por razões que se prendem, ora com a necessidade de ampliação das suas colecções e exposições permanentes e temporárias, ora com a vontade de modificar as condições de exibição existentes ora, finalmente, com as mudanças verificadas no próprio conceito de escultura que determinou o aparecimento de propostas artísticas dificilmente compagináveis com a apresentação no jardim convencional. Em alguns museus, o espaço do jardim formal foi prolongado por novas

áreas de parque com um tratamento mais informal e marcações arquitectónicas de menor impacto. O visitante atravessa lugares de características bem distintas, progredindo do edifício para o jardim contíguo e para o parque onde progressivamente, vai perdendo contacto com o edifício central. Abordaremos alguns dos exemplos paradigmáticos na Europa que têm influenciado o surgimento de núcleos museológicos afins.

O Kröller-Müller Museum, em Otterlo, na Holanda, abriu ao público em 1938 e a inauguração do seu jardim de escultura é oficialmente apontada como tendo ocorrido no ano de 1961, embora no projecto inicial estivesse previsto um “jardim de contemplação” (Andela, & Kootan, 2007). O jardim começou a ser construído em 1959, mas ao longo da década de 50 diversas peças tinham sido colocadas nos relvados adjacentes ao museu, de modo provisório e experimental. Em certos casos, esses relvados receberam exposições monográficas que permitiram ensaiar soluções para o futuro. Em 1960 a instalação das obras começou a ser feita no jardim de escultura definitivo, ao qual se acedia por um caminho a partir do edifício. A presença de pequenos muros de divisão, em tijolo, indiciava que se entrava numa sala ao ar livre. O plinto de cada peça era individualmente estudado e a colocação em relvados abertos obedecia a uma composição de conjunto. Vista como um momento fundamental da história do museu, a abertura do jardim de escultura, em 1961, foi encarada como etapa de uma evolução constante exigida por uma colecção em progresso (Andela, & Kootan, 2007).

As décadas de 60 e posteriores implicaram uma mudança de procedimentos que passava menos pela aquisição directa de obras para instalar no exterior e mais pela encomenda directa, correspondendo aos novos modelos de concepção e produção artística que a *land art* e a *arte povera*, entre outras tendências, vinham impondo. Os novos procedimentos envolviam visitas exploratórias dos artistas ao local, o seu acompanhamento nas fases de concepção e de produção do trabalho, discussão e debate em torno de projectos apresentados e um investimento financeiro compatível com estas situações. Estava-se longe da selecção de obras de arte já existentes que eram destinadas a espaços ajardinados aptos a recebê-las. Os anos 60 e 70 correspondem a uma actualização dos jardins do Kröller-Müller que se expandem para a zona “natural” do território acabando por anexar aos jardins um vasto parque. Uma das estratégias utilizadas foi a de convidar grandes artistas ingleses e norte-americanos para fazerem exposições individuais de que resultava uma aquisição ou uma intervenção *in situ*, que permaneceria.

O Louisiana Museum, fundado e aberto ao público em 1958, resultou da iniciativa de um grande comerciante dinamarquês, Knud W. Jensen (1916-2000). Em 1966 os arquitectos paisagistas Ole (1925-1978) e Edith Nørgård (1919-1989) criaram um jardim de escultura formado por três terraços quadrados, dispostos em diferentes níveis do terreno, ligados entre si por largas escadarias que levavam até ao local de onde se avistava o mar. Os terraços eram pequenos rectângulos de cimento que formavam superfícies descontínuas e orientavam o passeio do visitante, sem se

tornarem demasiado impositivos. As peças instalavam-se no solo ou sobre pequenos plintos. Para lá de muros de tijolo, havia painéis de madeira que ajudavam a dividir o espaço sem o fechar. Verifica-se uma nítida concepção de pátio e a necessidade de encontrar superfícies contra as quais as peças possam destacar-se ou integrar-se na vegetação. Sobre a variedade de situações que o espaço exterior propicia, Jørgen Bo, um dos arquitectos do museu reconheceu:

Contudo a sala mais bela de Louisiana não se encontra no interior do edifício. É o vasto jardim [...] que contém uma variedade rica de envolvimentos paisagísticos reunidos pela vista clássica e grandiosa do Sound. [...] Esta cena exterior fornece inúmeras possibilidades para a colocação de escultura evitando um problema que frequentemente surge quando se expõem esculturas no exterior, que é a interferência de umas sobre as outras. [...] a paisagem em si [...] constitui um excelente fundo para as esculturas, mas surgiu a vontade de criar salas mais íntimas, salas verdes, um pátio deliberadamente feito para a escultura (Pardey, 2007).

Apesar de no presente já não existir a totalidade da intervenção de Ole e Edith Nørgård, o parque de Louisiana contém o espírito do jardim de escultura, no sentido em que cada peça requer o seu espaço próprio, de certa intimidade, trabalhado em função da escala, dos materiais e das superfícies de fundo. No entanto, a extensão do parque na direcção do lago, pensada a partir dos anos 60, debateu-se com as transformações que a arte sofreu a partir desse tempo, o que exigiu a actualização do espírito de jardim para parque de escultura, entendendo-se nesta transformação a maior presença de intervenções feitas no local e para o local, relativamente à presença de peças já existentes implantadas no exterior. Prevendo-se o alargamento da colecção e a passagem de um contexto de modernidade a um contexto de contemporaneidade, toda a zona exterior do museu passou a evidenciar intervenções dispersas pelo território, incorporando-o, dispensando plataformas, bases ou muros de protecção. A passagem consciente do jardim ao parque foi inevitável diante dos requisitos da escultura contemporânea.

Em Portugal há dois casos incontornáveis de jardins associados a museus: Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e Fundação de Serralves, no Porto. Nem um nem outro foram pensados como jardins ou parques de escultura, tendo começado a receber obras de arte e intervenções quando se considerou existirem as condições adequadas. Não se trata de projectos propositadamente realizados para esse fim – como acontece nos museus Louisiana e Kröller-Müller – mas de espaços que foram ocupados por escultura em consequência da programação cultural desenvolvida por ambas as instituições. Não obstante, se o Parque Gulbenkian, dos arquitectos Viana Barreto (1924-2012) e Ribeiro Telles (1922), mantém características de jardim de escultura – pela organização e pelo confinamento – os jardins de Serralves têm um nítido carácter de parque de escultura, no sentido em que as peças permanentes se encontram em espaços fora da área de jardim histórico, projectada por Jacques Grèber (1882-1962). No entanto, o tipo de implantação de obras de arte que nos levou a chamar jardim de escultura aos jardins da Fundação Gulbenkian, altera-se a partir das intervenções paisagísticas concretizadas após o

ano 2000 durante a campanha de reabilitação, entregue a Ribeiro Telles. Ao observá-las percebe-se que o trabalho do jardim assume a condição de intervenção artística.

É no catálogo de uma exposição de escultura realizada dez anos após a inauguração da Fundação Calouste Gulbenkian, que o texto de abertura, assinado por Sommer Ribeiro (1924-2006), revela que, embora tivessem sido entendidas, desde cedo, as potencialidades dos jardins para a colocação de escultura, elas não haviam sido contempladas no projecto e foi o normal curso da programação de actividades que acabou por levar à exploração dos espaços exteriores. De tudo se depreende que foi a regularidade da realização de exposições com peças colocadas no exterior que acabou por impor o estatuto de jardim de escultura.

Em Serralves, depois dos primeiros trabalhos de consolidação da segunda metade da década de 80, destinados a preparar a abertura do parque ao público, o espaço foi objecto de um Projecto de Recuperação e Valorização, nos anos de 2001 a 2006. Os trabalhos fundamentais concentraram-se em articular a paisagem existente com o novo edifício e em gerar um enquadramento para o museu. Também a oportunidade que representou a Capital Europeia da Cultura de 2001, no Porto, levou a Fundação a promover um ciclo de actividades intitulado “Sobre, em volta, dentro da paisagem” que haveriam de resultar na colocação definitiva de obras no parque de Serralves, após a realização de exposições.

Num caso como noutro, estamos perante situações em que a programação expositiva pressionou os museus em direcção ao reconhecimento do jardim e do parque de escultura.

Dos pontos de vista da organização formal e simbólica do espaço, bem como da orientação do utilizador, estabelece-se no parque de escultura uma relação entre a paisagem e a obra de arte que se situa na continuidade da relação assinalada a propósito do jardim. De facto, com o parque consolida-se a *paisagem de escultura*, ou seja, é em função da obra de arte que se idealizam e compõem os espaços para a mostrar. O parque de escultura assinala o segundo momento em que a relação entre a escultura e o espaço envolvente assume características de exposição, sendo que a precedência continua a pertencer à obra de arte.

3. PARQUES E ITINERÁRIOS

Nas últimas décadas assistiu-se ao surgimento de estruturas complexas, híbridas, que incorporam diferentes usos da paisagem e atraem uma multiplicidade de agentes e de utilizadores. Essas estruturas que sobrepõem cultura e natureza, história e ambiente, arte e arqueologia, apresentam-se como parques de escultura, itinerários de arte na paisagem e propostas de arte e reconversão ambiental.

O desenvolvimento de núcleos de arte e paisagem, verificado particularmente a partir da década de 70, resulta do cruzamento de um conjunto de factores em que se situam factores associados ao universo artístico, à museologia, à “cultura de paisagem” e à “cultura ecológica”. No que aos primeiros se refere, deve assinalar-se a emergência de movimentos como a *land art*, a arte ambiental, as instalações, intervenções e outras

manifestações artísticas que utilizam o território em vez de utilizarem a galeria ou o espaço convencional do museu. No que respeita aos segundos, assinala-se o aparecimento de modelos e tipologias como as do Eco-museu e do Museu de Território que promovem estratégias de divulgação *in situ*, evitando descontextualizar os objectos mostrados ou deslocá-los do seu local de origem, o seu lugar autêntico. No que está implicado nos terceiros, assinala-se a premência de uma cultura de paisagem, traduzida em documentos normativos, recomendações, convenções oficiais, declarações internacionais e associações de consciencialização ecológica.

Este contexto, expressivo da relação dinâmica entre arte e paisagem no mundo contemporâneo, gerou uma pluralidade de novos modelos de integração das duas entidades.

De entre os casos mais interessantes de reconversão ambiental do território em que a presença da arte é um instrumento privilegiado, seleccionámos alguns que operam no domínio das chamadas ruínas pós-industriais, antigas siderurgias, minas, pedreiras, fornos, depósitos de resíduos, campos de manobras militares que sofrem uma “renaturalização”.

O projecto Montenmedio Arte Contemporâneo, situado em Vejer de a Frontera – Cádiz, Espanha, surgiu em 2001, ocupando 30 hectares de área anteriormente ocupada por instalações militares desactivadas na década de 70. A sua directora, em entrevista por nós registada, afirma:

Aquilo em que eu realmente acredito é, não apenas no trabalho com os artistas, mas num trabalho fora do estúdio e da galeria em estadias, residências, visitas dos artistas à região. Esta é uma região muito particular, não do ponto de vista físico, mas do ponto de vista social, político, mental – é uma região de fronteira, de cruzamento cultural entre Europa e África, entre o Atlântico e o Mediterrâneo, uma zona onde os problemas locais têm reais implicações globais. Portanto, para mim era fundamental situar as obras no contexto em que nos encontramos e oferecer aos artistas a possibilidade de trabalharem no seio desse contexto tão particular. Para os artistas é um desafio produzirem e apresentarem obras que não vão circular por todos os museus e galerias, mas que estão intrinsecamente ligadas a este contexto que é um verdadeiro catalisador. (Castro, 2012b).

A inserção de intervenções artísticas no contexto ambiental mediterrânico constitui um factor de reconversão e de criação da paisagem que reclama para fins culturais uma terra de uso militar.

O núcleo Sculpture in the Parklands, surgiu na Irlanda em Offaly, a cerca de 70 Km de Dublin, no ano de 2002, com 40 hectares de área. O parque de escultura instalou-se numa zona caracterizada pela existência de grandes lodaçais e pântanos onde o carvão de turfa era aproveitado, desde os anos 40, para a produção de energia pela empresa Bord na Móna. O parque de escultura está instalado no interior da área do projecto-piloto Lough Boora Parklands que pretende implementar uma área de 80.000 hectares de exploração integrada dos recursos naturais numa zona que estava a ser abandonada e desertificada e que compreende uma reserva natural

dotada de *Farm walks*, um itinerário arqueológico designado Percurso do Mesolítico e um parque de escultura contemporânea, o citado *Sculpture in the Parklands*. Os primeiros trabalhos pertencentes a este parque resultaram de um simpósio realizado em 2002 que originou oito peças *site-specific* que constituem a base da colecção. Em 2009 a empresa responsável pelo projecto, a Dermot Foley Landscape Architects, recebe o prémio Irish Landscape Institute Design Award, na categoria de Património e Conservação, pelo trabalho realizado na estratégia de paisagem.

A reclamação do território para a arte e a cultura faz-se neste contexto do centro da Irlanda em ambiente difícil. De facto, os usos do solo deixaram uma natureza inóspita, recuperada mediante a realização das intervenções artísticas em que a comunidade colabora com o artista, sendo muitas delas o sítio de confronto com a memória económica, social e ambiental do lugar.

O Centre International d'Art et du Paysage de l'Île de Vassivière, na zona do Limousin, em França, surgiu em 1983 e ocupa uma área de 70 hectares. O parque está instalado numa ilha, no centro de um lago artificial resultante de uma barragem construída entre 1947 e 1950. Uma residência senhorial do século XVII, com modificações e acrescentos no século XIX e XX, pertencente à família Vassivière, abriga o espaço destinado às residências artísticas. Entre 1983 e 1985, as primeiras presenças artísticas na ilha de Vassivière resultam de dois simpósios de escultura em granito. Em 1986-87 os arquitectos Aldo Rossi (1931-1997) e Xavier Fabre projectaram o edifício do Centro de Arte Contemporânea que realiza exposições e acolhe um estúdio. No ano seguinte o local recebe outras peças, encomendadas pelo Centro de Arte, depósitos provenientes das colecções oficiais, nomeadamente do FNAC (Fonds National d'Art Contemporain) e do FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain) e, finalmente, de empréstimos de coleccionadores privados. Nos finais dos anos 80 e início dos anos 90 têm lugar as primeiras encomendas, instalações *in situ*, inspiradas no lugar e na sua história. Em 2002 Gilles Clément inicia o estudo intitulado *Charte Paysagère du Pays de Vassivière* e sub-intitulado, sintomaticamente, numa região baseada nas questões hidrológicas, *Boire l'Eau du Lac – Étude operationelle paysage et environnement pour le Lac de Vassivière*. Logo na introdução o autor recusa o carácter exclusivamente estético do estudo refere que as suas linhas de força residem na qualidade da água, na qualidade dos solos e na qualidade do ar, ao que acrescenta:

A intenção, quer dizer, o projecto desta carta consiste na manutenção e na melhoria dos componentes do equilíbrio biológico, os únicos capazes de regular, de forma harmoniosa e económica, os componentes estéticos. Nesta abordagem, "paisagem" e "ambiente" encontram-se intimamente ligados. (Clément, s.d.).

Das dimensões referidas, é a do parque de escultura em que a ilha se viu transformada que mais nos interessa, principalmente por se tratar de uma dimensão imbricada na recuperação ambiental da área e na promoção de diversos usos atribuídos a este território.

Dos pontos de vista da organização formal e simbólica do espaço, bem como da orientação do utilizador, renova-se, nestes espaços híbridos, a relação entre o espaço e a obra de arte, rompendo com aspectos que regulavam essa relação nos

jardins e nos parques. De facto, com estes novos modelos, se é certo que se garante a noção de uma *paisagem de escultura*, mais certa é a imposição de uma *paisagem para escultura* (Kootan, & Bloemheuvel, 2007). Com isto queremos dizer que, no pensamento que organiza estes núcleos, já não se assiste à precedência, nem das obras de arte, nem do envolvimento que as acolhe. As duas entidades determinam a modelação final dos lugares, actuando em plena sintonia. No último quartel do século XX, o modelo expositivo é elaborado a partir dos dados fornecidos pela obra de arte e pela paisagem, como entidades pensadas em simultâneo.

Nestes parques e itinerários, consolida-se, de forma cabal, a ideia de que a colocação de escultura ao ar livre não deve derivar unicamente de elementos circunstanciais – como o material ou a grande dimensão que se adequam à permanência das obras em espaços abertos ou a simples disponibilidade dos espaços para as receber – mas deve resultar da plena articulação da obra com o envolvimento. Só deste modo a intervenção artística terá um carácter de síntese, presente desde a primeira intenção criadora.

Afastámo-nos do jardim.

Enquanto nos jardins de escultura o sentimento dominante era o da contemplação, da meditação e de pacificação, nestes núcleos vive-se um confronto tenso com as características do lugar que a intervenção artística desvenda, enfatiza ou questiona, bem como com a respectiva memória cultural e social, por vezes incómoda. O lugar de suspensão que todo o jardim é – e também o jardim de escultura – e o lugar de controvérsia e problematização que estes espaços híbridos são, assinalam dois modelos distintos de tratar a arte na paisagem.

Ao enveredar por caminhos que partem do jardim e quebram os seus limites – conceptuais e físicos – encontrámos propostas novas de agenciamento da paisagem e articulações novas com obras de arte e intervenções artísticas.

Ao abordar estes núcleos institucionais de arte e paisagem, detecta-se o modo como se produz património artístico no presente e clarifica-se a diversidade dos usos da arte e da cultura na actualidade, subentende-se a sua condição de serviço à comunidade e bem essencial. Jardins, parques e itinerários inserem-se numa rede de expedientes que suplanta a realidade artística para instaurar realidades sociais, económicas e até políticas. A transformação do território em campo expositivo, a paisagem como exposição e, inversamente, a transformação da arte em factor de construção de paisagem, são movimentos que convergem numa encruzilhada, pontuada por dinâmicas como as do turismo e criação de roteiros e percursos; da dinamização regional e valorização de recursos paisagísticos; das políticas ambientais de reabilitação, da captação de investimentos. Certamente que tais preocupações se distanciam da problemática do jardim, mas, tal como acontecia com o jardim historicamente apercebido, também nestes núcleos de arte e paisagem se implicam o regime cívico (que aqui visa a promoção de comportamentos respeitadores do meio); o regime moral (que aqui assume carácter ecológico); o regime social (cujos rituais aqui se aplicam ao turismo).

Afastámo-nos do jardim. Ou talvez não.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, D. (2007) *El Jardín en la Arquitectura del Siglo XX*, Barcelona: Editorial Reverté, pp. 313-323.
- Andela, G. & Kootan, T. v. (2007) 'A world of space and light' in Kootan, T. v. & Bloemheugel, M. (ed.) *Sculpture Garden. Kröller-Müller Museum*, Otterlo/Rotterdam: Kröller-Müller Museum/NAI Publishers, pp. 28 e 49.
- Barbara Hepworth. *A Pictorial Autobiography* (2008) London: Tate Publishing, pp. 53 e 93.
- Birksted, J. (2003) "Where oppositions disintegrate and grow complicated": The Maeght Foundation" in Giebelhausen, M. (ed.) (2003) *The Architecture of the Museum. Symbolic structures, urban contexts*, Manchester and New York: Manchester University Press, pp. 206-223.
- Castro, L. (2012a) 'José Rodrigues nos lugares sagrados da arte', *Humanística e Teologia*. 33: 31-39.
- Castro, L. (2012b) *Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem. Antecedentes, Práticas Actuais e Problemática*, Porto: Fundação Engº António de Almeida, pp. 454-455.
- Clément, Gilles (s.d.) *Charte Paysagère du Pays de Vassivière – Boire l'Eau du Lac – Étude operationelle paysage et environnement pour le Lac de Vassivière*. Disponível em: http://www.ciapiledvassiviere.com/fr/bois_de_sculptures.aspx; http://www.ciapiledvassiviere.com/documents/Charte_Paysagere/Charte-Paysagere-8.pdf
- De Kooning, M. (ed.) (1999) *Horta and After. 25 Masters of Modern Architecture in Belgium*, S.L.: University of Ghent, p. 154.
- Kassler, El. B. (1984) *Modern Gardens and the Landscape*, revised edition, New York: Museum of Modern Art, pp. 17-27.
- Kootan, T.v. & Bloemheugel, M. (ed.) (2007) *Sculpture Garden. Kröller-Müller Museum*, Otterlo/Rotterdam: Kröller-Müller Museum/NAI Publishers, pp. 70 e 75.
- Lewis, H. e O'Connor, J. (1994) *Philip Johnson: The architect in his own words*, New York, Rizzoli, p. 67.
- Modern (A) Garden. The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden at the Museum of Modern Art* (2007) New York: The Museum of Modern Art, p. 19.
- Pardey, J. (2007) *Louisiana and Beyond. The Work of Wilhelm Wohlert*, Hellerup: Edition Bløndal, p. 102.
- Spender, S. (s.d.) *Henry Moore Sculptures in Landscape*. New York: Clarkson Potter, p. 9.
- Sylvester, D. (1969) *Henry Moore. Sculpture and Drawings*, London: Percy Lund, Humphries & Company Ltd, vol. 2, p. xiv.

WEBSITES

- <http://www.ciapiledvassiviere.com/> Acesso em: 29 Set. 2013.
- <http://www.fundacionnmac.org/es/home> Acesso em: 29 Set. 2013.
- <http://www.sculptureintheparklands.com/> Acesso em: 29 Set. 2013.