

PROJETO ENTRE SERRAS

REDE DE ARTE CONTEMPORÂNEA

ENTRE AGRICULTURA E BIODIVERSIDADE

CARLOS CASTELEIRA E MANUELA PIRES DA FONSECA [ORGS.]



LABCOM
COMUNICAÇÃO
& ARTES

PROJETO ENTRE SERRAS REDE DE ARTE CONTEMPORÂNEA ENTRE AGRICULTURA E BIODIVERSIDADE

INTERAÇÕES ENTRE O SER HUMANO E OS MEIOS EM TERRITÓRIOS DE MONTANHA

Carlos Casteleira e Manuela Pires da Fonseca [Orgs.]



FUNDÃO - Moagem 10, 11 e 12 novembro 2017

FICHA TÉCNICA

Título

Projeto Entre Serras, rede de arte contemporânea, entre agricultura e biodiversidade
Interação entre os humanos e os espaços em territórios de montanha

Organização

Carlos Alberto Madeira Casteleira / Manuela Pires da Fonseca

Editora LabCom.IFP

www.labcom.ubi.pt

Coleção Ars

Direção: Francisco Paiva

Design Gráfico

Carlos Casteleira
Cristina Lopes

ISBN

978-989-654-670-0 (papel)

978-989-654-672-4 (pdf)

978-989-654-671-7 (epub)

Depósito Legal

470318/20

Tiragem Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama
6201-001 Covilhã, Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2020

© 2020, PES / Carlos Alberto Madeira Casteleira e Manuela Pires da Fonseca

© 2020, Universidade da Beira Interior. O conteúdo desta obra está protegido por Lei.

Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



ÍNDICE

Prefácio, Miguel Vasco, Coordenador da EEC PROVERE iNature	7
Introdução ao Projeto Entre Serras, Carlos Casteleira (Fr-Pt)	9
<i>Comunicações</i>	
Pirilampos, Érik Samakh, artista convidado (Fr)	13
Abertura, Paulo Fernandes, Presidente da Câmara Municipal do Fundão (Pt)	15
O campesinato do século XXI: arte da paisagem, natureza e agroecologia à escala 1:1, Jaime Izquierdo, geólogo e escritor (Sp)	19
Outra mudança faz de mor espanto, Henrique Pereira dos Santos, arquiteto paisagista (Pt)	29
L'art occidental et ses racines rurales, Pierre Paliard, historien de l'art et critique (Fr)	41
El Museo Vostell Malpartida. Arte y vida sin muros ni fronteras José Antonio Agúndez García, diretor do Museu Vostell Malpartida de Cáceres (Sp)	51
Testemunha silenciosa de vários milénios de interação entre o Homem e a Natureza O Património do Vale do Côa, Bruno Navarro, diretor da Fundação Côa Parque (Pt)	65
Musée Gassendi et sa collection d'œuvres d'art contemporain en pleine nature, Nadine GOMEZ, conservatrice du Musée Gassendi (Fr)	75
Autores	86
Legendas das fotografias	89
Programa das Jornadas PES	91
Catálogo PIRILAMPOS Exposição PES 2017	96



PREFÁCIO

MIGUEL VASCO

COORDENADOR DA EEC PROVERE INATURE

O conjunto de comunicações que se reúnem nesta publicação, permite recuperar o processo de partilha e debate que decorreu em novembro de 2017, no auditório d'A Moagem, na cidade do Fundão, numa inspiradora jornada de ativação de pensamento crítico que o PES – Projeto Entre Serras se propôs desenvolver.

A esta distância, dos diversos pontos de vista que ali foram convocados, sobressai uma ideia transversal que nos confronta com as mudanças que se foram operando nas regiões interiores do país, e que nos obriga a uma reflexão sobre os fatores que permitem que os problemas estruturais que há anos estão identificados prolonguem e agravem os efeitos sobre as comunidades locais e sobre o ecossistema socioeconómico regional, acusando o gravoso desequilíbrio entre o Interior e o litoral.

O arranque do PES – Projeto Entre Serras constituiu assim um excelente ponto de partida para, a partir dos processos de criação artística, dar os primeiros passos num caminho que, a partir de pequenos pontos, procura trazer alguma luz a este horizonte de esperança.

No suporte conceptual da síntese ensaiada entre agricultura e biodiversidade, aponta-se o equilíbrio desejado entre o homem e o seu espaço, num processo não isento de confrontos, compromissos e cedências, registado pelo tempo nas paisagens de montanha desta região.

A urgência da resposta que importa dar a uma necessária retoma económica enquadrada pelo imenso desafio definido pelas alterações climáticas, coloca de forma decisiva na agenda de prioridades a relevância do contributo que o mundo rural codifica na sua memória e sabedoria, nos seus engenhos e práticas quotidianas de sempre.

Parte da resposta para um mundo melhor, de uma existência mais responsável e consciente, depende do lugar no futuro que conseguirmos garantir à matriz rural, sua identidade e nossa raiz. E esse lugar por direito só poderá ser conseguido através de uma rede de contributos, e de partilha como aquela que foi ensaiada durante esta jornada.

É também por isso que iniciativas como esta, no seu primeiro ensaio, reforçam o lugar das abordagens territoriais PROVERE, que aqui através da Estratégia de Eficiência Colectiva iNature, vê também afirmado o seu potencial de plataforma de experimentação, laboratório de abordagens sobre o território que a partir da temática do turismo de natureza convoca uma plenitude de dimensões fundamentais ao desenvolvimento e inovação.

Este exercício de memória não fica completo sem a referência a duas figuras que se ligam de forma muito significativa ao PES – Projeto Entre Serras: o Bruno Navarro, que nos recuperou as linhas-marcas do Vale do Côa como manifesto concreto da memória do diálogo entre o humano-vida e o meio-paisagem, e o Hugo Landeiro Domingues, cujo talento esteve ao serviço da conceção de toda a identidade visual do projeto e do desenho de todos os suporte, iconógrafo absoluto da identidade regional contemporânea.

Apesar das suas partidas prematuras, deles recordaremos a visão, o rasgo, a exigência, e o sonho que se desenha na ligação entre estas paisagens de altitude, honrando o seu contributo com os olhos no horizonte de futuro que é devido a este território.



INTRODUÇÃO AO PROJETO ENTRE SERRAS - PES¹

CARLOS CASTELEIRA

O Projeto Entre Serras, rede de arte contemporânea, entre agricultura e biodiversidade tem por objetivo criar um espaço psico-cartográfico que se constitua enquanto rede de arte contemporânea entre Portugal, Espanha e França (Comunidade Intermunicipal das Beiras e Serra da Estrela, Regiões da Extremadura e de Castela e Leão, Departamentos dos Alpes de Haute-Provence e Bouches du Rhône). É um projeto cultural, social e científico que inclui ações artísticas colaborativas e transdisciplinares, comprometidas com as comunidades, tendo como objetivo favorecer o desenvolvimento local e em rede. Trabalhando in situ (intervenções no território) e in visu (visualização da documentação fotográfica e outras mídias através de exposições e de uma plataforma digital) os artistas convidados imprimem em cada um dos seus trabalhos um vínculo com o local de implantação da obra. Ao fazê-lo, destacam as histórias dos lugares, bem como fenómenos ligados às atuais problemáticas dos territórios rurais e urbanos de montanha (transformação das populações, paisagens, agricultura, biodiversidade, turismo, alterações climáticas...). O PES pretende, pela experiência da colaboração com artistas, os quais produzem com as comunidades ações coletivas e obras destinadas a permanecer ao ar livre ou a serem exibidas em eventos, exposições e museus, questionar as interações humanas com os meios humanos e animais nos territórios de montanha. Para as comunidades, participar nestas ações caminhando ao seu encontro ou fazendo mesmo parte do processo artístico, significa conectar-se com a montanha e com a realidade histórica, social, antropológica, ecológica no seu dia a dia. As obras podem existir no olhar dos espectadores e na sua memória, habitam o espaço, mas tornam-se também narrativas que se transmitem. É importante lembrar aqui que os museus deixaram de ser apenas espaços onde é recolhido e preservado o que (nunca) desapareceu, para se tornarem espaços de diálogo e de reflexão a partir dos quais se podem re-inventar formas de habitar os lugares e a nossa terra.

O PES teve a sua primeira edição no âmbito do programa de acção PROVERE iNature com as instalações Pirlampos do artista Erik Samakh nas Serras da Estrela, Malcata / Mesas, Açor e na Escola Profissional Agrícola Quinta da Lageosa, e com as jornadas / exposições Interação entre o ser humano e os meios (humanos e animais) em territórios de montanha que tiveram lugar no Fundão e no Sabugal em novembro e dezembro de 2017. Estes Pirlampos além de simbolizarem a resiliência da biodiversidade, assinalam a adesão de instituições locais à rede de arte contemporânea do Projeto Entre Serras.

A segunda edição resultou de uma parceria com o Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior e com a Associação Cultural New Hand Lab, no âmbito da Montanha Mágica², evento co-organizado em novembro de 2018 pela Universidade da Beira Interior (UBI) e Faculdade de Belas Artes / Universidade do País Basco. Os artistas-professores da Escola superior de arte de Aix-en-Provence (ESAAix), (Abraham Poincheval - performance, Jürgen Nefzger - fotografia, François Parra - som e Carlos Casteleira - fotografia), juntamente com estudantes da ESAAix e da UBI, exploraram a Covilhã e as Aldeias do Xisto. A visita ao Sobral de São Miguel, uma das 27 Aldeias do Xisto, ainda animada pelo ritmo de uma atividade agrícola e de uma vida comunitária que se tenta salvaguardar, e com o seu papel histórico na chamada rota do sal e nas minas de volfrâmio na Panasqueira, evidenciou a articulação entre os territórios rural e urbano.

1. <https://projetoentreserras.wordpress.com>

2. <http://www.montanhamagica.ubi.pt/2018/>

Em Julho de 2019, no prolongamento desta ação, Rodrigo Braga, artista brasileiro em residência, pousou o seu olhar sobre a orografia do rio Zêzere entre a Barroca e o Cabeço do Pião, no concelho do Fundão, enquanto Laetitia Morais, artista portuense, foi convidada para produzir uma instalação de vídeo sobre os escombros das minas e as pessoas que ali vivem. Estas residências resultaram numa exposição no Denison Art Space in Newark, Ohio, EUA de 26 de Setembro a 18 de Outubro 2019.

A criação de um laboratório da paisagem através de um dispositivo de visualização digital, juntando uma base de dados relacional, entre arte, fotografia, sons, textos, agricultura, biodiversidade e outras informações relativas às intervenções, produções e relações que os artistas desenvolvem com os territórios, constitui outro desafio do PES. É nesta articulação entre a organização das propostas de co-criação, o convite a artistas e o trabalho documental, que posiciono claramente o trabalho artístico. O mapeamento das produções resultantes das relações subjectivas / objetivas (trajectivas)³ que os artistas desenvolvem com a paisagem, o território e o vivo, será considerado a partir das múltiplas possibilidades oferecidas pela arte entre o mundo digital e o espaço real. A política do PES de convidar artistas para explorarem a dimensão espaço-temporal do território e com a fotografia e outras mídias usar meta-dados como GPS, coordenadas temporais e outras informações sobre os processos de trabalho, constituindo assim uma base documental sobre as ações implementadas, faz parte do processo.

O Projecto investe em espaços físicos e no encontro com as comunidades que criam (n)estes territórios de montanha. Contribuir para o conhecimento e a compreensão sensível dos fenómenos e das interações humanas, passadas, presentes e futuras, com os mundos vegetal, animal e mineral, e com as energias que os animam constitui a sua motivação. A relação entre o campo e a cidade, a agricultura, a biodiversidade e a tecnologia está no centro do projeto, pois são os campos que alimentam as cidades com os seus produtos e imaginários. A poética da relação humana com o mundo faz também necessariamente parte do processo.

As imagens do projeto e outros dados vão ser disponibilizados numa plataforma cartográfica digital online (Plotmap) produzida no âmbito de uma colaboração entre a ESAAixFC (École supérieure d'art d'Aix-en-Provence Felix Ciccolini) e a FAI-AR (Formation supérieure d'art en espace public). Os primeiros resultados desta investigação foram publicados numa colaboração entre a ESAAixFC e o LabCom / ARS em abril 2020⁴. O Museu da Paisagem⁵ colaborará na concepção e na construção desta plataforma.

Como as imagens podem contribuir para a mediatização entre ciências, agricultura, biologia, tecnologia, bio-tecnologia e sociedade? Como as interações entre seres humanos, os seus meios e os meios não-humanos modificam e estruturam o território? Como podem acompanhar o desenvolvimento dos territórios política, social e ecologicamente? A evolução das cidades e do campo, do planeamento urbano, os modos de comer, habitar e viver, questionam e moldam as paisagens, vetores e resultantes essenciais da complexidade dos ecossistemas. É disso que Jaime Izquierdo Vallina e Henrique Pereira dos Santos falam quando nos falam do que comemos e de como habitamos uma paisagem. Afirmam assim o nosso poder de agir em simbiose com o território como produtores e consumidores. Os museus como dispositivos não são mais considerados apenas como estruturas dedicadas à conservação de uma memória. Em vez disso, tornam-se locais de invenção onde o passado e o presente se cruzam e tornam possíveis futuros visíveis. Nestes dispositivos, a questão artística obviamente ocupa um lugar importante. É disso que Erik Samakh e Pierre Paliard nos falam quando nos convidam a questionar, por meio da ação mediadora da arte, as interações

3. Écoumène de Augustin Berque, Édition Belin 1987

4. <http://walking-the-data.ecole-art-aix.fr>

5 <https://museudapaisagem.pt/>

entre os mundos rural e urbano, entre a natureza selvagem e a domesticação em diálogo desde o Neolítico. Nesse sentido, a proposta de Nadine Gomez do Museu Gassendi - Cairn⁶ é exemplar. Através da arte contemporânea, com artistas como Andy Goldsworthy, Herman de Vries, Richard Nonas e muitos outros, ela ativa o apego das comunidades à sua terra e ao seu ambiente geológico. O Museu de Foz Côa e o Museu Vostell Malpartida de Cáceres, através das vozes de Bruno Navarro e José António Agúndez García, questionam-nos sobre o passado e o presente. Como as imagens gravadas do Vale do Côa e de Fluxus, além de simples representações, ativam uma mediação entre diferentes espaços e tempos, uma meditação sobre os lugares entre o céu e a terra, sobre a passagem entre morte e renascimento.

As imagens e a sua dimensão mágica despertam a nossa capacidade de imaginar mundos. A aparência e, portanto, a arte, nas diversas reflexões implementadas, tornam visível e carregam um potencial unificador em torno de futuros em comum.

Esta edição apresenta as transcrições das comunicações orais produzidas nas Jornadas *Interação entre o ser humano e os meios em territórios de montanha* que tiveram lugar a 10, 11 e 12 de novembro de 2017 no lançamento do Projeto Entre Serras. Obrigado a todos pela colaboração, obrigado especialmente à Câmara Municipal do Fundão que fez o possível, apesar das difíceis circunstâncias dos incêndios de 2017, para que este projeto se pudesse iniciar, à Câmara Municipal do Sabugal que apoiou a iniciativa, ao Miguel Vasco da iNature⁷, à ADIRAM⁸ e à ADXTUR⁹. Obrigado enfim aos artistas, aos palestrantes e aos participantes das jornadas por contribuírem para esta reflexão sobre interações entre os seres humanos e os meios em territórios de montanha.

Até hoje o PES convidou

- . Sofia Aguiar (Pt)
- . Duarte Belo (Pt)
- . Thierry Boutonnier (Fr)
- . Rodrigo Braga (Br)
- . Tomas Colaço (Pt)
- . Alvaro Domingues (PT)
- . Virginia Lopez (Sp)
- . Beth da Mata (Br)
- . Laetitia Morais (Pt)
- . Erik Samakh (Fr)
- . Micaela Vivero (EUA- Ecuador)

. Escola de Arte de Aix en Provence:

- . Jean Cristofol
- . Catherine Melin
- . Jürgen Nefzger
- . François Parra
- . Abraham Poincheval

Colaborou com

- . Aldeias de Montanha
- . Aldeias do Xisto, Sobral de São Miguel e Barroca do Zêzere
- . Caminheiros da Gardunha
- . Denison University
- . Escola Profissional Agrícola Quinta da Lageosa
- . Gardunha 21
- . iNature / Destinature
- . Luzlinar / Espaço Pontes
- . Montanha Mágica / UBI
- . Município do Fundão, A Moagem, Cidade do Engenho e das Artes e Museu Arqueológico
- . Município do Sabugal e Museu do Sabugal
- . Museu da Paisagem
- . Museu do Côa
- . Museu Gassendi
- . Museu dos Lanifícios / UBI
- . Museu Vostell Malpartida de Cáceres
- . New Hand Lab
- . PACA_Projectos Artísticos Casa Antonino
- . Reserva da Faia Brava
- . Rewilding Portugal

* O workshop *Linha do Côa, entre arte paleolítica e Fluxus*, uma parceria entre a ESAAixFC, a UBI e a universidade de Extremadura agendado para Abril 2020 foi adiado por conta da pandemia Covid-19.

6. Centre d'Art Informel de Recherche sur la Nature

7. Destinature - Agência para o Desenvolvimento do Turismo de Natureza.

8. Associação de Desenvolvimento Integrado da Rede das Aldeias de Montanha

9. Agência para o Desenvolvimento Turístico das Aldeias do Xisto



PIRILAMPOS

ÉRIK SAMAKH

Un grand merci à toutes les équipes qui participent et collaborent à ce projet, parce-que je n'ai pas rencontré tout le monde mais j'ai conscience de tout ce qui est mis en œuvre et je voulais bien sûr remercier Monsieur le Président Paulo Fernandes, Manuela Pires da Fonseca et Carlos Casteleira, Monsieur le Maire de Sabugal, ainsi que toutes les organisations qui participent à la mise en place de ce projet. Et puis bien sûr merci à toutes les personnes, les gardes des sites ou les scientifiques, que nous avons pu rencontrer au cours de nos pérégrinations. Pour moi c'est comme un début de quelque chose et je suis très content que les Pirilampos deviennent ici des espèces d'éclaireuses, comme on dit en français, on pourrait même dire des espèces de stalker, de pionnières.

J'ai amené quelque chose avec moi: une boîte utilisée lors d'un projet qui s'appelle Les rêves de Tijuca et que j'ai conçu avec le Centre internationale d'art et du paysage de Vassivière en 2003. Bon il y a une luciole (pirilampo) dedans, mais il y a surtout dans ce sachet une quarantaine d'espèces d'arbres et d'arbustes, qui ont eu pour résultat une plantation de plus de cinquante-quatre espèces suite à la tempête de 1999 qui avait sévi en France et en Europe. Il s'avère que le terrain acide de ce projet est un terrain qui correspond tout à fait à la zone du Projet Entre Serras. Il y a aussi dans cette boîte la liste de toutes les espèces qui ont été plantées. Ça s'appelle Les rêves de Tijuca parce que Tijuca est une forêt qui a été replanté au centre de Rio, un parc national aussi, et c'est comme le rêve d'une future forêt mixte. On avait réuni cinq cent familles, qui étaient venues parrainer les petits arbres. C'est une coïncidence bien sûr mais ça fini par être assez symbolique d'une résistance nécessaire, comme le sont ces lucioles que nous avons installées dans les montagnes. Je suis heureux d'offrir cette boîte, comme le symbole d'une renaissance, à Monsieur Le Président Paulo Fernandes. Merci à tous.

PES 2017 PIRILAMPOS

Foram intervencionados vários pontos nas serras envolvidas : Açor, Estrela e Mesas.

A intervenção consistiu na instalação de pequenas luzes em lugares emblemáticos da rede, simbolizando a adesão à rede de arte contemporânea do PES.

Estas pequenas luzes LED, alimentadas por energia solar, foram concebidas por Érik Samakh para imitar o pulsar de pirilampos durante a noite, criando lugares poéticos e proporcionado aos turistas e visitantes uma experiência de integração com o meio envolvente sensibilizando-os ao problema da biodiversidade.

- Na Serra do Açor colocaram-se 4 luzes nas margens da albufeira de Santa Luzia.
- Na Serra da Estrela colocaram-se 4 luzes no Vale do Rossim.
- Na Serra da Gardunha falta determinar, numa pareceria com os Caminheiros da Gardunha, uma alternativa para marcar a inclusão desta serra na rede de arte contemporânea.
- Na Serra da Malcata / Mesas, a Câmara do Sabugal apoiou a intervenção na nascente do Côa com 4 luzes.
- Como ponto extra surgiu uma situação que pretende antecipar a colaboração entre o PES e a Escola Profissional Agrícola Quinta da Lageosa.

No total foram instalados 13 *Pirilampos* em vários pontos das serras e quatro pedras de luz foram oferecidas aos parceiros (Sabugal, Caminheiros da Gardunha, Aldeias do Xisto e Aldeias de Montanha).

Desde então, caminhadas noturnas guiadas pelos Caminheiros da Gardunha permitem visitar estas intervenções de Érik Samakh que simbolizam a resiliência da biodiversidade.

SERRA DA ESTRELA - SERRA DA GARDINHA - SERRA DA MALCOSA - SERRA DO AÇOR

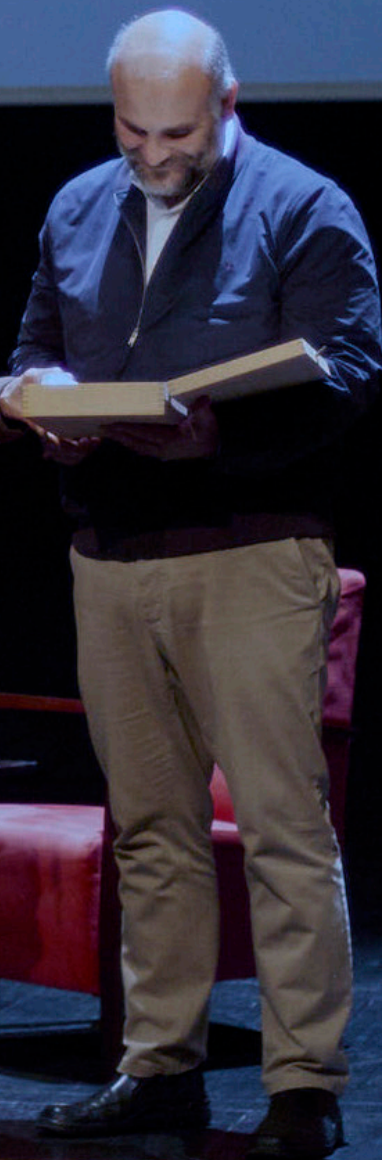
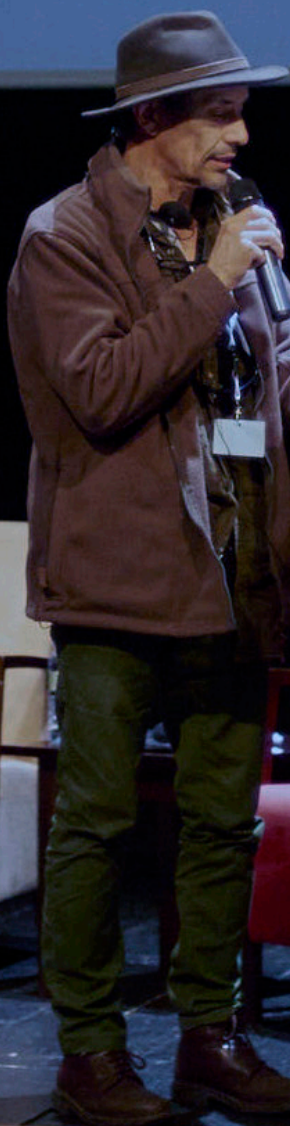
12

ANOS CLASSIFICADOS
NA REDUÇÃO CENTRAL
DE PORTUGAL



FUNDÃO . 10 > 12 NOV.

PROVERE CENTROS F3020



ABERTURA

PAULO FERNANDES, PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL DO FUNDÃO

Em primeiro lugar, uma saudação ao Carlos porque foi, já há alguns anos, a pessoa que nos desafiou, enquanto conjunto de áreas protegidas, para este projeto que se chama, hoje, Projeto Entre Serras - rede de arte contemporânea, entre agricultura e biodiversidade. Na altura, muito focados naquilo que poderia ser uma nova linha de valorização da relação entre a arte contemporânea e os espaços naturais, falávamos muito daquilo que aconteceu nos movimentos associados à Land Art e, a partir daí, fomos evoluindo até chegarmos ao dia de hoje.

Queria naturalmente aqui saudar os meus colegas de várias vereações, nomeadamente dos municípios vizinhos da Guarda, do Sabugal, obviamente também da vereadora da nossa equipa, da área da Cultura. Queria também saudar as estruturas e consórcios, que são vários, que aqui se cruzam.

Este é também um projeto que, em si, fomenta muito e aprofunda muito o processo de cooperação.

O Fundão é um concelho que está inserido em muitas redes, e hoje estão aqui presentes redes como o consórcio iNature, que é um consórcio que promove e procura valorizar todo o quadro das áreas classificadas do Centro do país. Está aqui também o consórcio do Côa; o consórcio das Aldeias de Montanha; o consórcio, que hoje também é PROVERE, das Aldeias do Xisto. Só para referir pelo menos estes quatro, os quais estão conectados de uma forma direta com o projeto, sendo que o consórcio iNature é o consórcio promotor desta iniciativa, de um ponto de vista mais formal.

Quero saudar todos os presentes, nomeadamente todos aqueles que vieram de mais longe até aos que estão mais perto de nós, pois de facto, temos hoje um conjunto de intervenções de elevadíssimo nível, que seguramente garantirão um bom espaço de partilha. Espaço também de troca de posicionamentos, porque uma das primeiras questões – sempre muito complexas quando falamos de arte contemporânea, sobretudo quando depois a associamos a espaços patrimonialmente relevantes – será essa reflexão, seguramente já cumprida, há mais anos, quando falamos em patrimónios mais convencionais, como, por exemplo, a vertente edificada do património histórico.

Seguramente, aí já fomos muito mais longe, nomeadamente naquilo que é a reflexão num País como o nosso.

Quando agora partimos ou mergulhamos naquilo que possa ser um quadro de reflexão entre a relação da arte contemporânea e espaços territoriais classificados, há também um percurso a fazer, porque estamos, no meu entender, em Portugal, ainda no início do que possa ser uma linha mais estruturada ou mais continuada de construção de valor social, de valor cultural e, até, de valor económico. Porque, no fim da linha, obviamente toda a arte, pelo seu processo, pela sua linguagem, pelo seu potencial comunicativo, nos colocará perante a possibilidade de reforçar, dentro de nichos e dentro de produtos como o turismo natureza ou o turismo cultural, o posicionamento do que são estes territórios.

Se isto por si já é um enorme desafio, imagine-se então que quando começámos este processo, há uns dois anos e meio, nunca obviamente nos teria passado pela cabeça que na efetivação do processo no território com os agentes e com o Miguel Vasco - diretor de todo o projeto do iNature e com toda a equipa que está com ele - se desse esta calamidade imensa que fustigou todo o Centro Interior do País. Um pouco pelo País todo, mas sobretudo o Centro Interior do País.

Tenho dito que esta é hoje uma região mártir, porque de facto foi um terreno absolutamente martirizado por esta questão dos incêndios e muito em concreto no que respeita às áreas protegidas e classificadas, pois é aqui, no Centro Interior do País, que registamos a maior concentração de áreas protegidas de Portugal. É uma percentagem muito grande do nosso território, classificado em termos do que são os seus valores associados de forma ampla à natureza, que foi especialmente prejudicada, para não dizer, em muitos aspetos, destruída.

Ora, isso trouxe um outro nível, de reflexão e, se quisermos, até de interrogação: quando, agora, falamos da importância do quadro da arte contemporânea, neste caso em concreto do projeto, como é que ela pode fazer o seu caminho?

Os bons exemplos? Temos excelentes exemplos na sala que podem ajudar a abrir esse caminho: a educação para a arte contemporânea é uma questão muito importante, sendo os serviços culturais e os serviços educativos obviamente muito importantes para descodificar a parte da arte e torná-la, digamos, mais acessível em primeiro lugar à comunidade e podendo então, depois dessa primeira linha, falar de públicos.

No nosso concelho do Fundão, temos tido esta tensão. Este projeto provocou tensão. Tensão relativamente à questão de avaliar se a arte, e neste caso, o próprio projeto em concreto, era ou não era, neste momento, «adequada» – termo que aqui utilizo com pinças – relativamente àquilo que era uma reação, porque quando acontece uma tragédia, as questões colocam-se sempre em reação. Somos todos reativos, não somos tão racionais, não temos sequer, às vezes, espaço para que as questões possam ser mais bem assimiladas, por isso jogamos todos em reação.

E no quadro da reacção... porque ainda sentimos o cheiro a queimado, ainda nos lembramos infelizmente do cheiro, pois não é apenas a paisagem onde, vejam só, vão ainda surgindo pequenos fogachos, sentem-se tensões.

De facto, esta tensão sentiu-se no quadro da comunidade e no âmbito da gestão da paisagem protegida, na relação com a comunidade, uma relação que deve assentar no respeito. Nesta linha de relação com a comunidade, obviamente que consideramos esta ação e outras que se possam seguir na continuidade das intervenções já estabelecidas - nomeadamente o projeto base, saudando também o artista aqui presente, que já está colocado em alguns locais, nomeadamente nas unidades territoriais da serra da Estrela, da serra da Malcata e da Serra do Açor, que estão mais avançadas nesse processo. Estas ações serão fundamentais para no quadro da educação e também, obviamente, do ponto de vista da sensibilização, ganharmos o envolvimento da comunidade com o projeto.

Eu sei que quando estamos a falar de arte existem muitas coisas que se estabelecem nessa proposta, e a arte como linguagem sublimada é fundamental. Até, diria, é ainda mais fundamental em zonas de menor densidade, em zonas onde por vezes a massa crítica é menor ou, então, em zonas mais desconhecidas daquilo que possam ser os mapas de um desenvolvimento mais reconhecido em termos socioculturais, em termos turísticos e em termos económicos.

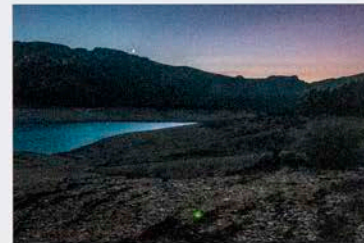
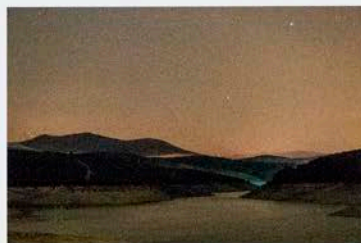
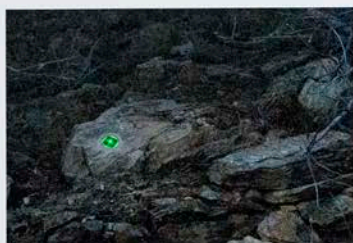
Por isso, linguagens sublimadas são sempre bem-vindas.

A sublimação pode ajudar imenso naquilo que é a fuga à normalização de uma linguagem ou de uma expressão que, na prática, pode não ter o efeito de ativação das pessoas, das consciências, da crítica, mas também obviamente naquilo que possam ser processos muito conectados com uma linha de desenvolvimento integrado, neste caso, na valorização das áreas protegidas.


E é importante que, neste momento, as consciências sejam bastante reativadas por aquilo que nos aconteceu. E creio que um projeto com estes pulsares verdes no quadro das nossas serras não era provavelmente a primeira linha de intenção quando se pensou nele, mas vejam só como se revela a ironia do destino... provavelmente, em algumas dessas serras ou desses locais, durante algum tempo, serão mesmo os únicos pulsares verdes que estarão nesses sítios.

Por isso, um pulsar verde é sempre um pulsar.

E é também com o intuito de reforçar esse impulso, para que se acelere e se foque nesta necessidade de podermos dar a volta a situações extraordinariamente complexas, para as quais a arte pode ser uma grande, mesmo enorme, ajuda. Já o foi em muitos sítios do mundo, enquanto resposta a determinado tipos de situação. O projeto não era um projeto de reação, de facto não o era, numa primeira linha, mas as circunstâncias, que não dominamos na sua plenitude, assim o determinaram. E, por isso, este projeto, com esta reflexão que hoje aqui aprofundamos, vê o seu próprio programa, construído ao longo destas últimas semanas, corrigido ou adaptado às circunstâncias e aos contextos, aprofundar claramente uma linha do que é a arte numa forma já territorialmente estabelecida. Do ponto de vista Arte-Biodiversidade, já estamos a entrar em outros contextos e como ela pode ser efetivamente uma grande alavanca também para um acto de regeneração, um renascer das cinzas relativamente a toda esta situação. Se a arte é política? É. Eu assim o senti, sempre. A arte é política. E como a arte é política, e porque considero que a arte, pelo seu constante carácter conceptual e pela sua autoridade, tem de facto essa capacidade, essa necessidade, mas também essa obrigação, aqui estamos, com sensibilidade para com as comunidades, com a vontade de nos irmos capacitando, com a humildade de querermos aprender; mas também, estou certo, com a tolerância e o formato que se vai construindo de uma tolerância e de uma luta muitas vezes contra o pequeno preconceito do desconhecido que seguramente este tipo de processo, este tipo de seminários e este tipo de projetos também o ajudarão a esbater.





A large flock of sheep, including white, brown, and black varieties, is grazing in a rocky, mountainous landscape. The sheep are scattered across a grassy area with many large, dark grey rocks. In the background, a calm lake is visible, and beyond that, a rugged, rocky mountain range under a clear sky. The overall scene depicts a traditional pastoral setting in a natural, mountainous environment.

**O CAMPESINATO
DO SÉCULO XXI,
ARTE DA PAISAGEM
NATUREZA E
AGROECOLOGIA
À ESCALA 1.1**

JAIME IZQUIERDO

Muchas gracias por la invitación para participar en este magnífico y estimulante encuentro. Lamento no hablar portugués así que mi conferencia será en castellano. Mi nombre es Jaime Izquierdo, vengo de Asturias, en el norte de España y desde finales de la década de los ochenta del siglo pasado trabajo, pienso y escribo sobre las pequeñas comunidades rurales y sus culturas, que están en mayor peligro de extinción que muchas especies de la flora y la fauna. Las comunidades campesinas de Asturias son esencialmente ganaderas y pastoras

Quisiera orientar mi intervención sobre una perspectiva que esté en consonancia con el encuentro de PES que nos reúne y que quiero concretar sobre una idea, una imagen gráfica: cuando piensen ustedes en un pastor, no piensen en el oficio de trasegar con ganado. Piensen que no es un pastor, que en realidad es un artista plástico, un creador, un escultor, un agente cultural que hace “land art” a escala 1:1. Que el lienzo sobre el que plasma la obra es tridimensional y que coincide exactamente con el territorio por el que transita, que las ovejas no son ovejas sino una especie de pinceles, o cinceles, con las que va dando forma al paisaje que quiere representar. Que el perro es una extensión de su mano al que dirige para que los cinceles se apliquen más en esta o aquella parte del lienzo o de la gran piedra sobre la que esculpe su escultura. El pastor, el artista, no daña la naturaleza, no la cambia radicalmente, simplemente la acaricia para sacarle el esquimo y el sustento, para transformarla sin que pierda su esencia. Y la naturaleza le espera todos los días, todos los años, desde hace varios miles de años para establecer con él, y con su cultura, un diálogo fecundo.

Pues bien, estos artistas han desaparecido del territorio y con ellos hemos perdido muchas cosas. Hemos perdido la cultura y el arte de esa cultura expresada en el paisaje, su obra cumbre. Tendremos que repensar, reinventar y actualizar ese “arte” de los campesinos y pastores para solventar tragedias, como la que planteaba el alcalde en su intervención, de los territorios rurales que se han convertido en mártires por abandono y por maltrato.

Mientras que pensábamos en hacer arte desde la ciudad, el otro gran arte, “l’art de la localité” rural que dicen en Francia, el arte de la construcción de los paisajes rurales equilibrados está desapareciendo. Si no lo recuperamos ese arte “celular”, el arte de los pequeños lugares, no será posible ni la conservación de la biodiversidad, tal como la conocimos.

Cuando hablamos de “conservar la naturaleza”, utilizando grandes palabras que hemos plasmado en leyes desde las ciudades, estamos creando mitos con pies de barro, porque los artistas que construyeron esos paisajes que llamamos naturales, pero que en realidad eran culturales, se extinguieron o se fueron a las fábricas a trabajar de obreros o se convirtieron en agricultores industriales. Esa es en síntesis el mensaje de fondo que quiero transmitirles y que la universidad y la ciencia tampoco han atendido pues su discurso ha sido siempre el propio del pensamiento industrial moderno y no han considerado como conocimiento el saber hacer del campesinado. El conocimiento y el saber campesino eran empíricos y no estaban escritos en papel pues se transmitían oralmente en el seno de la casa, de la familia y de la comunidad. Pero de lo que no cabe duda es que era una forma de conocimiento que acreditaba miles de años de antigüedad y que hemos despreciado sin investigarlo, no como una pieza de museo, sino como una pieza, un elemento valioso, para construir el futuro.

Esto era lo que les quería contar a modo de introducción y antes de entrar en materia. Voy a centrar mi intervención sobre estos tres puntos y, por último, haré unas reflexiones finales:

1. El mundo rural a lo largo el siglo XX: de la sobrepoblación al abandono.
2. ¿Qué fue de “art de la localité”?
3. Cómo queremos que sean las aldeas y sus tierras en la sociedad posindustrial del siglo XXI?

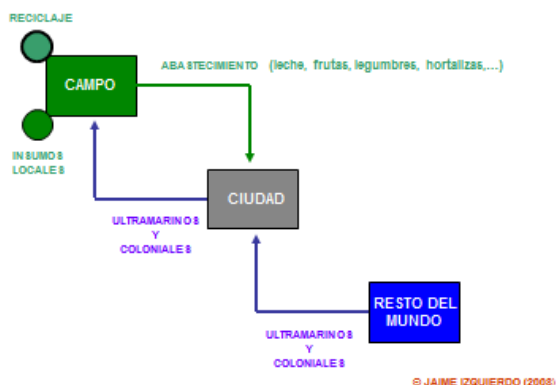
1. El mundo rural a lo largo el siglo XX: de la sobrepoblación al abandono.

Si investigamos cómo era el mundo antes de la segregación del campo y la ciudad que propició el pensamiento industrial y la tecnificación aparejada, veremos que durante varios miles de años, desde el origen mismo de las ciudades hasta la generalización de la perspectiva industrial, la ciudad y el campo no solo se llevaban bien sino que eran interdependientes.

¿Cómo era el mundo cuando la ciudad y el campo tenían esa relación tan estrecha? Las ciudades son todas de origen agrario y son el lugar donde se producía, primero, en los tiempos de las primeras ciudades, el encuentro de las aldeas que las rodeaban para celebrar sus reuniones y sus rituales religiosos. Más adelante surgió la función comercial, y fueron surgiendo el resto de funciones hasta llegar a la actualidad: la política, la administrativa, la judicial, la residencial,.. En el entorno de las ciudades se producían alimentos, tanto desde las pequeñas aldeas satélites, como desde los campos periurbanos, y tanto por los campesinos que Vivían en esas aldeas como por los ciudadanos que desde los huertos intraurbanos o los campos periurbanos, trabajaban sus tierras. Por tanto había una grande relación entre la ciudad y el campo. El campo producía alimentos y los campesinos iban a la ciudad al mercado y compraban lo que no podían producir con un pequeño intercambio monetario. Y a la ciudad llegaba lo que venía del resto del mundo, a medida que fuimos descubriendo y apropiándonos de nuevas tierras de ultramar, cuando portugueses y españoles navegaban por sus “imperios” llegó el cacao, el café, alimentación mesoamericana,.... Fueron llegando muchas cosas y ahora todo, o casi todo, viene de fuera, no solo la comida sino la ropa, los coches o los electrodomésticos. Este es el esquema original del origen de la ciudad y el campo, que se mantuvo desde el origen de la ciudad hasta, más o menos, hasta mediados del pasado siglo. En la figura 1 se representa esta primera relación o relación preindustrial entre el campo y la ciudad.

Figura 1

LAS RELACIONES CAMPO – CIUDAD:
 RELACIÓN ORIGINAL, HISTÓRICA Y PREINDUSTRIAL: desde origen de la ciudad hasta ≈ 1960.



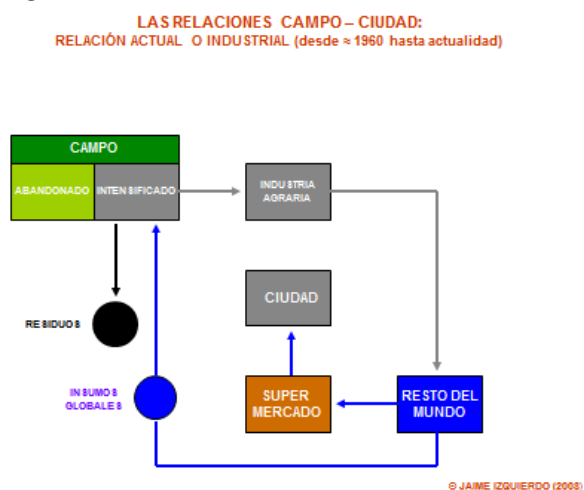
Sobre este esquema me gustaría hacer dos comentarios más. En primer lugar, que destacamos que alrededor de una ciudad había un campo vinculado a la alimentación de la ciudad que es lo que los romanos llamaban el pagus de tal o cual ciudad. Es decir, había un hinterland alimentario. Francia conservó esa noción de pagi que ahora se llaman países. El país es, en esos términos de ordenación geográfica, el lugar, el campo, que rodea y abastece principalmente a tal o cual ciudad. En la ordenación territorial propiciada

por Roma, que insisto Francia conservó, se habla de una ciudad y su país o campo vinculado: por ejemplo, la ciudad de Avalón y Avalis su país, Auxerre y Auxerrois, Dijon y Dijonnais, Besançon y Varais, etc. Por cierto, de pagus, vienen etimológicamente muchas palabras actuales: pagano, el pagano era el que no asistía a los actos y funciones religiosas porque la religión era y estaba en la ciudad y el pagano seguía en el vinculado a sus dioses que eran los dioses de la agricultura; el país, como ya hemos dicho; el paisaje, el paisano o el payés, que es como llaman en Cataluña al campesino.

En segundo lugar, que con el tiempo se fue produciendo una segregación entre campesinos y lo que hoy llamamos urbanitas, o habitantes de la ciudad. Los campesinos eran, en una proporción muy elevada anal-fabetos y por eso, y por extensión se les tildó de incultos. Pero una cosa es que no conocieran los códigos de escritura y lectura de un idioma y otra que fueran incultos. Ya he dicho que su cultura era oral y estaba basada en la palabra no solo como forma de comunicación sino valor contractual: en las sociedades campesinas la palabra dada tenía la consideración de un contrato o un documento firmado en la ciudad. Los campesinos eran oficialmente anal-fabetos y culturalmente riquísimos, pues manejan muchísima información y conocimientos para gestionar y hacer producir las tierras, a lo que llamaríamos de “forma sostenible”, con “economía circular”, conservando la “biodiversidad” agraria y silvestre y practicando una agricultura de “proximidad” o “km 0”. Además son expertos en “mejora genética” a través de los injertos y la selección de animales. Pero eso nunca nos lo han dicho en la escuela y en las universidades. La ciudad, la ciencia y la educación oficial, industrial y urbana, insisto, han sido ingratas e injustas con los campesinos, los paisanos que nos hicieron los países. Además, los campesinos, como estaban habituados a desarrollar muchas tareas (cultura diversificada de trabajo), no solo de manejo y gestión de la tierra, sino de organización de la producción a través de la casa (empresa), compra de animales o tierras (inversiones, amortizaciones de capital y financiación de activos), venta de excedentes (comercio), relaciones exteriores (ir al mercado a vender), etc., tenían un extraordinario compendio de conocimientos en forma de “currículum oculto” que sacaron a relucir cuando emigraron a las ciudades o las nuevas colonias. El que fuera presidente del Gobierno del País Vasco, Juan José Ibarretxe, decía que había conocido a todas las comunidades de la diáspora vasca por el mundo y que, en la mayoría de los casos, los mejores empresarios, los que habían montado buenas empresas en los nuevos países, tenían origen campesino, eran lo que en Euskera llaman baseritarras (campesinos de caserío) porque la casa campesina, el caserío vasco, es una escuela de práctica empresarial extraordinariamente eficiente.

Todo este esquema de la figura 1, cambia radicalmente a partir de la generalización de la perspectiva y la cultura industrial que, de forma tardía con respecto al resto de Europa occidental, llegará a España y Portugal a partir de los años sesenta del pasado siglo. La figura 2 trae importantes novedades.

Figura 2



Con respecto a la figura 1 se producen en este nuevo esquema de la figura 2 dos cambios importantes que marcarán las relaciones entre el campo y la ciudad en nuestro tiempo. Primero: ya no hay una flecha que relacione al campo (al pagus) con la ciudad, se rompe esa relación de alimentación de proximidad, y la ciudad empezará a ser alimentada desde el supermercado, la agricultura industrial, las multinacionales de la alimentación, el agribusiness y las empresas de distribución. Segundo, el campo, se rompe en dos, se segrega internamente en dos ámbitos territoriales distintos: una parte se intensifica como nunca antes se había intensificado y otra parte, la que no se puede intensificar, se abandona. Y de esas zonas abandonadas van a salir los flujos de mano de obra para las zonas industriales. Este es el esquema que tenemos ahora con el planteamiento industrial aplicado al campo. A partir de las denominadas “economías recomendadas” —recomendadas por USA, por supuesto— de los años cincuenta. El caso es que el campo ya no produce para la ciudad produce para una industria, y a la vez recibe insumos del resto del mundo. Las vacas de leche, por ejemplo, no se alimentan en los prados sino que se alimentan con soja venida de Brasil. Los animales no se crían en granjas al aire libre, al cuidado de campesinos, sino en “fábricas de carne” al cuidado, en muchos casos, del capital multinacional.

Y, eso nos genera problemas de desajuste en ambas parte del campo: perdemos biodiversidad por intensificación de usos agrarios y perdemos biodiversidad por falta de manejo en los territorios que han abandonado los campesinos. La política para el campo también se disoció en dos para ser aplicada por separado en ambos escenarios de forma diferente. En términos generales, en el campo intensificado se aplicarán las políticas de modernización agraria (productivismo) y en el campo abandonado las de conservación de la naturaleza (conservacionismo). Como paradoja cabe citar que en lo referente a su aplicación en los territorios creados y gestionados, y luego abandonados, por los campesinos se produce una doble denominación administrativa: las políticas de conservación de la naturaleza se refieren a ellos como “espacios protegidos” y las políticas de desarrollo rural como “territorios desfavorecidos”.

El error de partida, el “pecado original”, con respecto al tratamiento que les dimos a los territorios de los campesinos, que desde las aldeas gestionaban el medio ambiente y los recursos naturales, estuvo en la forma externa de mirarlo y organizar su futuro. No se pensó en ellos, ni en su cultura, se pensó en sus tierras, en ponerlas a producir en función de los intereses industriales o, por el contrario, en conservarlas (más bien en pararlas) supuestamente para proteger el paisaje, la flora y la fauna.

La pregunta crítica que podemos hacer es ¿por qué teníamos que declararlos “espacios naturales”?, ¿por qué le robamos la autoría a los campesinos y ocultamos, o no vimos, que el paisaje no era natura sino cultural? Nunca fueron espacios naturales, eran espacios manejados por una cultura inteligente que no vimos en el territorio. Es el asunto, esa es la gran equivocación política fundamental para empezar a recuperar un cierto sentido de la historia y la cultura campesina como elementos conformadores del paisaje y de conservación del territorio.



2. ¿Qué fue del arte de la localidad?

La idea de denominar al conjunto de conocimientos que una comunidad campesina despliega sobre el territorio «arte de la localidad» es del sociólogo francés Henri Mendras.

Hace años me fui a buscar «arte de la localidad» a una pequeña aldea asturiana en los Picos de Europa que se llama San Esteban de Cuñaba. A través de Manolo Corces, un campesino que hace 30 años con el que converso y con el que a través de sus reflexiones, conocimientos y visiones del territorio, fui componiendo todo un relato de los acontecimientos campesinos para entender cómo aquella pequeña comunidad aldeana había construido un paisaje, una cultura y una historia. Esa inspiración sirvió de base para algunos de mis libros. Como a Kevin Costner en la película “Bailando con Lobos” —ya saben, aquel soldado que durante la guerra de Secesión estadounidense acaba desertando del ejército y se va a vivir con los indios— a mí, en cierta medida, me pasó algo parecido: comprendí que los que realmente sabían manejar y conservar la tierra eran aquellas pequeñas comunidades de pastores de montaña y no el “ejército” de funcionarios e investigadores científicos que tratábamos de gestionarla infructuosamente con planes, leyes y reglamentos salidos de las perspectiva urbana e industrial de las administraciones públicas y las universidades. No quiero decir con esto que la Administración, la política o la ciencia no valgan, sino que si no estiman y conocen previamente la historia agroecológica, social e incluso “micropolítica” y vecinal de la aldea, y la tienen en consideración a la hora de proponer futuros, se equivocan y contribuyen a aumentar el desconcierto del territorio y la sociedad local. Sin esa perspectiva local y regional la ciencia, la política y la administración son más obstáculo que solución.

La gestión agroecológica histórica de los campesinos ha creado y conformado una composición, una estructura paisajística de hábitats y una fauna y flora asociada que tiende a desaparecer o desequilibrarse cuando el trabajo campesino desaparece. Su intervención en el medio era compleja y seguía un orden, controlado por una institución local que lo regulaba por medio de la ordenanza local. A los niños se les educaba en el cumplimiento de esta institución. La ordenanza campesina era a la aldea lo que la Constitución al Estado. Los niños campesinos eran niños “constitucionalistas”, estaban educados para atender las obligaciones y los compromisos que, como “ciudadanos aldeanos”, tenían con su comunidad.

En ese sentido los campesinos eran como músicos que, siguiendo una partitura —la ordenanza que regulaba las tareas en el campo— actuaban como una orquesta, creando una armonía y una estructura paisajística. Es decir haciendo arte en la tierra, land art, por eso digo que son artistas. Aunque ellos no lo sepan. Cuando les dices a los campesinos lo que les estoy diciendo a ustedes, es como si les estuviera poniendo frente a un espejo ante el que nunca se hubieran mirado. Entonces les entra una especie de pequeño orgullo personal y eso estimula su autoestima. En España tenemos algunos científicos, no muchos, que piensan cosas parecidas a esto que les cuento, como Pedro Monserrat que lo escribe de forma maravilla en libros como “La Cultura que hace el paisaje”.

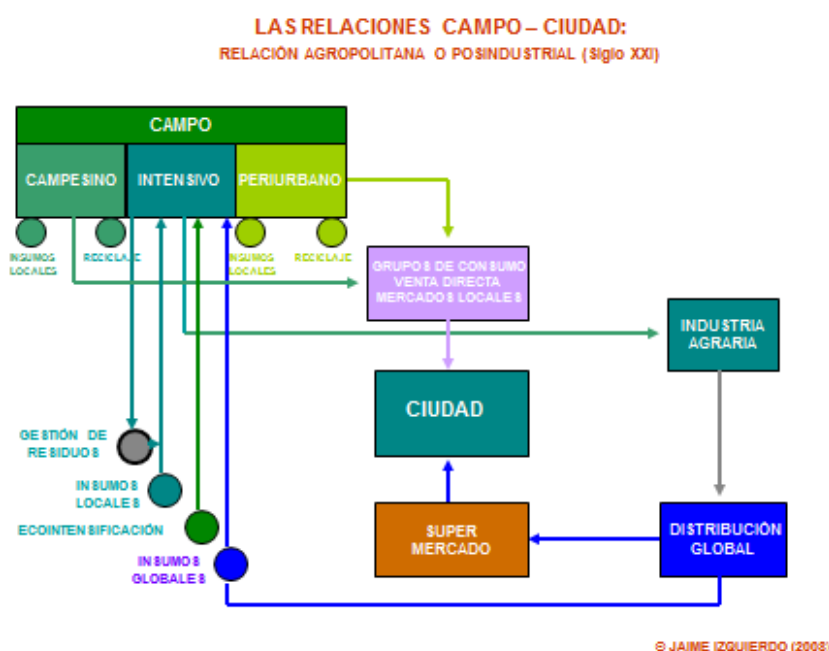
Por todo ello tiene tanto sentido la afortunada expresión del “arte de la localidad” de Mendras, porque cuando los campesinos se fueron a las ciudades y las fábricas el monte empezó a avanzar desdibujando, borrando a su paso, la obra de arte de la historia campesina de sus países. Eso no solo es un problema para la biodiversidad, o la percepción estética, es también un problema para la seguridad ambiental del territorio. Ahora con tanto monte sin manejo somos muy vulnerables a los grandes incendios forestales, En Portugal saben bien de lo que les hablo después de los graves fuegos de estos años.



3. ¿Cómo queremos que sean las aldeas y sus tierras en la sociedad posindustrial del siglo XXI?

¿Cómo queremos que sean los pueblos? Vamos a soñar, vamos a imaginar, vamos a pensar, vamos a tener desparpajo para crear, hay que atreverse, ¿no? Sabemos que el futuro es impredecible, pero también hay una cosa muy cierta: hay muchas posibilidades de que el futuro se parezca a lo que tú quieras que sea, sea algo individual —por ejemplo, estar preparado para correr una maratón dentro de 3 años o perder peso— o sea algo colectivo: cómo queremos que sea nuestra aldea en el futuro. En cualquiera de los casos se necesita tener un objetivo, preparar un proyecto, diseñarlo e ir ejecutándolo. La posibilidad de que el futuro se parezca a lo que hemos diseñado depende de tres cosas: la calidad del proyecto, la calidad y la cantidad de personas que comparten el proyecto y la ilusión y la capacidad financiera y de trabajo para llevarlo a cabo. Partimos de un hecho: la ciudad y el campo deben buscar una nueva forma de relación que supere las relaciones preindustriales e industriales del pasado, aprovechando lo mejor que nos han aportado, pero creando un nuevo marco de relación en este tiempo ya inequívocamente posindustrial. En este tiempo de porvenir el campo tendrá tres escenarios: el campo periurbano vinculado estrechamente a la ciudad, el campo intensivo, el que hemos intensificado con la industria y en el que tendremos que corregir muchos problemas derivados de la intensificación y los monocultivos, y el campo de los campesinos, de las pequeñas aldeas de montaña o alejadas de las ciudades, ahora abandonadas o en proceso de abandono, que es donde se encuentran los paisajes culturales genuinos de los campesinos o artistas del land art. En la figura 3 esquematizamos esos tres escenarios rurales y las formas en las que nos vamos a relacionar desde el campo con la ciudad.

Figura 3



En el primer escenario, el del campo periurbano, tendremos que recuperar el hinterland alimentario vinculado a la ciudad. Son muchas las ciudades pequeñas e intermedias donde se están organizando planes territoriales y agroalimentarios para recuperar la función de producir alimentos desde la ciudad y sus alrededores. Por cierto, alrededor de las ciudades se encontraban los mejores suelos agrícolas. En el campo intensificado tendremos que aumentar la complejidad, rompiendo el uniformismo de los monocultivos agrarios o forestales, tendremos que corregir excesos y proponer soluciones para los problemas ecológicos y ambientales. Por último, en el campo de los campesinos, en los mal llamado espacios naturales, tenemos que activar proceso de agriculturas agroecológicas vinculadas a la cultura campesina local.

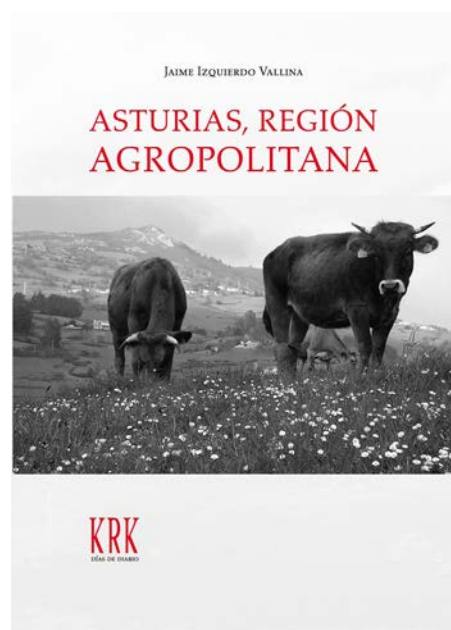
Tenemos que atrevernos a ensayar alternativas a la producción agraria intensiva y controlada por las grandes empresas alimentarias de distribución. Las aldeas son lugares donde recuperar paisajes, introducir el arte como un elemento dinamizador, recuperar saberes y sabores perdidos por medio con una combinación de cuatro conceptos: Imaginación, desparpajo —ousadía en portugués—, innovación y cultura. La ecuación es $I + D + I + C$. La cultura es siempre un concepto local en términos de cultura del territorio. No es la cultura de la ciudad, sino una cultura histórica, vernácula, que debe evolucionar a partir de las viejas culturas del país, que no tenían códigos escritos pero que están en la cabeza de la gente y se transmitían oralmente. La cultura histórica es la que da identidad y también inspiración para nuevas culturas. Reconocer y conocer esas culturas locales es hoy un acto de vanguardia cultural. Hacerlas evolucionar es una necesidad para evitar que se queden congeladas. Deben ser culturas vivas y actuales que no pierdan su significado pero que no pueden quedar ancladas en el pasado.

Termino ya y quiero hacerlo con algunas reflexiones finales. En primer lugar, no estamos ante el fin de la historia, sino ante el fin de una historia: la historia industrial y del pensamiento condicionado por ese pensamiento. Las nuevas tecnologías y el conocimiento de las distintas realidades locales del campo crean ahora nuevas opciones artísticas, económicas y ecológicas que debemos saber aprovechar.

En segundo lugar, una cuestión súper importante que es pura lógica: si no cambias de manera de pensar, seguirás estando en el mismo lugar y no saldrás del problema. Por tanto, la clave fundamental es atreverse a pensar de una forma en que nunca hemos pensado. Muchas de las soluciones vendrán de las tecnologías que nos aliviaran, pero muchas otras, sobre todo para estos territorios donde no es posible tener tanta tecnología, vienen del pensamiento actualizado de los antiguos campesinos.

En tercer lugar, la rehabilitación actualizada de las culturas vernáculas, es decir las propias del lugar, es fundamental para la conservación activa del paisaje. Los espacios naturales, como hemos dicho, no son espacios naturales sino paisajes culturales e históricos que necesitan a esas culturas para conservar el paisaje y para generar una nueva economía local.

En cuarto lugar, y por último, una perspectiva artística aplicada a la reconstrucción paisajística identitaria de los territorios rurales puede contribuir activamente a su rehabilitación. Por tanto los artistas tienen que formar parte de este movimiento de la recuperación de las aldeas y los pueblos.







**OUTRA MUDANÇA FAZ
DE MOR ESPANTO**

HENRIQUE PEREIRA DOS SANTOS

Eu utilizo este verso «outra mudança faz de mor espanto», de Luís Vaz de Camões, com frequência. Até queria que fosse o título da minha tese, mas os académicos são um bocado quadrados, e não me deixaram utilizar na tese porque dizem que não diz nada.

É um verso do famoso Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, e é no terceto final, quando se explica – enfim, de qualquer maneira, penso que este soneto é um plágio de Petrarca –, que, além de todas as mudanças que descreve o resto do soneto, há uma outra mudança que é mais espantosa: é que a mudança se muda a ela própria.



E essa é a minha ideia central. Esta é uma imagem dos anos 80 [está a mostrar imagem LOBOS], aqui no concelho do Sabugal. Tratava-se supostamente da última alcateia de lobos que tinha sido caçada. Há muita gente que considera isto um problema de conservação gravíssimo. Eu confesso que, comparado com este [slide com imagem de comida fast food], me parece um problema marginal.



Este [fast food] sim é que é um problema de conservação da biodiversidade e é isso que eu vou tentar explicar.

Vou pegar nos lobos, e hei de chegar aos fogos e a outras coisas mais, para tentar explicar porque digo que este problema do fast food é maior do que este [dos lobos], do ponto de vista da conservação.

A lógica dos estudiosos do lobo é que os fatores de ameaça da população do lobo são a escassez de presas selvagens, a perseguição humana, a deterioração do habitat em resultado dos fogos e da presença humana e a fragmentação de habitats, nomeadamente por infraestruturas.

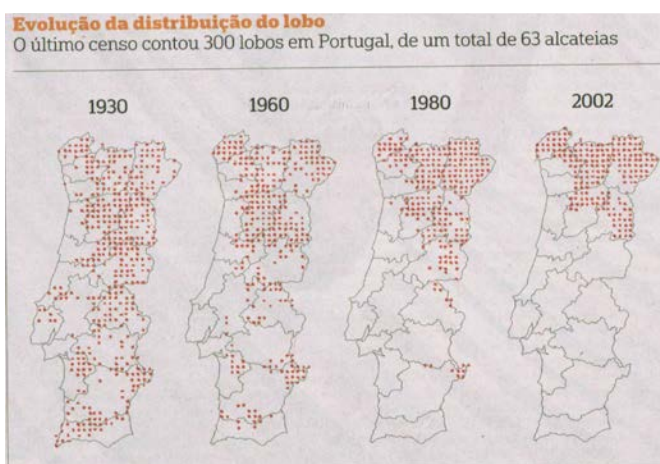
Socorrendo-me de Francisco Álvares como exemplo, ele traduz bem o consenso científico sobre a conservação do lobo. No caso do Alentejo, por exemplo, fala da rápida extinção a partir dos anos 60 na metade sul de Portugal e depois aborda a campanha do trigo.

Eu não faço parte deste consenso, devo dizer, e não faço parte não porque tenha resolvido ser do contra, mas porque parto de outros princípios.

Eu não sou investigador do lobo; eu trabalho sobre paisagem, sobre evolução da paisagem e os resultados de caça, de caçadas e, num caso, de uma batida ao lobo no Alentejo, estamos a falar do Alentejo em meados do século XIX, apontem para 42 lobos mortos, depois 22 lobos mortos; no último caso, é uma jornada de caça com D. Carlos, de um livro de Águedo de Oliveira, e praticamente já não existem lobos nessa caçada.

Os cercos aos lobos são batidas. E o que aqui trago é um livro que é um panfleto, no sentido clássico do termo, de José Mira, 1875.

O livro chama-se Brado contra o cerco aos lobos, e uma pessoa, se olhar para o título, acha que é contra a caça. Não, ele simplesmente está a dizer que, em vez de se fazerem batidas, é melhor pagar pelos lobos mortos.



O que não há dúvida para José Mira é que é preciso dar cabo dos lobos. Reparem que fala em batidas de cinco mil pessoas, o que é excepcional, batidas normais teriam duas ou três mil pessoas. Se lerem o livro, rapidamente percebem que as batidas eram obrigatórias.

Não era a GNR na altura, mas a Guarda, o Exército ia buscar as pessoas a casa se estas não participassem nas batidas e punham-nas na cadeia se fugissem à obrigação de participar. Resumindo, as batidas eram obrigatórias.

Esta ideia de que a perseguição ao lobo é uma questão central na sua extinção em alguns lugares e na sua diminuição não bate certo com a perseguição que sempre houve. O mais curioso é que, no fundo, José Mira faz um raciocínio que traduz a nossa maneira de pensar.

Todos nós pensamos a partir do que sabemos e temos alguma dificuldade em deixar que os factos influenciem as nossas opiniões, como sabemos.

O que José Mira diz é que há uma grande desorganização e uma grande desordem e, por isso, não se caçam lobos.

Curiosamente, o que está a dizer é que até seria muito mais fácil caçar lobos porque o terreno está todo limpo ao contrário de antigamente, e caçam-se menos. É sinal de que o problema é a desorganização. Isto parece a discussão sobre os fogos.

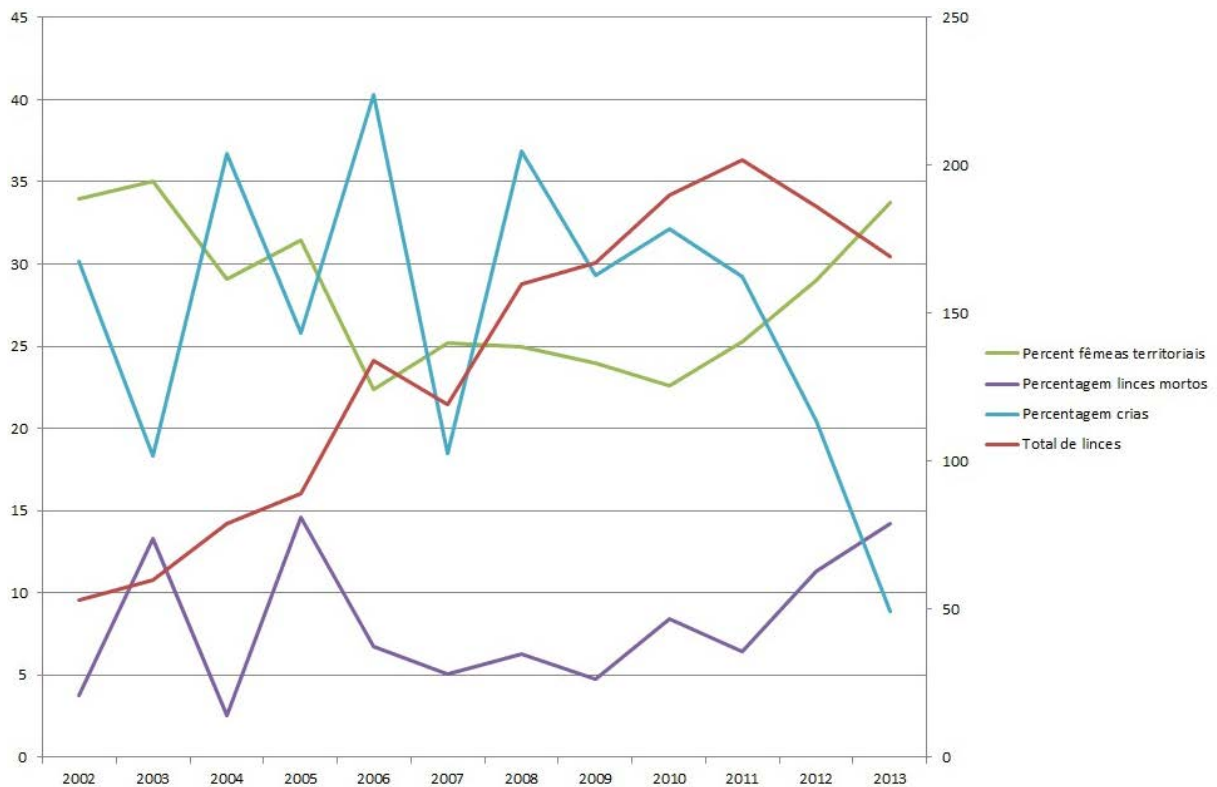
José Mira está a descrever as razões pelas quais se caça menos, isto é, uma alteração de habitat, mas não percebe que essa é a questão central, acha que o problema central é a perseguição.

Existem estudos, nomeadamente um estudo muito interessante, do País Basco. Os lobos eram pagos pela Administração. Se eu caçasse um lobo e fosse entregar à minha câmara municipal, era pago por esse lobo e havia uma diferença de pagamento entre o macho adulto, a fêmea e a cria. E como era dinheiro público, era registado.

Os investigadores pegam em duzentos anos de registos para tentar perceber o que aconteceu. Se a perseguição fosse o fator principal da diminuição dos lobos, o que seria normal seria a espécie responder com ninhadas maiores porque havia mais recursos disponíveis para os poucos que ficavam.

Curiosamente o que verificam, ao longo dos duzentos anos, é um aumento do peso dos machos adultos, enfim, dos velhos que dificilmente se deixam caçar, dos mais espertos, dos mais experientes, ao contrário das ninhadas, e concluem que é provavelmente a fome e não a perseguição direta que está na base dessa diminuição.

Olhemos agora para um gráfico relativamente fácil de explicar. O traço azul que começa a descer primeiro é relativo às crias dos lince. Reparem, a última doença, digamos assim, da hemorrágica, aparece por volta de 2010; mas a população total de lince só começa a cair um ano depois de começar a cair a produção de crias. A questão central não parece ser a perseguição, mas a produtividade das fêmeas, que está diretamente relacionada com a alimentação e com a capacidade de produzir crias viáveis. Essa é a questão central.



Isto é, do ponto de vista da biodiversidade, no longo prazo, a questão central é a disponibilidade de alimento, e essa depende, em grande parte, da evolução dos habitats,; que está estreitamente ligada a alterações de paisagem,; que por sua vez estão diretamente relacionadas com as alterações socioeconómicas que atuam sobre os fatores naturais.

É isso que eu vou tentar demonstrar de forma mais sustentada daqui em diante, isto foi apenas uma introdução para chegarmos ao ponto onde quero.

Essencialmente, a paisagem é moldada em grande medida pela exploração económica dos recursos, nomeadamente pelas opções de consumos da maioria da Humanidade, que são os habitantes das cidades.

Para ser mais claro, se eu puser manteiga no pão, estou a financiar a produção de manteiga, a produção de leite e a produção intensiva de cereais para as rações. Se molhar o pão no azeite, estou a financiar olivais.

A gestão da paisagem faz-se assim todos os dias de manhã quando nós nos sentamos ao pequeno-almoço, almoço e jantar.

Daí que o problema dos fogos não sejam os incendiários, os malandros. Não, não, somos nós que comemos assim e isso tem um determinado resultado na paisagem.

A frase «Maldita é a terra... com dor comerás dela» infelizmente não é minha – há mais duas ou três coisas nesta apresentação que eu gostaria de ter escrito –, é da Bíblia, e demonstra bem esta ideia.

As paisagens de base orgânica, as tais até meados dos anos 50 do século XX, são paisagens relativamente fechadas.

Nós falamos, nas nossas condições, do pão nosso de cada dia. Digamos que se o Pai Nosso fosse escrito na China falaríamos com certeza no arroz nosso de cada dia, mas a ideia é a mesma: uma produção altamente energética e fácil de armazenar.

Ao contrário das cerejas, por exemplo, que se estragam facilmente depois de colhidas, o trigo, o milho, o centeio ou o arroz não se estragam facilmente e podem ser guardados até à colheita seguinte.

Se pomos na terra um grão de trigo, de milho ou centeio, tiramos vinte e, ainda por cima, tiramos os tecidos das plantas, estamos a tirar muitos mais nutrientes do que aqueles que lá pomos o que nos obriga a estrumar a terra na sementeira seguinte, para manter a fertilidade.

Poder-se-ia fazer a gestão da fertilidade através da rotação de culturas, e há outras possibilidades.

Nas nossas condições mantemos a fertilidade através da estrumação em grande parte do território.

No caso das áreas onde a produtividade primária é suficientemente alta, faz-se com recurso ao pastoreio de percurso. O rebanho sai da corte (loja, curral, etc., existem várias designações para o estábulo), pasta durante o dia e depois volta a dormir na corte permitindo a concentração de nutrientes.

Por cada hectare cultivado, tenho de ter quatro ou oito hectares pastoreados para garantir a fertilidade do mesmo sítio. Essa é a função principal do gado miúdo na exploração, ao contrário do gado graúdo, cuja função principal é produzir trabalho, as vacas não estão na exploração nem para dar leite ou vitelos, mas para trabalhar.

O porco, dependendo se estamos no Sul ou no Norte, se é de montanha ou não, é basicamente uma estação de tratamento de resíduos orgânicos. Pretende-se manter na exploração os nutrientes e os animais de capoeira, tal como os porcos, o que fazem é manter a circulação dos nutrientes na exploração, não permitindo que se percam.

Para compreendermos estas paisagens e como evoluíram a partir de meados dos anos 50 do século XX, temos de perceber que há gente que precisa de comer, há cereais e batatas que são os elementos energéticos de fácil armazenamento, há o gado graúdo para produzir trabalho e a gestão da fertilidade é feita pelos pequenos ruminantes. Há ainda a questão das leguminosas para fixar azoto no solo, aumentando a produção dos alimentos energéticos.

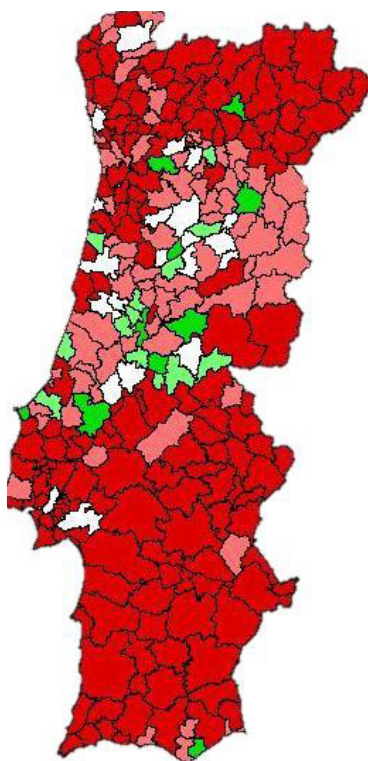
«O melhor do país cheira a estábulo» também não foi escrito por mim, com grande pena minha, é de Aquilino Ribeiro.



As pastagens pobres que hoje desprezamos, aquelas em que hoje mais sentimos o abandono, eram essenciais para manterem o modelo económico que existia, e a economia da exploração.

Toda esta discussão é uma discussão difícil porque temos uma memória estranha e as ideias feitas são muito fortes. Veja-se este mapa de Amorim Girão, de 1932, com a produção de laranja.

Note-se que as laranjas não estão no Algarve, as laranjas estão em Setúbal, um bocado no Ribatejo, em Amares, no Minho, ao longo do Douro, isto é, onde há água mas no Algarve há relativamente poucas, um bocadinho na campina de Faro, mais um bocadinho em Tavira e Silves, mas muito longe daquilo que nós hoje consideramos áreas de produção de laranja por excelência.



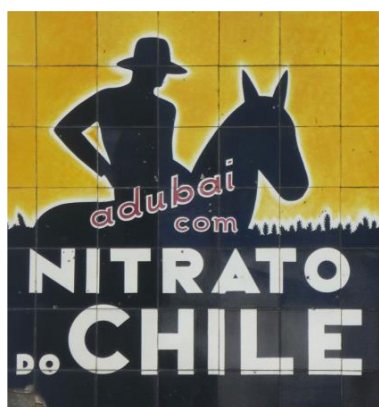
Temos uma enorme dificuldade em perceber que estas alterações existiram e foram muito rápidas.

Este professor, António de Oliveira Salazar, nas suas provas de entrada na Universidade de Coimbra, em 1916, pergunta : «De modo que este país da vinha e da oliveira, das frutas magníficas e das flores preciosas, podendo oferecer nos grandes mercados, com antecedência de bastantes dias, os produtos mais caros e mais raros, de maior procura e consumo, vive agarrado à miséria da sua cultura de cereais. Porque não a abandonará?», porque é que não abandonamos a cultura de cereais, porque é que não produzimos vinha, oliveiras ou flores e frutos para vender mais caro e depois comprar no mercado internacional cereais mais baratos.

Naturalmente, este professor não tem nada que ver com o político homónimo, António de Oliveira Salazar, que foi responsável pela campanha do trigo. Como diria Mário Centeno, uma coisa são as questões académicas, outra é a decisão política, mas há uma razão de facto de fundo para alteração, neste caso. Quando Salazar escreve estas palavras na sua a tese de 1916 – “A questão do trigo” - , tem uma posição

razoavelmente liberal, mas quando chega ao Governo não havia mercado externo. Nas paisagens orgânicas produzimos o que comemos, mas quando abrimos a economia o produtor deixa de ser um produtor de bens e serviços e passa a ser um criador de valor.

Tendo esta visão das paisagens, o mapa que mais confusão me fez quando eu estava a fazer a minha tese é o mapa da evolução das densidades de cabras que compara 1920 com 1955. A encarnado está a diminuição, o verde representa o aumento, e ao contrário do que eu estaria à espera – isto é, a um aumento da produção corresponderia um aumento da necessidade de estrume, o que se deveria traduzir num aumento do número de cabras o que afinal não aconteceu.



Tentar encontrar o meu erro de análise acabou por me levar à influência que teve a descoberta da síntese da amónia, que corresponde a uma alteração tecnológica brutal.

O que hoje nos permite estarmos aqui sentados a discutir paisagens em vez de estarmos a cavar batatas é a possibilidade de introduzir azoto no solo sem depender da capacidade das terras marginais produzirem matos.

Esta possibilidade de criar fertilidade numa fábrica tem muitas implicações.

Esta é uma grande revolução que tem consequências estruturais, permitindo mudar de economias circulares para economias de fluxo, o que é reforçado pelo processo paralelo de mudança de trabalho animal (limitado pela capacidade local para alimentar os animais de trabalho) para o trabalho mecânico, também assente em energia de base industrial.

A partir do momento em que se mudam os estrumes para adubos, e o trabalho animal para trabalho mecânico, quebra-se o vínculo entre produção animal e produção agrícola.

A partir desse momento, é possível prescindir dos animais e, conseqüentemente, as pastagens pobres deixam de ter função na exploração do território, passando de uma produção para alimentar a comunidade, para uma produção para vender a terceiros.

Olhando para a evolução do uso do solo em Portugal, percebe-se que a alteração do padrão de fogo é simplesmente o resultado do abandono das pastagens pobres e conseqüente acumulação de combustível.

A área agrícola tem um óbvio aumento nos anos 30 e 50, que se explica abaixo, mas desde essa altura vai diminuindo. Olhando para os números da emigração, percebe-se facilmente que existe, no princípio do século XX, uma emigração para o Brasil e para a América; só que é estancada com a crise económica dos anos 20, que fecha esse destino de emigração.

Salazar escreveu a tese citada, em 1916, mas nos anos 20, uma crise económica global fecha o mercado internacional das Américas e, conseqüentemente, o destino da emigração, havendo um período de 30 anos em Portugal, mais ou menos entre os anos 20 e os anos 50, em que não há destino de emigração, a não ser alguma parte para as cidades portuguesas, que não eram especialmente dinâmicas.

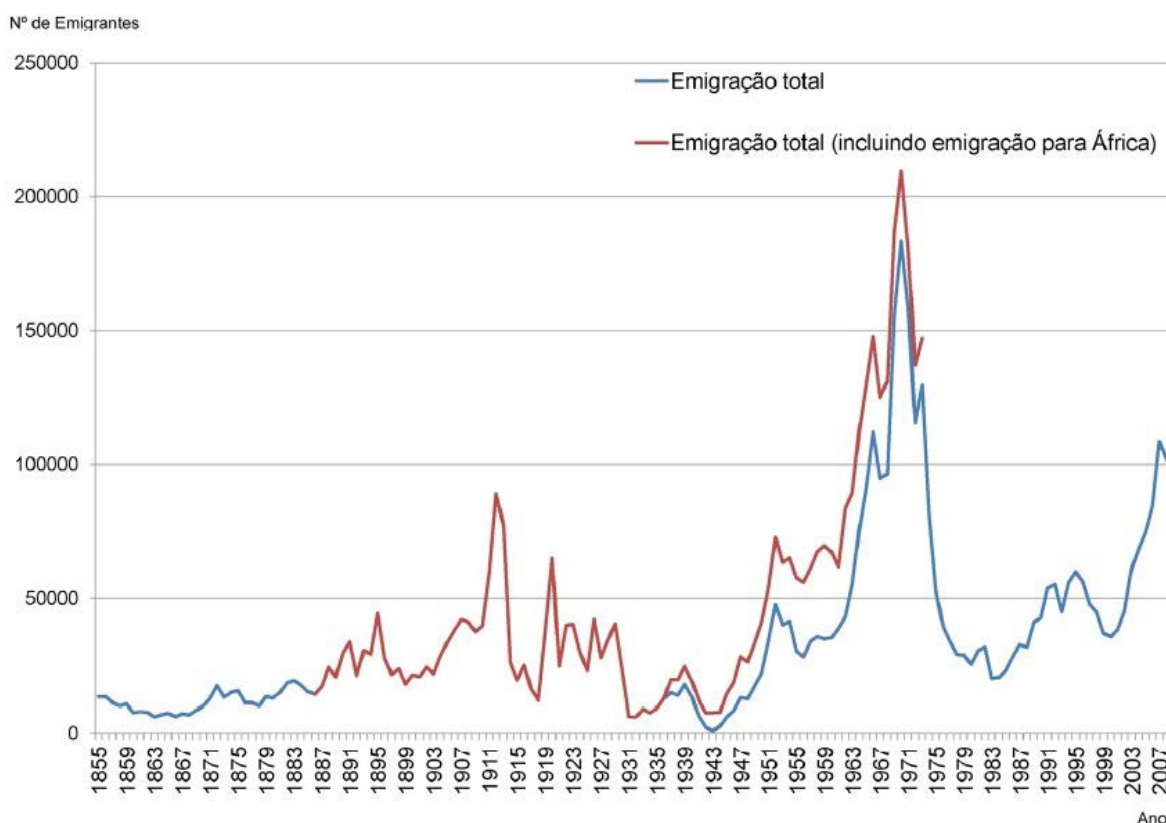


Fig. 2.2 - Emigração anual de Portugal de 1850 a 2008; (Fonte: Costa Leite (1989), Baganha (1991) e Santos Pereira (2010))

As zonas mais pobres de Portugal, os xistos Centrais, são as primeiras a sentir, ainda nos anos 40, uma diminuição da população em cada concelho.

As pessoas fogem para o pequeno funcionalismo público, são os rapazes das cordas que estão no Rossio à espera de alguém que queira mudar uma casa, fazem sapatarias, barbearias, pequenos negócios de baixo investimento em que possam ganhar um pouco mais que nas suas terras de origem, no limite da capacidade para alimentar a gente que por lá fica.

O grande produto de exportação do Minho sempre foram os seus homens, mas dos anos 30 a 50 do século XX não é possível exportar homens para lado nenhum. Até meados dos anos 50, quando Portugal entra na EFTA, abertura que rapidamente produz um novo pico de emigração. A partir dessa altura, meados dos anos 50, não só há menos gente no mundo rural, como os 60% da população que no princípio do século XX trabalhava no sector primário diminui para os menos de 10% no fim do século XX.

As pessoas que hoje estão em territórios rurais não gerem directamente esses territórios, e onde havia pastores e agricultores há hoje beneficiários da segurança social, funcionários públicos, trabalhadores do comércio, etc.. Em todos os concelhos do Alentejo, nos primeiros 20 a 30 anos do século XX, regista-se um aumento de pelo menos 100% da população em cada concelho, alguns deles 200% da população, no entanto, quando comparamos a população de cada concelho em 2001 com a população de 1890 verificamos que em metade do País há hoje menos população que no fim do século XIX.

Quando hoje olhamos para o vale glaciário do Zêzere e dizemos «somos umas bestas, demos cabo disto tudo, reparem como isto está degradado» é simplesmente porque não olhamos para a mesma paisagem 100 anos antes em que estava ainda mais degradada.

Hoje verifica-se um processo de recuperação dos sistemas naturais e não de degradação, em grande parte do nosso território.

Para exemplificar escolhi um concelho, que em 1934 tinha por volta de 40 pequenos ruminantes por hectare e em 1999 tem 12,5; tinha 15% de área agrícola e em 1999, menos de 5%; a evolução da área de milho, a principal cultura que alimentava as pessoas, andava nos 3,5% e passou para 0,5% em 1999.

O resultado pode ver-se no livro de Duarte Belo, Portugal Luz e Sombra, na página da Foz de Oleiros, em que Duarte Belo usa o espólio de Orlando Ribeiro para fotografar em 2011 a partir do mesmo ponto de vista.

É bem visível a diferença na carga de combustível entre 1945 e 2011.



O exemplo pode ser verificado em quase todo o país.

Ao contrário do que é comum pensar-se, não estamos a degradar os sistemas naturais por causa dos fogos, pelo contrário, os fogos e a recuperação dos sistemas naturais fazem parte do mesmo processo de evolução.

Provavelmente não é verdade que hoje tenhamos mais área ardida que nos anos 50. O que temos é um padrão de fogo diferente. Nos anos 40 ou 50, cada aldeia tinha centenas de cabeças de gado e em Outubro e Novembro, havia por todo o lado colunas de fumo das queimadas pastoris.

Essas queimadas eram feitas com frequências entre três a cinco anos, seguidas de pastoreio e consequentemente a disponibilidade de combustível era baixíssima, os fogos eram muito pouco intensos e em mosaico.



Hoje temos fogos muito menos frequentes, em vez dos três, quatro anos, arde a cada doze, quinze anos. Neste Verão começou a contagem para o grande fogo de 2030. Na verdade, o que abandonámos foi a gestão dos matos, que eram matéria-prima para duas fileiras, a agricultura e a pastorícia, e hoje o mato é um resíduo da gestão florestal, gestão florestal essa que, não sendo competitiva, não paga o tratamento desses resíduos.

Se se olhar para a produtividade primária na Europa vemos que as Astúrias, a Galiza, e o Centro Litoral de Portugal, têm elevadas produtividades primárias, isto é, o mato cresce muito depressa.

Se olharmos para os mapas com a densidade de fogo na Europa, há uma coincidência perfeita entre produtividade primária e frequência de fogo, como seria de esperar porque a alimentação do fogo é o combustível que resulta deste crescimento dos matos.

Somos um dos maiores produtores mundiais de fogos pela mesma razão que somos o maior produtor mundial de cortiça e pela mesma razão que somos o maior produtor europeu de eucalipto; porque as condições climáticas, ou seja, as condições de solo e clima são favoráveis à produção de plantas.

Por isso o Norte de Portugal arde mais do que o Sul de Portugal, mesmo sendo menos quente e seco, porque a produtividade primária a Sul é bastante mais baixa, não permitindo a mesma acumulação de combustíveis.

Se fossem regiões quentes e secas que ardessem, o que arderia mais seria o deserto do Saara, e não é verdade, não é verdade porque é necessário que exista combustível. Esta acumulação de combustível depois é dramática em dias de condições meteorológicas específicas – não são climáticas, são meteorológicas – especialmente favoráveis à progressão do fogo, essencialmente dias com muito baixa humidade atmosférica e com vento.

Oitenta por cento da área ardida por ano, em Portugal, resulta de doze a quinze dias com estas condições meteorológicas e não dos outros 350 dias em que todos os outros factores estão presentes, incluindo a disponibilidade de combustível, mas não existem as condições meteorológicas descritas.

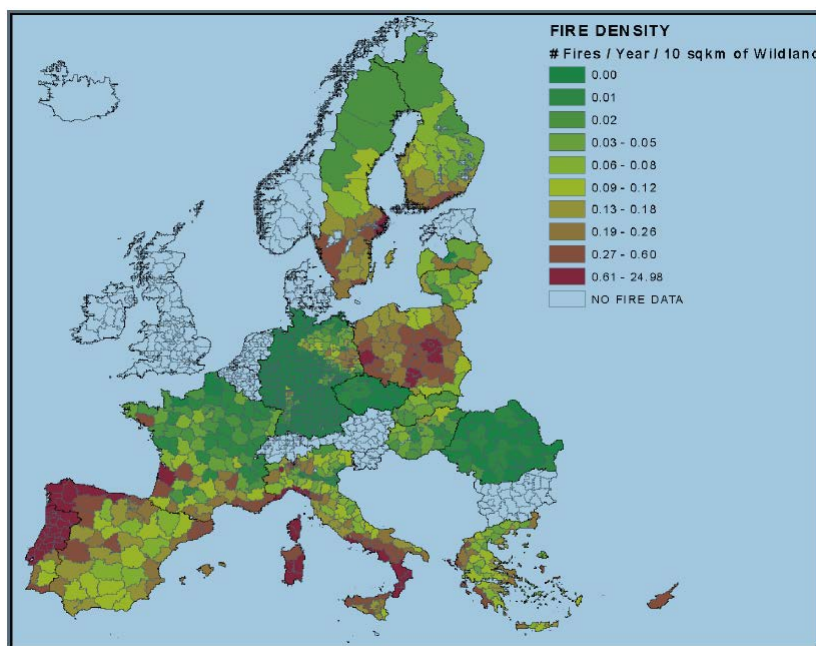


Figure 3. Average annual distribution of the number of fires in the EU by province.

A ideia de que Portugal sem fogos depende de todos, é uma ideia trágica, que devia pura e simplesmente ser erradicada. Os fogos que nós temos resultam da alteração de combustível do aquecimento em cozinha, do abandono agrícola e da diminuição dos usos dos estrumes, da diminuição do pastoreio, e ainda a política de apagar tudo o que arde, que é uma política errada em si mesma. Os fogos de Primavera e de Outono, por exemplo, não devem ser combatidos, devem ser acompanhados, com certeza, para não resultarem em prejuízos, mas não devem ser combatidos. Quanto mais eficiente for uma política de supressão de fogo, maior é o desastre do fogo em fugir do controlo, e há sempre um fogo que foge do controlo. A opção não está em permitir ou não que arda, as opções dizem respeito à escolha de quando arde, da forma como arde e do sítio onde arde. O fogo é um filho inevitável da falência do mundo rural. Compreender isso não nos permite pretender repor todo o mundo rural que existia. O mundo rural que existia morreu e agora temos de pensar noutras paisagens, o que não significa que não possamos utilizar os mesmos princípios do que já existiu. Por exemplo, que o pastoreio dirigido seja um instrumento de gestão das novas paisagens em que temos de pensar. Em vez de ter uma cabra e meia a duas cabras por hectare, que são o normal no pastoreio tradicional, usámos 800 cabras por hectare, durante dois a três dias, deslocávamos o rebanho mais dois ou três dias e assim sucessivamente.

Para o pastor, esta gestão representa uma revolução. O pastor olha para o território como instrumento de gestão do seu rebanho, mas o que nós lhe estamos a pedir é que ele olhe para o rebanho como instrumento

de gestão do território. Convencer os pastores disto é terrivelmente difícil. Na experiência que fizemos conseguimos porque um dos pastores que era casado com uma mulher com uma visão mais aberta e receptiva à experimentação e convenceu o marido.

Temos de olhar para estratégias de gestão que resolvam os problemas novos com que estamos confrontados.

Temos de olhar para o fogo controlado como um instrumento efetivo de gestão, nomeadamente de desbaste destes pinhais horrorosos que vemos por aí fora, em que há pinheiros mínimos a perder de vista, numa densidade brutal que impede que alguém lá entre.

Está na altura de olharmos seriamente para esse problema e assumir que “isto vai arder.», abandonando a ideia peregrina de que será possível esperar trinta anos pela maturidade do pinhal.

A opção é entre arder, digamos, em Fevereiro, Março, com fogos de baixa temperatura, com fogos em que os limites estejam bem definidos, etc., ou arder num Agosto qualquer da forma, como tem acontecido.

A questão não é arder ou não arder, a questão é como. Temos de contar com as pessoas para ter a possibilidade de trabalhar. Não as pessoas ideais, não as pessoas que estão no mundo rural ideal, que era bom que existissem, mas não existem; mas as pessoas reais que existem, as pessoas de boa vontade, as pessoas que estão disponíveis para pensar «bom, eu tenho aqui as minhas escolas a comer todos os dias, vamos lá pensar como é que eu consigo pôr nos cadernos de encargos da adjudicação da alimentação, que 10 a 15% por cento a quinze por cento dos produtos têm de vir de fileiras que façam gestão do território».

E isto é possível. Dá trabalho. É uma complicação do ponto de vista das regras da contratação pública. Tudo isso é verdade. Mas se tivermos escolas, hospitais, quartéis, lares de terceira idade a viabilizar as fileiras que podem gerir combustíveis, estamos a criar um mercado público relevante para gerir o território. As áreas ardidas estarão calmas, em relação a fogos, nos dez anos seguintes. A pergunta central é a seguinte: o que é que vamos fazer sabendo que daqui a dez anos vai arder? Não vale a pena pensarmos que agora, vamos fazer isto bem e já não vai haver fogos, isso não existe, o que existe é o que posso fazer nos próximos dez anos que eu tenho de intervalo até ao próximo fogo, para que o fogo não tenha os efeitos sociais negativos que teve o anterior, porque o fogo vai existir.

E esta é a questão que vale a pena discutir e resolver, se queremos que os fogos tenham outro impacto social. Não é que não existam, mas que tenham outro impacto social, de preferência mais positivo.





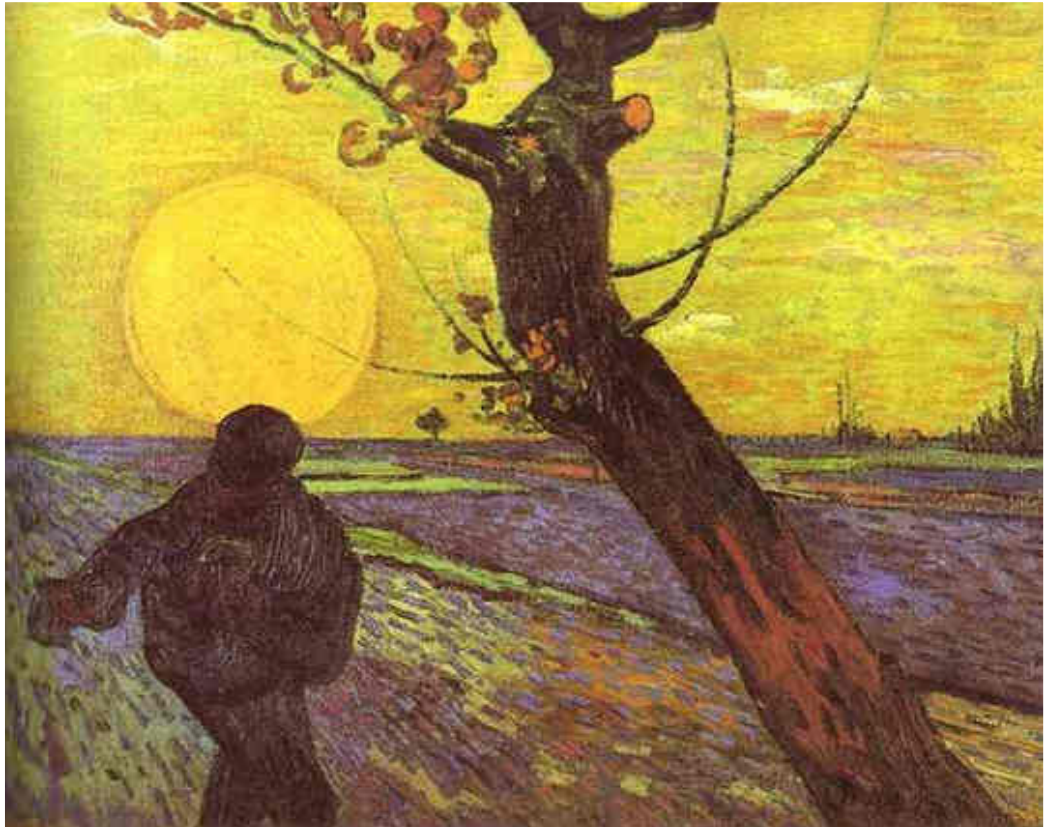


L'ART OCCIDENTAL ET SES RACINES RURALES



PIERRE PALIARD

L'art dans le cours de notre histoire a été intimement lié à notre rapport à la nature et à nos modes de production. La ruralité, depuis l'âge néolithique, a été la matrice englobante de toute l'aventure humaine occidentale. Son imaginaire se constitue à partir d'un processus de domestication original propre aux cultures européennes (Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, 2005).



Cette domestication apparaît comme un combat. Elle repose sur une conception dualiste où la loi humaine s'oppose au monde sauvage. Mais c'est un dualisme dans lequel l'autre nous ressemble ; il y a de l'humain dans la nature sauvage et il y a de la sauvagerie dans l'homme. Pour cette raison le monde sauvage est à la fois dangereux et fécond. La clairière humaine et la forêt sont à la fois opposés et complémentaires. La richesse de cette expérience et son organisation symbolique ont donné naissance aux grands mythes antiques, aux religions modernes et à l'art. Et l'art, tel qu'il a existé jusqu'au XXe siècle, a été ainsi, de manières chaque fois différentes au cours du temps, partie prenante d'une sacralisation du monde. A tel point que le philosophe Régis Debray a pu écrire en commentant la disparition des paysans dans les sociétés contemporaines : « Tout ce qu'il y a de métier dans la représentation colle à la terre, avec ses tombes, ses bornes, ses territoires... Ne nous étonnons pas demain si un monde sans paysans est un monde sans art »¹. Or c'est en 1967 que paraît en France un livre, écrit par le sociologue Henri Mendras, faisant le bilan des deux décennies de l'après-guerre sur le monde rural. Il a pour titre « La fin des paysans ». Un monde disparaît. Nous en voyons aujourd'hui les tout derniers témoignages. Le néolithique touche à sa fin.

Lorsque que l'art américain a fait triompher le Pop Art et le Minimalisme dans les années 60 sur la scène mondiale, il a mis en avant le concept et a semblé rejeter dans un premier temps l'interrogation des maté-

¹ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1992 p. 278- 279.

riaux par le « faire », déléguant à des assistants ce qui devenait, dès lors, simple fabrication. Les méthodes étaient souvent empruntées à la division du travail industriel (Tony Smith, Sol Lewitt). Les faiseurs d'images reprenaient les images nouvelles des médias, souvent à l'identique. L'esprit de Marcel Duchamp mettait partout ironie et distance critique. Ces démarches étaient totalement étrangères au monde rural.

Une réaction européenne au Pop Art et au Minimalisme ; un recours aux valeurs et aux techniques de la ruralité traditionnelle.

Beaucoup d'artistes vont vivre ce moment comme une tragédie ; que faire pour retrouver un peu de la chair du monde en cette fin de la décennie des années 60 ? Que faire pour sentir à nouveau la résistance des choses ? Martial Raysse est tout à fait représentatif de ce tournant ; il est d'abord un jeune pop-artiste brillant proposant son « hygiène de la vision ». Puis, inquiet du sens de cette pratique, il devient un marginal qui fait son « retour à la terre » avec une production de dessins de plus en plus rare.



Et c'est dans le monde enchanté et mystérieux de la campagne qu'il retrouve le goût de vivre et de travailler. La même aventure arrive à Gérard Gasiorowski, à la même époque ; il est un jeune peintre qui réussit brillamment un début de carrière dans une voie hyperréaliste. Puis, renonçant à cet exercice impersonnel, sa peinture se perd dans de toutes petites images et il se lance alors dans l'aventure d'une retraite loin de Paris à la campagne où il s'impose des productions de peinture et des rituels plus ou moins naïfs (vivre nu, peindre avec sa merde ou sa pisse, rassembler de petits fétiches dans la campagne etc.) Cette crise dure près de 10 ans. Après quoi il revisite l'histoire de la peinture et se met à composer de très grandes peintures totalement libérées de l'esprit hyperréaliste de sa jeunesse.



Refuser le puritanisme conceptuel, retrouver un corps et un contact avec la matière dans le travail c'est ce que font aussi de jeunes artistes comme David Nash. David Nash refuse pendant plusieurs années d'utiliser des outils mécaniques ; il travaille le bois en reprenant les gestes des anciens métiers. Et c'est dans ces

gestes mêmes, qui sont le cœur de son travail, qu'il voit naître les formes ; scier, fendre, user de la hache, user du feu et bientôt planter, greffer.

Même chose pour Andy Goldsworthy quand il bâtit des murs de pierres sèches. La libre invention et la maladresse des premiers assemblages cèdent la place à de beaux murs réalisés avec l'aide d'un maçon professionnel traditionnel. Bien travailler est au cœur de la démarche.



Bernard Pagès fait le même pari. Pour lui, il faut utiliser les matériaux des paysans et refaire les gestes les plus simples. Fidélité à ses origines mais aussi stratégie permettant de faire d'innombrables variations.

Une autre réaction européenne : la réponse originale de Joseph Beuys

Les artistes européens de la ruralité reprenaient en grande partie la dialectique d'un ordre domestique traditionnel pour répondre aux inquiétudes du temps. Beuys s'inscrit dans cette réaction en y ajoutant une conscience philosophique et le projet d'une révolution sociale et spirituelle clairement revendiqué. Il dénonce explicitement le dualisme cartésien opposant un sujet rationnel à une nature objet. Il apparaît comme un précurseur d'une conscience écologique en grande partie nourrie chez lui par d'anciennes doctrines. En effet, il reprend les idées de la Naturphilosophie allemande depuis Goethe à travers Rudolf Steiner. Vision spiritualiste et holistique du monde. Son refus du concept s'exprime très bien dans la formule ; « Le silence de Marcel Duchamp est surestimé ».

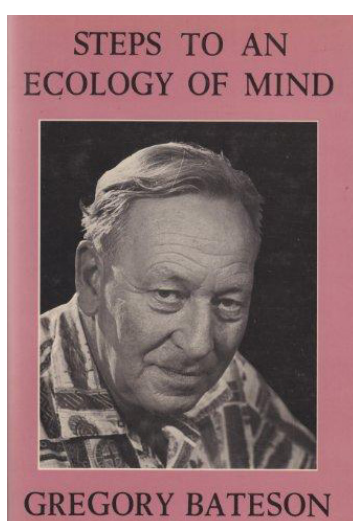
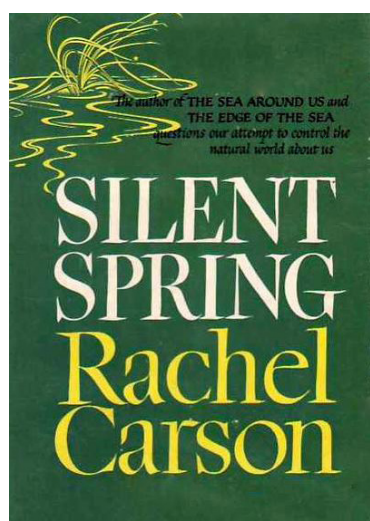
Il manifeste un anticapitalisme et un anti-américanisme profonds et s'élève contre la société de consommation. Pour lui le salut se trouvera dans les pays pauvres encore marqués par la culture paysanne et dans les gestes de défense de la nature. La fin de son œuvre est consacrée à ce combat en mettant en avant la préservation de la biodiversité.



L'approche des artistes américains pour un engagement écologique : une ruralité agraire en grande partie ignorée

Le Land Art a ouvert la porte des ateliers vers des espaces naturels ou humanisés. Il n'est pas un mouvement concerné par un patrimoine culturel rural. Cependant, il suscite des interrogations par rapport au milieu et ouvre à des dimensions nouvelles de temps et d'espace. Il ne rencontre que progressivement une pensée de l'écologie qui s'est développée plus précocement aux Etats Unis qu'en Europe. Elle va nourrir la sensibilité d'artistes très sensibles à un corpus de savoirs scientifiques. Dès 1949 paraît le livre d'Aldo Leopold *Almanach d'un comté des sables*, (Paris, GF Flammarion, 2000) qui met en avant une éthique de la terre pour le respect de sa diversité et de sa beauté. « Une chose est juste lorsqu'elle tend à préserver l'intégrité, la stabilité et la beauté de la communauté biotique » p. 283 Il faut utiliser la terre « avec amour et respect ... si nous voulons engranger la moisson esthétique qu'elle est capable d'offrir à la culture » Id. p. 15 En 1962 le livre de Rachel Carson, *Le printemps silencieux*, dénonce les destructions opérées par les pesticides de l'industrie chimique dans les campagnes. Comme le titre le dit clairement, les oiseaux ont disparu de vastes régions du pays et il est urgent d'arrêter le massacre.

Cette sensibilité rencontre un mouvement de pensée issue de la science des communications, de la cybernétique et de la biologie. Il se forme en Amérique dans les années 60 le début d'une théorie de la complexité notamment avec le livre de Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, publié en 1972 (Edgard Morin introduira ces idées en France). Dans ce livre, « c'est toute l'organisation du réseau de communication qui relie l'homme à son environnement qui l'intéresse. C'est cela qu'il appelle « esprit » ou processus mental, que l'on retrouve à l'œuvre chez l'homme, mais aussi chez l'animal et même dans les grands écosystèmes, les forêts et les plages ». (<http://spiralconnect.univ-lyon1.fr/spiral-files/download?mode=inline&data=2161278> Jean-Jacques Wittezaele « L'écologie de l'esprit selon Gregory Bateson ».)



L'écologie américaine rencontre aussi la question du féminisme et du droit des minorités. A la différence de ce qui se passe en Europe, les artistes soucieux de défendre la nature ne sont pas préoccupés par une nostalgie rurale paysanne.

Dès la fin des années 60 Helen et Meyer Harrison ont une démarche radicalement écologique au sens contemporain du mot (décentrement de la place de l'homme, interdisciplinarité). Ils organisent des workshops de survie avec leurs étudiants, initient des expériences sur le vivant (Portable Orchard ou développement du Lagoon cycle). Ils réalisent de grands inventaires critiques sur les déséquilibres écologiques de territoires divers à travers le monde.



Alan Sonfist donne aussi l'exemple d'une réflexion sur le milieu avec ses cueillettes, ses performances dans les arbres, et plus près de nous ses installations in situ en milieu rural qui tentent de mettre en écho patrimoine humain et patrimoine naturel dans une même œuvre. La ruralité sauvage de la forêt peut intéresser les défenseurs de la nature descendant des amérindiens.



Domingo Cisneros revendique un héritage étranger à la domestication européenne en manifestant des liens autres avec les acteurs multiples de la biodiversité ; « Fidèle à la tradition chamanique qui veut que l'animal soit un demi-dieu, un maître pour l'homme et non son esclave, l'artiste soigne, vide, nettoie, lave et défait humblement, délie les pièges, enterre et blanchit les os, ravive les cendres, exhume les âmes et, pour chaque geste, offre une pensée de guérison. »²

² <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2013-n113-inter0419/68323ac.pdf>

ANTOINETTE DE ROBIEN Domingo Cisneros ; l'œuvre animale.



Démarches d'aujourd'hui

Les démarches les plus intéressantes, dans le moment dramatique de destruction des espèces et d'utilisation progressive des espaces ruraux à des fins commerciales et industrielles que nous vivons aujourd'hui, prennent la forme de démarches pluridisciplinaires tournées vers les spectateurs et les habitants eux-mêmes, en ayant conscience que la ruralité nouvelle elle-même est à inventer. On pourra certes reprendre une part de l'héritage de l'ancienne réalité paysanne mais il convient de se donner les moyens d'interroger un nouveau partage du sensible en relation avec les techniques et les savoirs contemporains. L'artiste Ursula Schulz-Dornburg en reprenant l'immense corpus des collections de l'Institut Vavilov de Saint Pétersbourg peut ainsi nous instruire du fait qu'il existe dans le monde 60 000 variétés de blés. Elle nous fait prendre conscience que diversité biologique et action de l'homme ne sont pas contradictoires. 60 000 terroirs, micro-climats, organisations sociales particulières ont permis la sélection de 60 000 variétés d'une même plante. La simplification stupide des méthodes industrielles appliquées au vivant est démontrée brillamment par cette seule exposition d'échantillons de la collection scientifique de l'Institut Vavilov. Présence humaine et biodiversité ne sont pas contradictoires.

La nouvelle ruralité est marquée par la présence des pesticides massivement répandus. En pointant les malformations et le déclin des espèces affectées par ces épandages, Brandon Ballangée permet de mobiliser le public. L'artiste mène des enquêtes de terrain participatives, aux quatre coins du monde, impliquant grand public et chercheurs de renom.

La nouvelle ruralité s'inscrit dans des enjeux planétaires qui dépassent désormais les terroirs de jadis.

Lorsque Simon Starling transporte des plants de Rhododendrons prélevés en Ecosse jusqu'en Espagne, il leur fait faire le voyage inverse de celui opéré au XVIIIe siècle. Le rôle de l'homme dans les disséminations des variétés est mis en avant de manière ironique et ludique.



Lorsque l'artiste Basia Irland (*Reading The River*, 2007) descend le Rio Grande depuis sa source en prélevant des échantillons d'eau et rencontrant les habitants des deux rives, elle met en avant la complexité des relations entre milieux physiques et humains dans leurs réalités écologiques, économiques et politiques. La ruralité entre dans des dimensions d'échanges tout à fait différentes des anciens espaces ruraux.

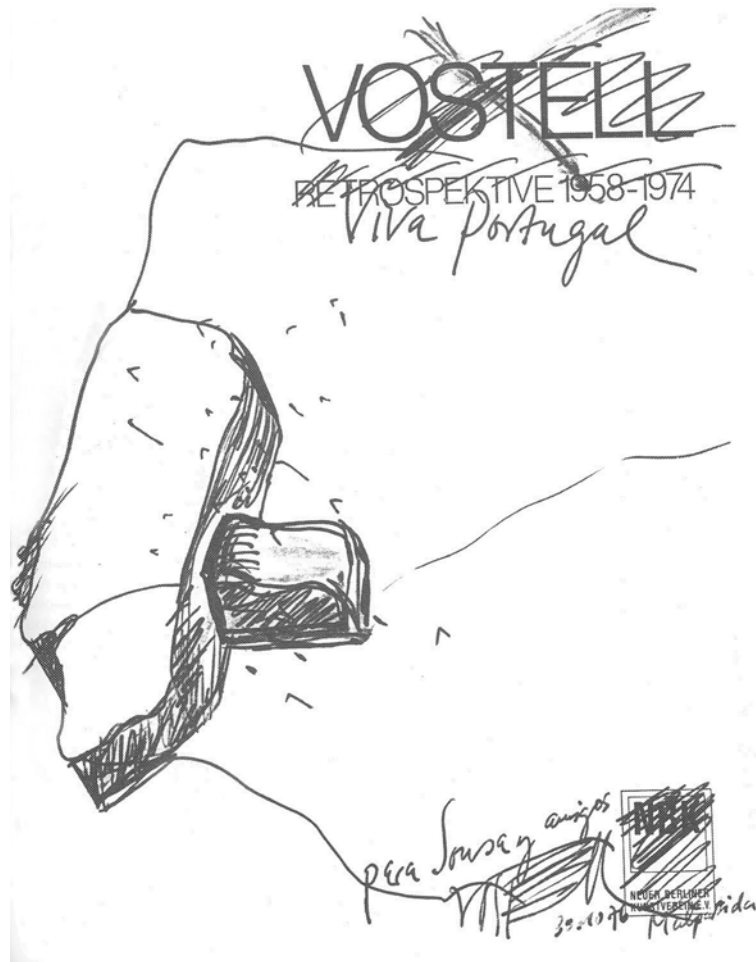
Ces jeunes artistes écologistes sont nourris par les idées issues de la biologie et de la cybernétique. Ils pensent en terme d'écosystèmes ouverts et métastables dans un jeu d'interrelations complexes. Ils tentent de dépasser une vision dualiste du monde qui structurait l'imaginaire occidental de bien des façons. Pour eux, il s'agit d'en finir avec une philosophie de la totalité et avec un découpage hiérarchisé du réel. Le monde est un milieu en permanente transformation dont il convient d'interroger les forces et les formes, donnant une voie à tous les acteurs.

Certains chercheurs proposent de penser notre action dans le monde comme relevant de la « diplomatie » (Bruno Latour, Baptiste Morizot). Dans un tel contexte la « création » de l'artiste n'est plus le fruit d'un combat, elle n'est plus la marque de l'esprit sur la matière ainsi qu'on a voulu la penser dans le passé. La création est émergence. Elle est processus d'individuation dans un milieu métastable. La fin du dualisme domestique traditionnel et la remise en cause du dualisme cartésien font de l'artiste une sorte d'inventeur de formes et de relations en mouvement, un acteur d'une « cosmopolitique » (Isabelle Stengers) à inventer de toute urgence si l'on veut échapper aux périls d'un âge « anthropocène » destructeur.





**EL MUSEO VOSTELL
MALPARTIDA
ARTE Y VIDA SIN MUROS
NI FRONTERAS**



JOSÉ ANTONIO AGÚNDEZ GARCÍA

Buenas tardes. Empiezo disculpándome por no poder hablarles en el bello idioma portugués. Deseo trasladar mi agradecimiento y felicitación a Manuela Pires da Fonseca, Carlos Casteleira y al resto de organizadores institucionales de estas Jornadas por haberlas hecho posible. Manuela y Carlos fueron al Museo Vostell Malpartida para exponernos su Proyecto Entre Serras, conocieron a Mercedes Vostell, quien os manda saludos, y percibimos en ellos un gran ánimo y convencimiento en lo que hacían, de ahí nuestro apoyo a su trabajo y a este encuentro.

Os voy a hablar del Museo Vostell Malpartida, un centro de vanguardia internacional que surge en la región española de Extremadura hace cuarenta años. La proximidad del Museo a Portugal ha hecho que nuestras relaciones con vuestro país sean amplias y se remonten prácticamente a los orígenes del proyecto. Estas relaciones han generado muchas sinergias, encuentros y conocimiento mutuo, siendo la experiencia de los artistas portugueses en Malpartida una de las más fructíferas y enriquecedoras. Por eso ahí os dejo esta frase de Ção Pestanha, una de las artistas portuguesas presentes en nuestras colecciones: "En la multitud te distingo", frase que resume una seña de identidad del Museo en cuanto a su originalidad, al lugar y tiempo en que surgió y al proceso de su creación.

El pasado 30 de octubre de 2016, el Museo Vostell Malpartida celebró sus cuarenta años de existencia con una acción al aire libre en torno a la escultura VOAEX de Vostell la emblemática pieza fundacional del Museo. Este espectáculo, mezcla de performance, música y danza contemporáneas y sostenido en la potente escenografía impuesta por la naturaleza, estuvo repleto de elementos iconográficos vostellianos y a su puesta en escena se unió la participación de la gente del pueblo y la presencia de numerosos espectadores y curiosos venidos de todas partes. Todo esto no dejaba de ser una síntesis de la huella que este insólito Museo ha dejado impresa en el panorama regional, nacional e internacional de los centros de arte contemporáneo.

Y es que, aunque resulte difícil resumir brevemente 40 años de historia de un Museo, debo intentarlo. En 1974 el artista de origen alemán Wolf Vostell (Leverkusen 1932 - Berlín 1998) descubrió el paraje de Los Barruecos situado a tres kilómetros del casco urbano de Malpartida de Cáceres, un afloramiento de grandes y espectaculares bolos graníticos que podría entenderse como las últimas estribaciones de la Serra da Estrela, donde inmediatamente propuso crear un Museo de arte contemporáneo. No era ésta la primera vez que Vostell venía a España y a Extremadura. Ya lo había hecho en 1958, cuando en Guadalupe, a la sombra de su famoso Monasterio, conoció a Mercedes Guardado, una extremeña que lo enamoró y lo convirtió en su esposo. Desde entonces, España y Extremadura se convirtieron en referente obligado de la producción del artista, siendo el origen de muchas de sus reflexiones plásticas y temáticas. Durante la década de los sesenta Vostell desarrolló su trabajo en los centros por donde transcurrían las corrientes de vanguardia (especialmente Centroeuropa y América), contándose entre los méritos de su currículum artístico el haber sido descubridor del dé-coll/age, padre del happening, cofundador del movimiento Fluxus o pionero del videoarte - claves por las que Vostell es reconocido en la historia del arte-; y haber sido su obra expuesta en importantes galerías y museos del mundo.

Sin embargo, fueron Los Barruecos los que cautivaron a Vostell, este espacio en el que se combina la belleza natural y agreste de los grandes berrocales modelados por el devenir de los siglos, el agua de una charca, un rico potencial ecológico presidido por una importante colonia de cigüeñas - la mayor del mundo sobre rocas - y una completa historia que va desde manifestaciones arqueológicas hasta un complejo de edificios que fueron usados como Lavadero de lanas desde el siglo XVIII. La impresión que le causó este lugar fue tan fuerte que en su primera visita, sentado entre las enormes peñas, el artista proclamó el



Al mismo tiempo, las interfluencias llegan a un joven plantel de profesores y alumnos de la recién creada Universidad de Extremadura donde germinó la semilla plantada por el Museo y su fundador. Hubo profesores que comienzan a participar en todas las actividades del Museo y a investigar lo que estaba sucediendo. Esta contribución la considero pilar fundamental para sostener la aventura del Museo y aún hoy seguimos explorando esta colaboración en numerosas actividades conjuntas. Además, hay que tener en cuenta el gran eco que en los medios de comunicación regionales, nacionales e internacionales encontraron las actividades que empezaron a desarrollarse en el incipiente museo y en lo que comenzó a llamarse el “fenómeno Vostell-Malpartida”. Sin todos estos apoyos, creo, el artista jamás se hubiera decidido a afrontar la idea de un museo en una región tan periférica, tan en la frontera –y no solamente física sino también conceptual-, ni siquiera a tener la fuerza necesaria para afrontar los períodos de desilusión y sombras que hubo en sus cuarenta años de vida.

¿Y los habitantes de Malpartida, qué pensaban de todo esto? Pues estábamos, empleando un término moderno, «alucinados», “espantados”, ¿Se dice también así en portugués? Digo estábamos porque yo me incluyo pues soy malpartideño. Era entonces un niño, y como todos mis paisanos me vi sorprendido por la irrupción en nuestro pueblo del matrimonio Vostell, cuya presencia se hizo cada vez más habitual. Nuestra primera impresión fue la de estar ante un personaje excéntrico, un artista “loco” capaz de “enterrar” en hormigón su fantástico coche. Todo esto promovió entre los habitantes del pueblo enconadas y divertidas discusiones, pero también una asistencia masiva y una participación directa en las manifestaciones artísticas de vanguardia (conciertos fluxus, happenings, performances) que pusieron a nuestra disposición y que estaban vedadas para la mayoría de los mortales excepto para las élites de Nueva York o Berlín. El artista portugués Ernesto de Sousa, presente en aquellas primeras experiencias definió de esta manera el ambiente vivido: “La recepción/participación es difícil de describir: entusiasmo frecuentemente crítico, concurrencia numerosa, a veces euforia, como en una Mesa redonda que terminó con centenares de personas abrazándose y felicitándose mutuamente.” Así fue, aunque la gente sencilla no comprendía aquel arte,

acudía con curiosidad, con gran respeto –lo que emocionaba a Vostell y al resto de creadores-, y buscaba el contacto con los artistas y entendía que a través del Museo, Malpartida y Extremadura se habían puesto en el mundo.

Todo esto sucedía mientras el Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres acababa de adquirir una vieja fábrica de lavado de lanas próxima a Los Barruecos, una interesante muestra de arquitectura industrial relacionada con el fenómeno ganadero de la Mesta, que se puso a disposición del artista para su aprovechamiento como instalaciones del Museo. Dicho complejo se encuentra situado al abrigo del muro que contiene la Charca del Barrueco de Abajo, ocupando una superficie de unos 14.000 m2, y se articula en diversas naves cuyos nombres corresponden a sus antiguas funciones (del esquila, pesaje, calderas, estiba, etc.). Del interés del lavadero da testimonio la gran importancia que durante el siglo XIX llegó a tener la industria, trabajando allí más de 100 personas y lavarse anualmente casi un millón de kilos de lanas -80.000 arrobas-. Incluso esta materia prima nos relaciona con Portugal, pues el destino de la mayor parte de las lanas lavadas en Malpartida iban camino de Covilhã, la industriosa ciudad que tenéis tan cercana, para abastecer la Compañía de Lanificios, y otras se embarcaban en Lisboa con destino a los grandes puertos fabriles del mundo: Londres, Bristol, Amberes. Es decir, eso produjo un itinerario, una ruta que después hemos explorado a través de diversos proyectos europeos, y de la cual más tarde voy a hablar. De esto sabe mucho el Museo de Lanificios de Covilhã, a cuya directora-adjunta Rita Salvado me alegra haber saludado esta tarde, museo con el que desarrollamos como socios el proyecto Interreg “Traslana”. Para recordar toda esta rica historia, creamos en 1999 en el propio Museo un Centro de Interpretación de las Vías Pecuarias e Historia del Lavadero de Lanas, a través del cual se hace un recorrido didáctico por el pasado del edificio y por el presente de las vías pecuarias (cañadas, cordeles y veredas). Han sido muchas las veces que hemos desarrollado actividades relacionadas con la defensa y recuperación de los ritos, usos y profesiones olvidadas ligadas a la historia del lugar, como muestra del patrimonio que debemos proteger. En muchos casos, los artistas de vanguardia han escogido estos recursos patrimoniales como tema de reflexión para sus propuestas.



De este modo, el 30 de octubre de 1976, se presentó la primera escultura-ambiente de Vostell en Los Barruecos, junto a las Peñas del Tesoro – llamadas así por haberse encontrado allí un tesorillo de exvotos dedicados a la diosa iberorromana Adaegina-. Se trata de «VOAEX» (Viaje de (H)Ormigón por la Alta Extremadura), un coche encofrado en hormigón, obra realizada por artesanos y obreros locales bajo la

supervisión del artista, que sería desencofrado en un acto muy ritual al que asistieron muchos lugareños en conveniente mezcla con visitantes llegados de otros lugares y países entre los que se encontraban profesores de arte, coleccionistas, historiadores y artistas –entre ellos el artista Ernesto de Sousa-, todos aglutinados por Vostell bajo un espíritu de intercambio, libertad y creatividad que sería el santo y seña del Museo. Esta escultura de Vostell pertenece a toda una cadena de esculturas de coches hormigonados que se inicia en 1969 en Colonia y continúa en Chicago, Malpartida, Berlín o Seúl. Más tarde, en 1978, este mismo espacio al aire libre en Los Barruecos se ve completado con otras esculturas ambientes como «El Muerto que tiene sed» de Vostell o «El Volcán Durmiente-El pensamiento emigrante» del italiano Claudio Costa -ésta hoy desaparecida-, obras que abren un diálogo con las formas de vida y los elementos de la naturaleza. Y en 1979, el triste y recientemente desaparecido artista portugués Alberto Carneiro interviene una de las rocas con su grabado “Arte y Vida”. Próximamente, la historiadora del arte y gran conocedora de la obra de Alberto, Catarina Rosendo impartirá una ponencia en el Museo sobre la obra de este artista tan vinculado a los conceptos de arte y naturaleza.

<h1>SACOM 2</h1> <p>7. 4. 79 - 11. 4. 79</p> <p>SEMANA DE ARTE CONTEMPORANEO MALPARTIDA DE CACERES MUSEO VOSTELL MALPARTIDA - ESPAÑA</p> <p><small>ORGANIZADORES: MEXSONE Y WOLF VOSTELL COORDINADOR: J. L. LINDO MENENDEZ INFORMACION: 011357776 MUSEO VOSTELL 2 - MVM - MALPARTIDA DE CACERES - EL LAVADERO</small></p>		<h1>SACOM 3</h1> <p>7. 5. 80 - 11. 5. 80</p> <p>SEMANA DE ARTE CONTEMPORANEO MUSEO VOSTELL MALPARTIDA MALPARTIDA DE CACERES CACERES- ESPAÑA</p> <p><small>Organizadores: Mexsones y Wolf Vostell Coordinador: J. L. Lindo Menendez Sede: MVM: Museo Vostell Malpartida, Caceres y Los Barruecos, Malpartida de Caceres, Cáceres España. Teléfono: 007 27 04 45 o Ayuntamiento, Teléfono: 007 27 00 00 Horas de visita: Lunes al Jueves de 10:00h a 14:00h De 10:00h hasta el 30.12.80 (horario de 11 a 21) El MVM está cerrado anualmente de Enero a Marzo por razones climatológicas.</small></p>	
<p>Centro Creativo CALLE ARGENTINA Día 11. 4. 79 8 tarde Exposición y degustación</p>	<p>COMIDAS OLVIDADAS EXTREMEÑAS Presentado por las Amas de Casa malpartideñas</p>	<p>9. 5. 80 VOSTELL Inauguración del Ambiente «INDUCCION» a las 18 horas en el MVM/LAVADERO. Horas de visita, las mismas del MVM.</p>	<p>9. 5. 80 VOSTELL Inauguración del Ambiente «INDUCCION» a las 18 horas en el MVM/LAVADERO. Horas de visita, las mismas del MVM.</p>
<p>Ayuntamiento Salón de actos Día 11-4-1979 9 TARDE</p>	<p>Nuevas donaciones AL MVM OBRAS DE: CANOGAR C. COSTA NARBON VOSTELL WALLER ZAJ : HIDALGO - MARCHETTI</p>	<p>10. 5. 80 JOAN BROSSA Inauguración de la exposición «SEPTET VISUAL», a las 18 horas en el Centro Creativo de Malpartida de Cáceres. Duración de la exposición hasta el 30-12-80. Horas de visita diariamente de 16 a 22 horas.</p>	<p>10. 5. 80 JOAN BROSSA Inauguración de la exposición «SEPTET VISUAL», a las 18 horas en el Centro Creativo de Malpartida de Cáceres. Duración de la exposición hasta el 30-12-80. Horas de visita diariamente de 16 a 22 horas.</p>
		<p>PELICULAS DE ARTISTAS III Vostell, en el Cine Club de Cáceres a las 23 horas.</p>	<p>PELICULAS DE ARTISTAS IV Canogar, Oldenburg, en el Cine Club de Cáceres a las 23 horas.</p>

A partir de 1978 la actividad del MVM se concentró en las SACOM (Semanas de Arte Contemporáneo), que en número de tres, se suceden anualmente hasta 1980 y en el DACOM (Día de Arte contemporáneo) que tuvo lugar en 1983. Aunque con escasos apoyos económicos, se programaron estas semanas donde de forma concentrada tienen lugar los primeros contactos de un medio rural como el extremeño con el arte de vanguardia. La SACOM 2 (1979), por ejemplo, contó ya con jornadas dedicadas en exclusiva a Portugal. Para la ocasión se invitó a un grupo lisboeta, en el que también había artistas de Oporto y Coimbra, formado por Ernesto de Sousa a la cabeza, pero que contaba también con nombres como Alberto Carneiro, Antonio Barros, Çao Pestanha, Cerveira Pinto, Fernando Calhau, Helena Almeida, Joao Vieira, Juliao Sarmento o Tulia Saldanha entre otros; todos ellos hoy artistas de absoluto prestigio. Un grupo variado en el que se alternaba la vieja generación con las jóvenes líneas dinámicas del momento. No puedo dejar pasar por alto que con la necesaria perspectiva que ofrece el paso del tiempo, hay que reivindicar el valor de la SACOM 2 pues en su seno se producen los primeros contactos entre las plásticas portuguesas y española tras el periodo de la dictadura. Igualmente reseñable es el hecho de que éstos hayan tenido su continuación en numerosas actividades comunes desarrolladas con posterioridad, e incluso en la concienciación de dotar a las colecciones públicas y privadas de ambos países con obras referenciales de artistas de procedencia

tanto española como portuguesa. En todas estas manifestaciones se combinaron multitud de experiencias artísticas (exposiciones, conciertos, performances, charlas-coloquios, conferencias, seminarios teóricos, junto a muestras etnográficas de herramientas de uso tradicional, fotografías antiguas o comidas olvidadas). Todo desde una perspectiva muy internacional y en un contexto muy propicio. Vuelvo a Ernesto de Sousa para describir el ambiente de fiesta entre los artistas en estas semanas: “Durante una semana vivimos un espíritu nuevo. (...) En Malpartida pudimos realmente conocernos mejor, a través de un trabajo en común en un ambiente amistoso”. Porque era deseo de Vostell experimentar los efectos de ser vanguardia en la periferia, al tiempo que «comparar al mismo nivel cultural las obras de la vanguardia artística con los rituales y comportamientos de trabajo del pueblo. Establecer un diálogo entre campesino y artista... No es necesario -decía- dominar al hombre que habla con las estrellas, que conoce el calor, él comprende al artista, como el vanguardista Fluxus santifica los valores de la sencillez, el grito del pájaro, el idioma de las piedras».

A mediados de la década de los 80, el Museo parece languidecer. Los cambios políticos, la falta de apoyos económicos y el desinterés institucional estuvieron a punto de hacer fracasar la iniciativa. Sólo algunos acontecimientos salvaron la situación como la creación en 1985 de la Asociación de Amigos del Museo o la instalación en 1988 de la obra «El Fin de Parzival» de Salvador Dalí, cuya ejecución supuso la apertura de una nueva etapa, pues entre los apoyos oficiales recibidos está el de la Junta de Extremadura, nuestro gobierno regional. Ese mismo año, el Ayuntamiento cedió el complejo del Lavadero de lanas a la Junta, declarándolo Bien de Interés Cultural-Sitio Histórico. Finalmente, en 1992 se inicia la primera fase de obras de restauración de los edificios, siendo el Museo reinaugurado el 14 de mayo de 1994 con la apertura al público de la Colección Wolf y Mercedes Vostell.



Esta colección está compuesta por obras que ofrecen un recorrido amplio por los ciclos más variados del artista fundador pertenecientes a sus dos ámbitos de referencia: Berlín y Malpartida, centros que desde los años setenta polarizaron su actividad y aportaron rasgos diferenciadores a su producción. Tres ambientes con coches, grandes instalaciones, cuadros de gran formato, pinturas, esculturas-relieves, cuadros-objetos, dibujos y proyectos, además de las esculturas situadas en los patios del Museo, como los “Toros de Hormigón” y la gran escultura multimedia “¿Por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró solo dos minutos?”, instalada en el jardín, permiten acercarse a las grandes líneas de trabajo en defensa de la vida y la dignidad humana que guiaron la producción vostelliana.



A partir de 1995 todo pareció acelerarse. El coleccionista italiano Gino di Maggio, gran amigo de Vostell, decide realizar una importante donación de obras de artistas fluxus de su colección para la ampliación de los fondos del Museo, hecho que se ratifica en la firma del contrato de donación al patrimonio extremeño llevado a efecto en 1996. También se da inicio a la segunda fase de restauraciones que afectarán a la sala de la estiba y espacios anejos y cuya inauguración se produjo en julio de 1998, hecho que desgraciadamente ya no pudo ver Vostell pues murió el 3 de abril de aquel año. La colección Fluxus-Donación Di Maggio se compone de 250 obras en variados medios de expresión (ambientes, instalaciones, cuadros, cuadros-objetos, esculturas, partituras) de 31 artistas de procedencia europea, norteamericana y asiática, todos ellos, figuras señeras de este movimiento sin normas ni directrices que, desde comienzos de los años sesenta, sintetizó un nuevo estado del espíritu y una nueva manera de vivir el arte. Esta colección Fluxus donada por Di Maggio a Extremadura constituye la primera y actualmente única colección en el mundo expuesta permanentemente sobre esta corriente artística.

También en julio de 1998 sería inaugurada la Colección de Artistas Conceptuales españoles, portugueses y polacos. Este tercer conjunto de obras aglutina unas 100 piezas de 70 creadores que participaron en el desarrollo de las entusiastas actividades que en el Museo se fraguaban en los años inmediatos a su fundación, y acabaron implicándose en el enriquecimiento de los fondos museográficos donando sus obras. Artistas extremeños como Luis Ledo, Antonio Gómez, María Jesús Manzanares; españoles como Canogar, Nacho Criado, Equipo Crónica, Saura, Ester Ferrer, Concha Jerez; portugueses como Ernesto de Sousa, Carneiro, Elena Almeida, Antonio Barros o Sarmento, ... y polacos como Teresa Murak, Ewa Partum o Sztabinski, quedaron aquí sus obras. Todos ellos asumen la idea de instaurar una nueva experiencia ligada al medio, a la tierra y a sus gentes, -precisamente en estos momentos mostramos una exposición salida de sus fondos que se titula "Memoria y Anatomía del Territorio"-.



Y junto a todas estas colecciones, el Museo cuenta además con otra gran joya. En 2005 la Junta de Extremadura adquirió el Archivo Happening Vostell, un gran centro de documentación e investigación. Fiel reflejo del carácter internacional, heterogéneo y multidisciplinar de Fluxus, Happening y el Video Arte, así como de la desbordante personalidad de Vostell. Considerado como una gran obra de arte indivisible, el Archivo Happening Vostell, que cuenta con ocho secciones, se nutre con la gran cantidad de testimonios que la intensa actividad del artista generó: sus proyectos de trabajo, continuos viajes y el amplísimo espectro de sus relaciones profesionales y personales. Del mismo modo, trabajamos por posicionar este Archivo en el ámbito de la investigación internacional en arte contemporáneo como un centro de referencia sobre Vostell, Fluxus, Happening y videoarte. Debido a su riqueza y especialización, sus fondos se consideran esenciales en trabajos de investigación, tesis doctorales, exposiciones, publicaciones, etc.

COLECCIÓN DE ARTISTAS CONCEPTUALES			
Aguiar	Chgohynski	Lergo	Rosa
Almeida	Chwakczyk	Manzanares	Rosotowicz
Argimón	Costa	Mensa	Saldanha
Armengol	Criado	Mohino	Saizar
Arranz Bravo	Curado Matos	Moises	Sarmento
Bartolozzi	Equipo Crónica	Monteiro Gil	Saura
Barrado	Escaja	Muntadas	Simón
Barrias	Ferrer	Murak	Sinaga
Barros	Gómez	Niebla	Sousa
Berthold	Gotkowska	Noguera	Sztabinski
Boix	Guinovart	Partum	Tobal
Buarque	Heras	Pestanha	Txopitea
Calhau	Hidalgo	Puig	Valls
Canogar	Iges	Rabascall	Vieira
Carneiro	Jerez	Rafols-Casamada	Volsi
Cerveira Pinto	Kalina	Raczko	Vostell
Chancho	Ledo	Rocamora	

Dado que ya no hay mucho tiempo, decir sólo que entre 1995 y 1998 se comienza a consolidar un programa de actividades que pretendía continuar la línea discursiva del museo con exposiciones dedicadas tanto a la obra de los maestros consagrados como a las nuevas experiencias artísticas: se realizan, por ello, exposiciones de Joan Miró y del artista y poeta visual Fernando Aguiar. A partir de entonces, el Museo comienza a adquirir cada vez mayor relevancia. Se le incluye como uno de los exponentes de primer orden dentro de la Red de Museos de Extremadura, y pasa a partir de 1997 a ser gestionado por un Consorcio integrado por la Junta de Extremadura, el Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres y la Diputación de Cáceres. Se desarrollan en este tiempo numerosas actividades relacionadas con Portugal como el curso “El Surrealismo en Portugal: La stirpe de los Argonautas, con la visita de Mario Cesariny en el marco de los encuentros “Ágora 2000. El debate Peninsular”. Exposiciones como la dedicada a Tullia Saldanha o “Portugueses en el Museo Vostell. ¿Y usted qué hace ahora?” han mantenido vivo el espíritu de amistad y colaboración con los artistas del lado de acá de la raya, contando en este último caso con la complicidad de la Galería Diferença y de su directora Irene Buarque. Y de la misma manera comenzaron a impartirse multitud de charlas, presentaciones y conferencias a cargo de críticos, historiadores del arte y directores de museos europeos de la talla de Bonito Oliva, Jörn Merkert, Di Maggio, Michel Giroud, y otros muchos, actividad que llega hasta nuestros días. Y dentro de la línea de colaboración con la universidad, se han venido sucediendo

actividades como ciclos de conferencias, simposios, jornadas, como medios para la investigación y la difusión de nuestro rico patrimonio contemporáneo entre los estudiantes y entre otros centros universitarios españoles e internacionales.

En 1999 iniciamos la aventura de los Ciclos de Música Contemporánea, un evento internacional orientado hacia el arte sonoro, a la música de experimentación libre y las composiciones electroacústicas que puede presumir de haber presentado en Malpartida a buena parte de los nombres ineludibles de la música experimental portuguesa. En 2005 hemos celebrado juntos el Día Internacional de los Museos con un programa de hermanamiento que incluyó eventos en vivo y la presentación de publicaciones españolas y portuguesas especializadas en arte contemporáneo. Y capítulo aparte merece la itinerancia en museos portugueses de exposiciones temporales producidas desde el MVM, particularmente la muestra "Pianofortissimo", organizada en colaboración con la Fondazione Mudima de Milán, y que sirvió para inaugurar el Museu Municipal de Alvaiázere y continuó en el Museu Convento dos Lóios de Santa Maria da Feira entre 2007 y 2008. Otra actividad de la que nos sentimos muy orgullosos es haber participado entre 2003 y 2007 en el proyecto europeo de cooperación transfronteriza Interreg III "Translana", que lideró el Museu de Lanifícios de Covilhã de la Universidad de Beira Interior y en el que participamos como parceiros: la Câmara Municipal de Covilha, el Parque Natural da Serra da Estrela, la Asociación para el Desarrollo de la Comarca Tajo-Salor-Almonte Tagus y Museo Vostell Malpartida. Acometimos importantes proyectos y actividades relacionadas con la conservación, promoción del medio ambiente y de los recursos naturales y del patrimonio histórico, etnográfico e identidad local. Todo bajo un hilo conductor, la ruta de la lana y el patrimonio que a ella está asociado, con la pretensión de convertirlo en un itinerario cultural europeo para conservar, musealizar y divulgar un área transfronteriza de continuidad espacial como la que envuelve a la Beira Interior portuguesa con la Extremadura española.

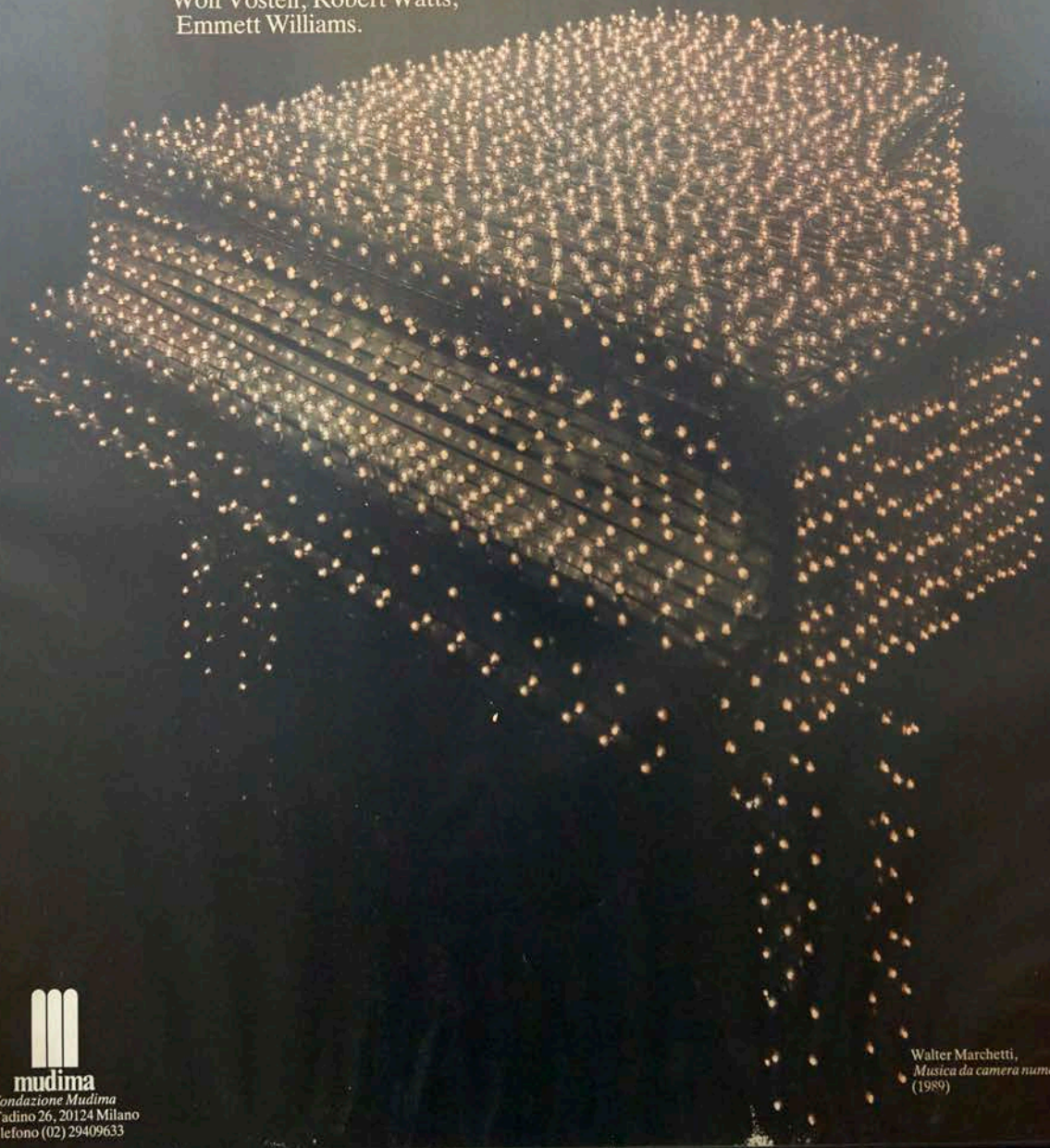
Termino muy rápido diciendo que a partir de la muerte de Vostell, tanto su esposa Mercedes como continuadora de la dirección artística como quien les habla, como director gerente, hemos querido continuar las directrices ideadas y marcadas por el fundador, mezclando en las actividades del Museo los ciclos de exposiciones con presencia de obras del propio Vostell (como la muestra « La caída del Muro de Berlín», "Vostell y la Música", "Impresiones" o "Los Happenings", entre otras) con exposiciones individuales o colectivas dedicadas a otros artistas fluxus como "Yoko Ono Tajo", "¿Quién es Ben"? o "Pianofortissimo". Y otras de artistas de la colección conceptual o jóvenes creadores que manifiestan o reconocen su débito a las fuentes del arte proclamado por el museo o desean un diálogo con el edificio o el medio natural que nos rodea en proyectos "site specific". Entre estos están Cocha Jerez, María Jesús Manzanares, Fran Mohino, Mario García Torres, Daniel García Andújar o el propio Mikel Arce, una de cuyas espléndidas instalaciones sonoras cerramos esta semana. Del mismo modo, las obras de nuestras colecciones han podido verse en museos y centros de arte internacionales con motivo de grandes exposiciones: es el caso de la muestra "España" en Palermo, "La colección Fluxus" en Zamora, "Impresiones" en Bergisch Gladbach o "El teatro está en la calle" en Leverkusen, entre otras muchas.

Dada la importancia de Vostell a la historia del videoarte como su pionero, hemos desarrollado además numerosos ciclos dedicados a esta forma de expresión artística y visual. Lo mismo que a la performance, campo que hemos explorado a través de iniciativas como "Influxus", AcciónMad", "Exchange", habiendo pasado por esta "catedral" –le llaman algunos- lo más granado del panorama nacional e internacional. Y hemos llevado a cabo, como no, innumerable programas y proyectos que tienen que ver con el compromiso

Pianofortissimo

A cura di Gino Di Maggio

Eric Andersen, Robert Ashley, Arman, Ayo, Bernard Aubertin,
Joseph Beuys, George Brecht, Robert Delford Brown, John Cage, Giancarlo Cardini,
Giuseppe Chiari, Henry Chopin, Philip Corner, Claudio Costa, Sari Dienes, Ken Friedman,
Pierre Garnier, Rolf Gehlhaar, Claude Gilli, John Giorno, Gianpaolo Guerini, Bernard Heidsieck,
Jeff Hendricks, Juan Hidalgo, Dick Higgins, Dorothy Iannone, Joe Jones, La Monte Young,
Daniele Lombardi, Arrigo Lora-Totino, Mauricio Kagel, Milan Knizak, Alison Knowles,
George Maciunas, Jackson MacLow, Renato Mambor, Walter Marchetti, Larry Miller, Charles Morrow,
Davide Mosconi, Ladislav Novak, Serge Oldenburg, Ralph Ortiz, Nam June Paik, Antonio Paradiso,
Ben Patterson, Pierre Gerhard Rühm, Takako Saito, Carolee Schneemann, Jacques Spacagna,
Daniel Spoerri, David Tudor, Ben Vautier,
Wolf Vostell, Robert Watts,
Emmett Williams.



mudima

Fondazione Mudima
Via Tadino 26, 20124 Milano
Telefono (02) 29409633

Walter Marchetti,
Musica da camera numero 12
(1989)



CÔ

DA

**TESTEMUNHA
SILENCIOSA DE
VÁRIOS MILÉNIOS
DE INTERAÇÃO
ENTRE O HOMEM
E A NATUREZA
O PATRIMÓNIO
DO VALE DO CÔA**



0 40 cm

Quinta da Barca
Rocha 3

BRUNO NAVARRO

Houve, a partir da primeira década do século XXI, um claro decréscimo da atividade turística em Vila Nova de Foz Côa e começaram a depositar-se muitas esperanças naquilo que seria a construção do futuro Museu de Arte Pré-histórica do Vale do Côa. Concluído em 2010, este museu revela ser uma belíssima peça arquitetónica, e, um ano depois, foi constituída a Fundação Côa Parque. Teve uma existência muito cheia de constrangimentos, tendo iniciado a sua atividade em 2011, pouco tempo depois de Portugal ser intervencionado pela Troika com todos os cortes que aconteceram. Portanto, a atividade da Fundação foi reduzida ao mínimo imaginável, estando muito perto da sua própria extinção, que chegou a ser proposta pelo próprio Governo daquela época. A Fundação viu inclusivamente a loja do museu ser penhorada pelas Finanças.



Entretanto, com a mudança de Governo, houve a intenção de revitalizar a Fundação, e é justamente neste contexto que nasce uma nova visão daquilo que é esta instituição. Uma visão de que ela não está ao serviço exclusivamente da salvaguarda da preservação e valorização especificamente da arte pré-histórica do Vale do Côa, mas que deve ser uma espécie de plataforma de capacitação dos recursos endógenos da região que consideramos verdadeiramente diferenciadores.

Estamos a falar de uma área que envolve quatro concelhos – Vila Nova de Foz Côa, Mêda, Figueira de Castelo Rodrigo e Pinhel –, onde vivem cerca de 30 000 pessoas, é uma realidade supramunicipal, com uma área de 20 000 hectares. Costumamos dizer que 20 000 hectares dariam para construir 20 000 campos de futebol, para que tenhamos uma noção mais próxima daquela que é a extensão deste território. Nestes 20 000 hectares há cerca de 20 quilómetros corridos de gravuras rupestres. Portanto, é uma Fundação que pretende colocar-se ao serviço do território, contribuindo para a coesão do próprio território, contribuindo para afirmar a identidade que não existe do próprio território, muito também por causa de uma divisão inicial justamente devido àquela polémica acerca de se se deveria salvaguardar a barragem, se se deveria salvaguardar este bem cultural. Uma instituição que seja colocada ao serviço das populações, nomeadamente criando novas dinâmicas de povoamento, de emprego e até de criação de negócios.

É claro que não podemos perder de vista aquela que é a missão matricial da Fundação, aquela que aliás justifica a sua existência, e essa é justamente a missão de salvaguardar, preservar e valorizar a arte pré-histórica do Vale do Côa.

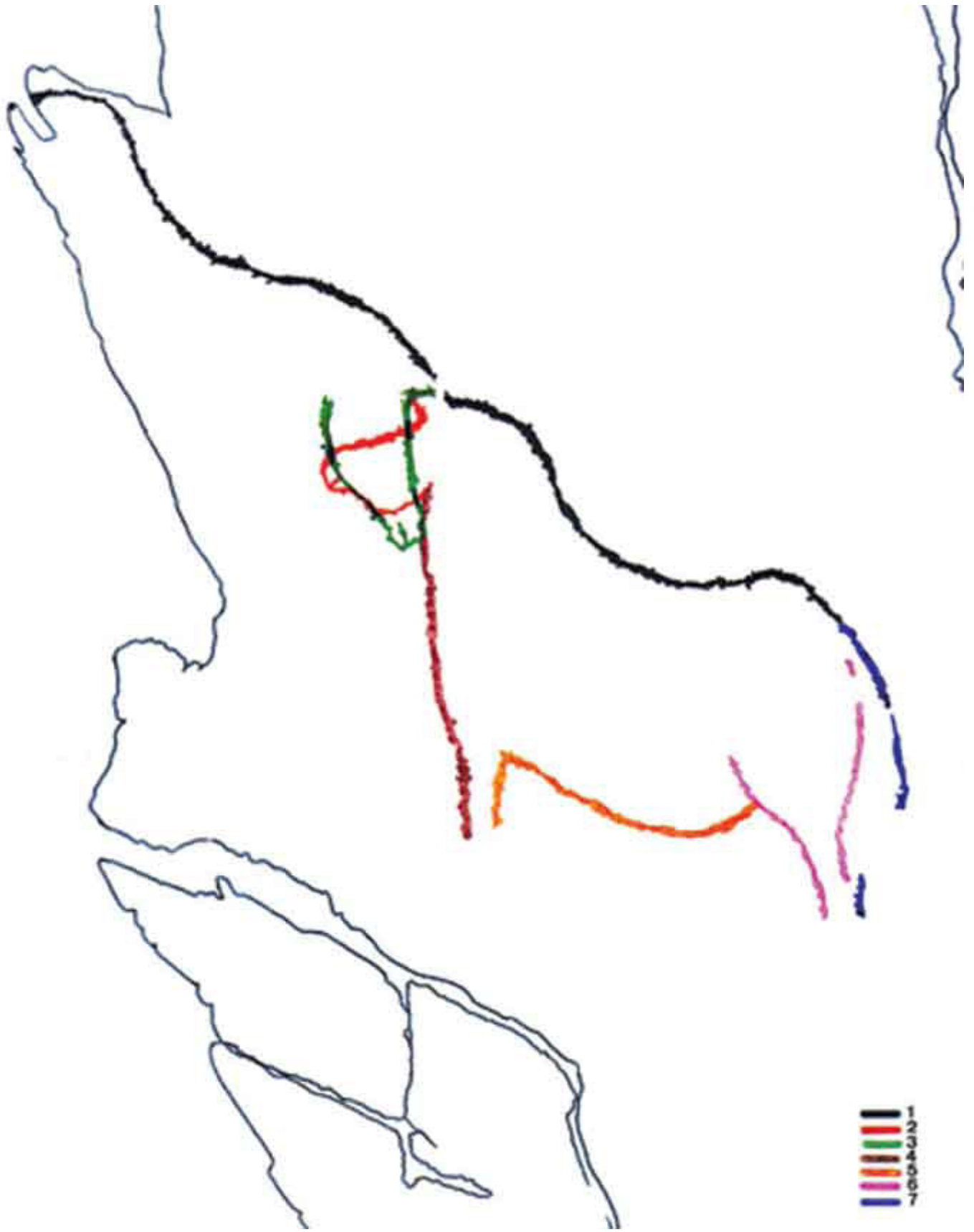
Há um certo pioneirismo na descoberta deste tipo de arte porque considerava-se, até aos anos 90 do século XX, que o Paleolítico não teria gravado fora do contexto das grutas, e com a descoberta desta arte ao ar livre houve, portanto, um upgrade em relação a essa informação que era veiculada pela arqueologia. Eventualmente, era uma arte que, à semelhança daquela que existe nas grutas, era ela também pintada, mas como é óbvio estando ela exposta a todas as adversidades climáticas, rapidamente perdeu a sua coloração. Não é uma arte muito fácil de entender e por isso é impossível realizar visitas aos núcleos de arte rupestre do Vale do Côa sem a mediação de um guia particularmente capacitado para esse efeito.

Os especialistas que têm estudado o Vale do Côa têm avançado algumas teorias muito estimulantes. Uma delas é a de que quem fez estas gravuras não terá sido o homem paleolítico comum que, talvez por ócio, ou para passar o tempo, se dedicou a fazer uns rabiscos numas rochas, mas teriam sido, ao invés disso, verdadeiros artistas, aquilo que o antigo diretor do Parque Arqueológico do Vale do Côa denominou como os « primeiros artistas ». É possível perceber numa gravura da Quinta da Barca, o movimento de rotação da cabeça de um cavalo feito com uma volumetria muito interessante e que revela que de facto estamos na presença de verdadeira capacidade artística.

Paralelamente à descoberta das gravuras é necessário fazer o levantamento daquilo que existe. Desse levantamento resulta uma leitura muito mais legível para o visitante comum.

No núcleo de arte rupestre da Ribeira de Piscos encontramos uma verdadeira obra-prima. Consideramos que é uma cena de pré-acasalamento. Aquilo que se verifica ali é a existência de dois cavalos, um que surge do lado esquerdo, e que depois cruzam as cabeças como se estivessem enamorados. Temos, aliás, visitantes que ficam particularmente emocionados diante desta cena.





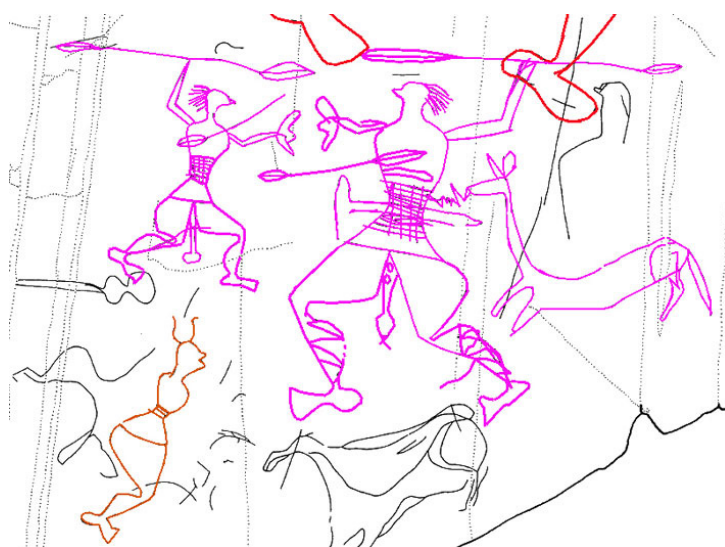
Estamos a falar de arte que existe ininterruptamente nesta região ao longo de 25 000 anos, portanto as gravuras mais antigas terão aproximadamente 25 000 anos, as mais recentes serão talvez dos anos 60 do século XX. Portanto, o Vale do Côa foi um território utilizado por todas as pessoas que ali viveram para deixarem a sua marca. Há várias coisas de interesse, uma delas é que é impossível perceber qual o propósito de quem fez estas obras de arte. Não temos essa chave; não sabemos, obviamente haveria um propósito, porque verificamos coisas desconcertantes, como haver um painel cheio de gravuras sobrepostas – uma das características da arte do Vale do Côa é ter justamente arte sobreposta, às vezes, centenas de gravuras sobrepostas.

É raríssimo ver, na época do Paleolítico, representações humanas; vemos sobretudo a representação de animais daquela época, os auroques, os cavalos, os veados, entre outros.

Uma das áreas que está por estudar é a arte pré-histórica da Idade do Ferro. É um tipo de arte particularmente apelativa e vamos tentar divulgá-la na medida das nossas possibilidades.



Gravuras sobrepostas



Conjunto de guerreiros da Idade do Ferro com animais

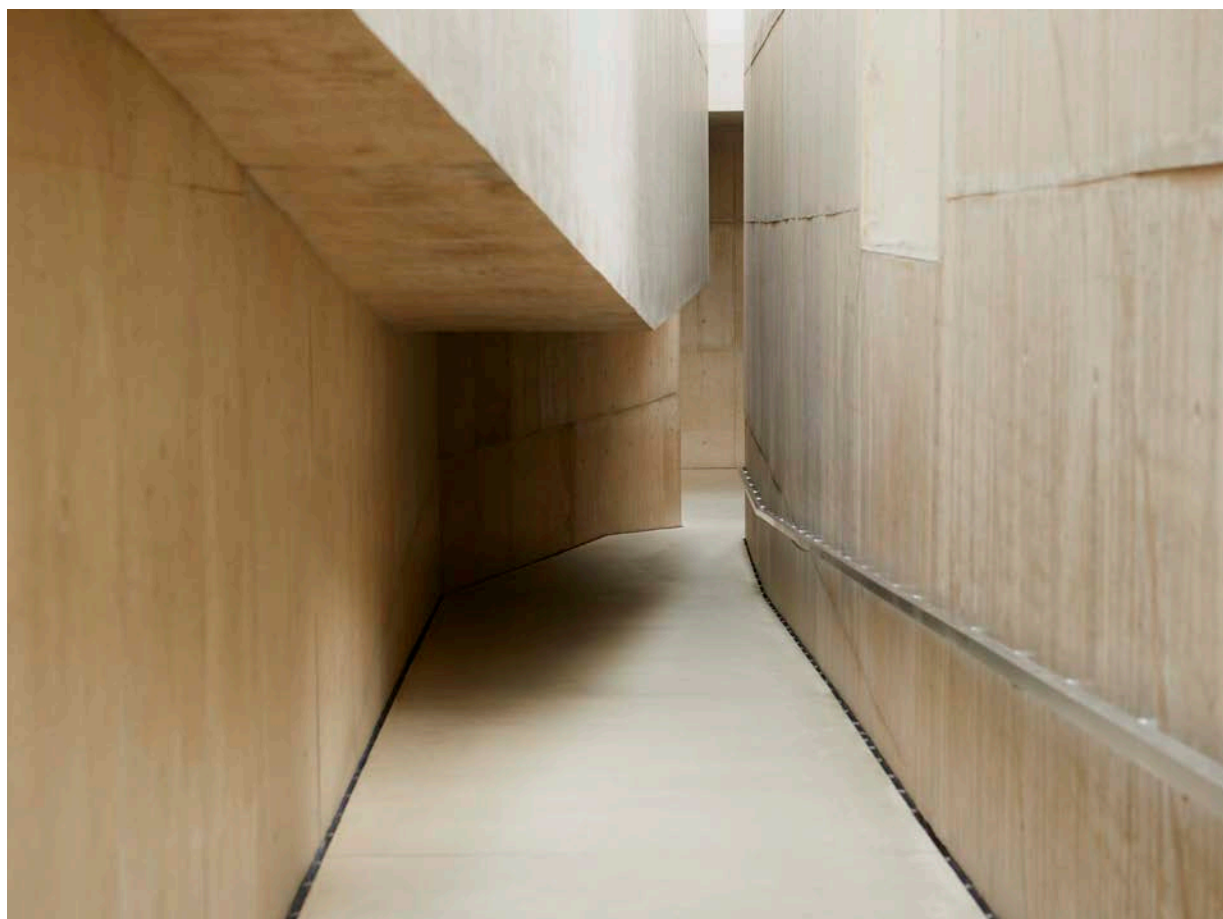
Além dessa missão de salvaguardar, de estudar e de inventariar o património pré-histórico que existe no Vale do Côa, temos também a missão de a divulgar. Essa divulgação faz-se com recurso a guias especializados. São sempre visitas em grupos pequenos, que garantem a qualidade da visita e evitem que se ultrapasse a capacidade de carga da própria estrutura, pois este património é particularmente frágil. Portanto essas visitas em número reduzido têm um grande potencial turístico não só pelas gravuras, mas também pelo meio envolvente e o património natural. A arte pré-histórica do Paleolítico, que foi classificada em 2 de dezembro de 1998 como Património da Humanidade pela UNESCO, constitui-se assim numa espécie de porta de entrada na região. Mas não nos queremos cingir à arte pré-histórica e queremos aproveitar o património edificado, por exemplo, Marialva no concelho da Mêda, a Aldeia de Castelo Rodrigo em Figueira de Castelo Rodrigo ou Cidadelha em Pinhel, para envolver os municípios numa dinâmica regional. Temos outros fatores de atratividade como, por exemplo vestígios da ocupação da Idade do Cobre e do Bronze, de que é exemplo o chamado Castelo Velho na freguesia de Freixo de Numão ou este outro património constituído pela a arquitetura popular dos moinhos e pombais. Um dos ex-libris da região é a gastronomia e pode-se aproveitar a paisagem vista a partir do restaurante que utiliza produtos da região. Uma riqueza paisagística onde a Associação Transumância e Natureza, conhecida como a reserva da Faia

Brava está a fazer o repovoamento da fauna, nomeadamente com cavalos garranos, com abutres-do-egito, com grifo e águia-reais que nidificam por volta de maio.

Estamos portanto a desenvolver uma forma sustentável de visitar o Vale do Côa que se enquadre na dinâmica da biodiversidade que existe naquele território onde é possível ver as gravuras pré-históricas do Vale do Côa, a beleza paisagística e a riqueza da biodiversidade. Essas visitas só poderão ter início a partir de maio, depois de concluído o processo de nidificação das aves.

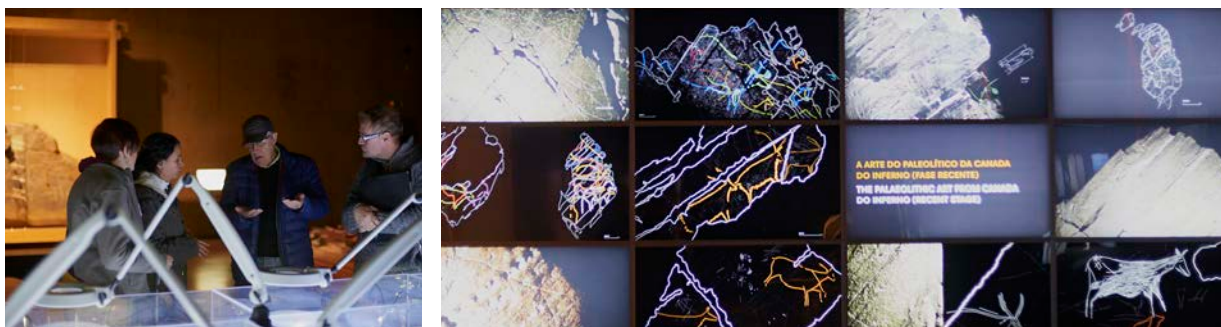
O Museu do Côa, uma magnífica obra da arquitetura moderna portuguesa, foi criado para parecer quase imperceptível, como se fosse um rochedo caído no cimo do monte. Em contexto dos núcleos de arte rupestre é uma simbiose perfeita entre aquilo que é a natureza e aquilo que é a intervenção humana, neste caso, resultante da atividade vitivinícola.

É uma peça concebida por dois jovens arquitetos da Escola de Arquitetura do Porto, Tiago Pimentel e Camilo Rebelo. A entrada principal do museu tem uma inclinação que nos leva lá ao fundo como se estivéssemos a entrar numa gruta de Altamira, em Lascaux, em Chauvet ou em Pech Merle.



É um equipamento cultural onde se pretende fazer uma síntese, colocando em diálogo o território com a arte contemporânea promovendo um conjunto de exposições regulares nas salas de exposição temporária do museu.

Por outro lado temos um museu tecnológico e interativo, que é precisamente o oposto daquilo que existe no verdadeiro museu do Côa que é o museu de arte pré-histórica a céu aberto do Parque Arqueológico.



É um equipamento projectado para acolher parte do grande fluxo turístico que atualmente percorre o Douro. Colocar os turistas e as escolas que visitam o Museu do Côa em contacto com a realidade paleolítica faz parte dos objetivos. As salas de exposição temporária, com uma programação regular, acolhem exposições impactantes que perspectivamos virem a funcionar num sistema de rede com outros equipamentos culturais como o Museu do Douro e o Museu de Serralves, criando assim uma linha de continuidade naquela zona.

A região do Vale do Côa não ambiciona ser uma região de turismo massificado. Pela sua localização e pelas suas próprias idiosincrasias, nunca será uma região de turismo massificado. O nosso objetivo é que se afirmem projetos perfeitamente integrados na paisagem.

A missão da Fundação Côa Parque não se reduz à promoção, à valorização e à salvaguarda da arte paleolítica. Pretende ter uma abrangência muito maior, valorizando também todos os recursos endógenos.



Uma obra permanente de Alberto Carneiro, criada propositadamente para o Museu do Côa, « Árvore mandala para os gravadores do Côa » representa uma espécie de homenagem simbólica aos gravadores do Côa. Trata-se de uma mandala em madeira de castanheiro, cujos quadrantes correspondem a relações entre «arte» e «vida», entre «natureza» e «cultura», sendo estas as palavras que estão gravadas nas pedras de xisto da obra.





A vertical photograph of a misty, forested mountain landscape. A waterfall is visible on the left side, cascading down a rocky cliff. The foreground and middle ground are filled with dense, lush green vegetation, including various trees and shrubs. In the lower-left corner, a large, weathered stone sculpture is partially visible, appearing to be integrated into the natural rock formation. The overall atmosphere is serene and natural, with a soft, diffused light from the mist.

**MUSÉE GASSENDI
ET SA COLLECTION
D'ŒUVRES D'ART
CONTEMPORAIN
EN PLEINE NATURE**



NADINE GOMEZ

Je vous propose de vous parler du Musée Gassendi, de ses spécificités et de sa dimension territoriale.

Et plus particulièrement, dans quelle mesure et à quelles conditions le projet de ce musée est le fruit des interactions entre, d'une part, ces collections d'origine, et, d'autre part, les contributions des artistes qui sont invités à y collaborer.

Telle est la question de départ à laquelle, je souhaiterais répondre ici. L'intérêt de cette question et sa portée tiennent à ce qu'à mon arrivée à la tête de ce musée en 1988 comme conservatrice, j'ai cru nécessaire d'en structurer le projet scientifique et culturel autour de deux orientations tout à fait fondamentales :

- faire cohabiter les collections scientifiques et artistiques autour de la notion de cabinet de curiosités
- mettre en relation le musée avec son environnement par le biais de commandes artistiques.

Si ces deux orientations fondent l'expérience développée à Digne (fig A) depuis deux décennies, il apparaît rétrospectivement qu'en retour, le projet du musée a lui-même été radicalement transformé par l'expérience de la collaboration avec les artistes.



Fig A : Le site de la ville de Digne-les-bains dans son environnement de montagnes.

Le point sur lequel je souhaite insister est que ces artistes ont produit un ensemble important d'œuvres pérennes dans le musée aussi bien que dans le milieu naturel, lequel s'étend sur plus de 200 000 hectares, sans commune mesure par conséquent avec un parc de sculptures attenant au bâtiment principal, comme il s'en rencontre fréquemment.

C'est une différence fondamentale sur laquelle je souhaite insister.

Or, travaillant in situ, ces artistes posent dans chacune de leurs œuvres la question du lien avec le lieu où elles sont implantées et avec l'histoire de ce lieu.

Ce faisant, ils rendent visible la disparition de la population rurale de Haute-Provence. C'est toutefois sans nostalgie qu'ils assument la fin de ce mode de vie. La marche étant le seul moyen d'accéder aux œuvres, ils invitent les visiteurs à renouer avec les déplacements en moyenne montagne. Autrement dit, grâce à eux l'ancien territoire scientifique des naturalistes du 19^e siècle, célébré par les collections du musée mais abandonné par ceux et celles qui l'ont façonné durant des siècles, est à nouveau habité, artistiquement.

En développant ces constats je voudrais montrer qu'il n'est pas exagéré de parler d'un effet rebond de cette expérience sur la fonction du musée.

Effet rebond, en effet, car le musée devient un relais où les visiteurs viennent chercher des renseignements pour leurs randonnées, demandent le nom d'un guide, achètent des cartes et même empruntent des clefs. C'est que l'on peut dormir dans certaines œuvres comme dans les Refuge d'Art d'Andy Goldsworthy et devenir à cette occasion un habitant temporaire de ces lieux désertés. Dès lors, le musée n'est plus seulement cet espace centripète où est collecté et conservé ce qui a disparu ; il est aussi, en retour, le foyer centrifuge à partir duquel les artistes inventent de nouvelles manières d'habiter le territoire.

Pour illustrer ce processus de redéfinition du musée et en mettre en évidence les enjeux, je me propose d'évoquer plusieurs cas précis.

Cette introduction étant terminée, le plan de mon intervention sera le suivant :

- 1. l'héritage de Gassendi et la leçon de l'écomusée**
- 2. repenser le musée avec une réserve naturelle**
- 3. deux cas de collaboration avec les artistes**
- 4. l'enjeu central : double mise en mouvement**
- 5. conclusion**

1 L'héritage de Gassendi et la leçon de l'écomusée appliquée au « musée mixte »

Il est important pour la compréhension de mon propos d'indiquer pour commencer que les collections du musée de Digne ont été constituées en 1885 par les soins d'une société réunissant des savants, des artistes, des marchands et des collectionneurs et que, depuis cette date, il a toujours présenté en un même lieu animaux naturalisés et objets d'art.

Il fut baptisé « Gassendi » en 2003 en hommage au philosophe et savant dignois du 17^e siècle connu pour son attachement à la conception empiriste de la science, passionné par le désir de connaître et de savoir.

Or, Gassendi fréquentait assidûment un cabinet de curiosités qui appartenait à son ami Peiresc, lequel avait les moyens d'un tel investissement et qui, surnommé « le prince des curieux », a consacré à sa

collection une partie de sa vie – et de sa fortune –, rassemblant des raretés pour des raisons aussi bien esthétiques qu'éducatives et scientifiques. Gassendi avait grand besoin de l'observation des objets de ce cabinet pour établir son raisonnement scientifique

Tel est donc l'héritage de Gassendi : conjuguer l'art et la connaissance, le désir de savoir et le plaisir de voir. De cet héritage je me suis senti tributaire dès le début de mon travail à Digne, choisissant donc de conserver cette juxtaposition d'objets dissemblables caractéristique des cabinets de la Renaissance. Loin de constituer un handicap, cette particularité du « musée mixte » fut un atout pour moi.

En effet, mon cursus universitaire en géologie m'avait permis d'acquérir une très bonne connaissance de ce territoire, en me permettant une appréhension globale du paysage, de ses structures et de ses connexions internes.

D'autre part, je venais d'effectuer ma formation de conservateur en 1984 à l'écomusée du Creusot, structure très novatrice où s'expérimentait l'idée de musée sans collection et où se posait de manière concrète la question de la place du musée dans son territoire.

L'on sait à cet égard que dans les années 1970, l'innovation, plus muséologique que muséographique, s'est faite autour des écomusées, qui tentaient à l'époque d'établir un nouveau rapport entre les gens et les objets.

L'expérience du Creusot m'a donc enseigné l'intégration d'un musée dans son territoire et la référence au concept de musée éclaté.

À Digne, le contexte était différent de celui du Creusot ; la nature y était prédominante, sanctuarisée par la création, en 1984, d'une réserve naturelle géologique. Il fallait donc commencer par définir le terrain d'action des projets hors-les-murs du musée.

Et cet objectif était d'autant plus important que la commande de la municipalité de Digne allait dans le même sens : il fallait repenser le musée.

2 Repenser le musée avec une Réserve naturelle: priorité au Land Art

Au départ, j'avais un projet scientifique et culturel à élaborer, fondé sur le travail d'inventaire des collections et à partir d'un double diagnostic : l'importance des collections naturalistes, la « banalité » des collections artistiques.

À partir de ce diagnostic j'ai défini plusieurs objectifs, renforcés par une collaboration avec la Réserve Naturelle Géologique.

- Premier objectif : conserver les collections artistiques et les collections scientifiques dans le musée, les collections d'histoire naturelle renvoyant à la communauté toute entière, à son cadre de vie très lié au milieu naturel. Cet objectif n'allait pas de soi à la fin des années 1980, alors que le principe des musées mixtes était méprisé.

De plus, au plan local, l'idée de maintenir les collections d'histoire naturelle suscitait des réticences, les Beaux-Arts étant alors considérés comme le paradigme des musées. Il fallait donc réinventer le couple art/science pour engager une stratégie de rénovation du musée s'appuyant sur le modèle librement inspiré du 17^e siècle et du Cabinet de curiosités.

- Deuxième objectif : introduire de la création contemporaine dans le projet dignois. Cet objectif était motivé par le fait que, situé à la périphérie des grandes aires de diffusion de l'art contemporain constituées par les métropoles Aix-Marseille, Nice et la frange littorale méditerranéenne, la ville de Digne n'avait ni galeries, ni collectionneurs, ni centre d'art ni musée spécifique
- Troisième objectif : intégrer le musée dans son territoire par le biais d'interventions artistiques à l'extérieur et à l'intérieur du musée, signant ainsi la fin du musée « hors sol ».

Une opportunité s'est présentée lorsque la réserve naturelle m'a demandé de participer par des expositions à la célébration de son dixième anniversaire.

J'ai évidemment choisi d'exposer au Musée des artistes liés à l'environnement et aux sciences dans l'espoir – réalisé pour certains d'entre eux – que cette première rencontre produirait ultérieurement des collaborations durables.

Ainsi se sont trouvées confortées et concrétisées les orientations initiales de mon projet scientifique et culturel : le lien art/science et le rapport concret Musée/territoire.

Restait cependant à privilégier une orientation artistique : la situation géographique de Digne, lieu lisière entre plaine et montagne, et la grande sensibilité de la population locale aux questions environnementales m'ont conduit à m'intéresser au Land Art européen et à considérer que cette forme artistique pouvait trouver sa place à Digne.

Telle est, à certains égards, l'originalité dignoise du projet artistique et, on va le voir, muséal, que vont maintenant illustrer deux cas de collaborations avec des artistes que je vais évoquer maintenant, parmi beaucoup d'autres qui auraient mérité de l'être également ici.

Ce choix est motivé par trois critères, la durabilité de la collaboration, la diversité de leurs créations, l'exemplarité de leur production en lien avec le territoire.

3. Deux cas de collaborations artistiques

Andy Goldsworthy ou le Land Art européen

L'un des premiers artistes à être invités à Digne est Andy Goldsworthy, et c'est aussi avec lui qu'a été menée la collaboration la plus durable. En effet nous fêtons cette année 20 ans de collaboration. Sculpteur britannique, qui ne revendique d'ailleurs pas le qualificatif de Land Art pour son travail, il est considéré comme un héritier de ce mouvement américain.(fig B)

Sa première attitude avait été de reprendre le mode opératoire qui lui était habituel à cette époque : créer des œuvres éphémères avec la pierre, l'eau, la lumière. Toutefois, le contexte de l'association entre le musée et la réserve naturelle géologique l'a progressivement conduit à substituer à un usage épisodique du paysage un engagement durable et structurel dans le paysage. À quoi concourt *Refuge d'Art*, une œuvre qui se déploie dans l'espace et dans le temps.



Fig B Andy Goldsworthy lors du chantier du Refuge d'Art Vieil Esclangon. 2005

Goldsworthy élaborera d'abord trois sculptures en pierre sèche, dites Sentinelles, placées dans trois vallées différentes irriguant la zone naturelle protégée. Il est remarquable que chaque Sentinelle est adaptée à son site et s'y inscrit de la façon la plus étroite possible (fig C et D sentinelles).



Fig C : sentinelle des clues de Barles. 2003



Fig D : sentinelle de la Vallée du Vançon. 2001

Ensuite, cet artiste a souhaité relier par la marche ces trois premières œuvres en utilisant un ancien sentier. Or, comme cet itinéraire représentait 10 jours de marche, il a conçu une œuvre pour chaque jour de marche, œuvre destinée à permettre aux randonneurs de s'abriter pour quelques heures ou pour une nuit. Chacune de ces « œuvres-lieux » occupe l'emplacement d'un ancien habitat en ruine dans un village ou un hameau déserté. À chaque fois, le refuge (chapelle, ferme, église) est reconstruit et la sculpture est indissociable du bâti (fig E Esclangon).



Fig E : Intérieur du Refuge d'Art Vieil Esclangon. Au fond la paroi en terre crue.

Quant au choix des sites, il est significatif qu'il a souvent été le fait de l'artiste lui-même, en fonction de la marche et des endroits à traverser mais qu'il a aussi parfois été dû à l'intervention des habitants eux-mêmes.

De par sa localisation et son organisation, cette œuvre traduit la conception que Goldsworthy se fait du rapport entre son art, sa vie et la géologie : « Je vois ma propre vie et tous les paysages comme des séries de strates quasi-géologiques. ». Comme on le voit déjà à travers ce premier cas, cette conception correspond très exactement à celle du musée, qu'elle corrobore, concrétise et prolonge.

Richard Nonas ou l'art et l'anthropologie

Dans un contexte un peu différent et en mettant davantage l'accent sur la dimension anthropologique, le travail artistique de Richard Nonas exprime la même correspondance avec le projet muséal. L'histoire a commencé en 2004, lorsque les habitants du village de Prads-Haute Bléone m'avaient sollicitée pour que le hameau en ruine de Vière (fig F), situé sur le territoire de leur commune, accueille le travail d'un artiste. Le but était double : conserver la mémoire du lieu et préserver l'église médiévale. Quelques années plus tard, en 2010, dans le cadre du programme « nouveaux commanditaires » de la Fondation de France et d'un programme européen, l'artiste Richard Nonas a réalisé dans ce hameau « Edge-stone » (bordure de pierre indiquant les lisières).



Fig F : vue de la vallée de Vière en 1970.

Comment cette œuvre de Nonas se présente-t-elle ? Pour en juger, il faut savoir que le hameau aujourd'hui abandonné est situé à 1200m d'altitude au fond d'une étroite vallée ; on n'y accède qu'à pied par des sentiers en surplomb. Nonas a réalisé trois alignements de pierres (fig G). L'intervention de Richard Nonas est complétée par la pose d'une couverture partielle du toit en mélèze sur l'église romane en ruine, visant à arrêter le processus de destruction et à offrir un abri pour la nuit à des randonneurs.



Fig G : Edge stone, Richard Nonas. 2011

Quelle est la signification de ces pierres alignées ? Posées sur le sol, dans les prairies, elles sont partie intégrante du territoire, indiquant une direction à suivre davantage que simples objets à contempler. Chaque alignement définit en effet l'une des relations du village avec son environnement et porte aussi la mémoire des connections disparues.

Le fait que cet artiste a été anthropologue ne compte évidemment pas pour rien dans sa démarche : il assume la part du drame que connaît ce hameau de moyennes montagnes, entre la vie et la mort. Ce n'est pas un hasard si l'inauguration de l'œuvre en juillet 2011 fut l'occasion d'une réconciliation entre le village ruiné et ceux qui en étaient partis et qui vivaient ailleurs. Telle est la fonction du musée, comme Nonas la pratique spontanément et dont j'ai moi-même retenu la leçon : le musée n'est ni en marge du territoire, ni même sur le territoire ; il fait partie du territoire comme un acteur à part entière et sans en occulter – bien au contraire – les vicissitudes et les malheurs.

J'en viens donc maintenant à l'enjeu central de mon intervention

4. L'enjeu central : double mise en mouvement

Par-delà les différences d'un cas à l'autre, les interventions des quatre artistes que je viens de mentionner et de la plupart de ceux qui sont invités à Digne ont bien en effet pour enjeu central de répondre à cette question. Et, pour cela de remettre en marche le musée et, dans le même mouvement, de mettre en marche ses visiteurs.

Premier volet : remettre en marche le musée.

Les artistes que nous sollicitons interrogent les œuvres qui y sont déjà présentes, par rapport auxquelles ils introduisent une tension, rompent avec une scénographie, cassent une linéarité, démasquent les illusions, prolongent et complètent des projets inachevés.

Par exemple, *River of earth*, grand mur de terre séchée d'Andy Goldsworthy ne fait pas seulement du musée Gassendi le premier des Refuge d'Art ; son œuvre se situe dans la galerie des peintres paysagistes du 19e siècle, fondateurs du musée Gassendi, mais qui, dans leurs tableaux, inventent de toutes pièces une Provence idéalisée et mythique (fig H). Goldsworthy oppose à ces fictions la réalité de la terre telle qu'elle est.

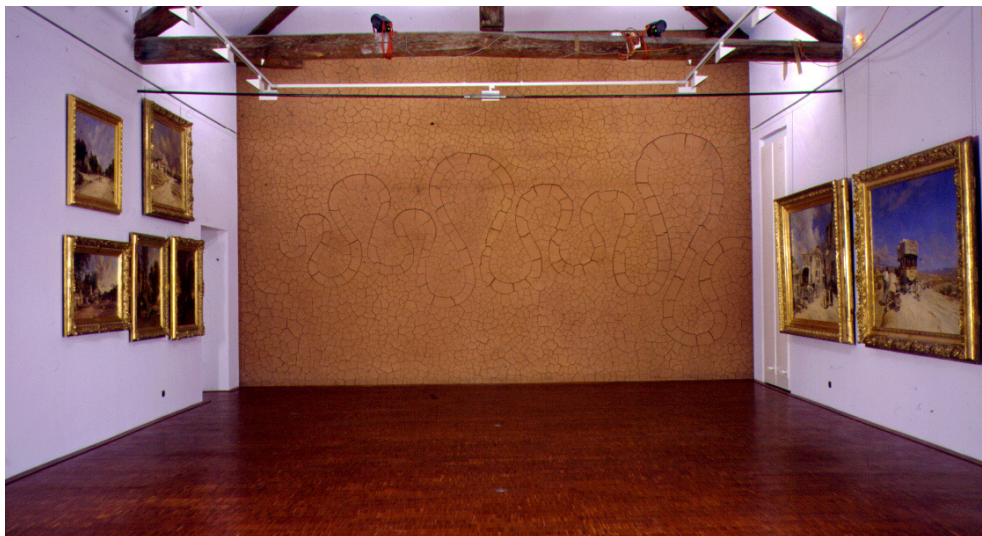


Fig H : *River of earth*, Andy Goldsworthy 1999. Salle des paysages du Musée Gassendi.

Second volet : mettre en marche le visiteur. Si le musée se présente comme un lieu d'exposition temporaire et évolutif, il invite aussi en sens inverse ses visiteurs à sortir de ses murs pour prolonger leur expérience en se rendant à pied, si c'est possible, sur les sites où se trouvent les œuvres des artistes.

De là vient que notre collection n'existe que par sa globalité territoriale, par le fait que les visiteurs/marcheurs en font la cohérence, au prix d'une démarche volontaire et quelquefois fatigante. En marchant les visiteurs retrouvent l'ancien réseau de communication constitué par les sentiers qui, depuis l'origine, s'entrecroisent sur la totalité du territoire et qui furent utilisés par les gens, les moutons et par les mules de l'espèce propre à la région, celle de Seyne. Ces sentiers passaient par les hauteurs, rejoignaient des villages qui étaient eux-mêmes en hauteur, ce qui donnait une vision du paysage toute différente de celle que procure aujourd'hui le réseau routier, qui emprunte les vallées.

Les artistes insistent sur l'irréversible disparition qui marque les gens et les choses, l'érosion qui mine les maisons, les ruines qui gagnent du terrain, la montagne qui se vide.

Par-delà ces différences d'attitude et de points de vue, l'important est que cette invitation place aujourd'hui le musée au centre d'un réseau. Au sens propre du terme, il rayonne sur son territoire et non pas virtuellement, mais physiquement, géographiquement pour ainsi dire. Un signe en est qu'en 2012 nous avons publié à 2000 exemplaires un guide intitulé *L'art en marche*, présentant vingt itinéraires pour découvrir l'ensemble des œuvres in situ. Ce guide, et non pas un catalogue, est vendu à l'Office de Tourisme, dans les librairies et chez les marchands de journaux, autant de lieux qui ne sont pas traditionnellement dévolus à l'art, encore moins à l'art contemporain. De la sorte, remis en marche et mettant en marche, le Musée doté de missions nouvelles contribue à sa manière au développement économique du territoire.

Conclusion

Des considérations précédentes ressort l'idée qu'une dimension éthique est sous-jacente au projet visant sans aucune folklorisation à promouvoir des actions artistiques au sein d'un territoire déserté, à partir des traces laissées par l'occupation de ce territoire et par ceux qui l'ont façonné.

Certes, l'ensemble des collections traditionnelles du musée Gassendi provient du territoire.

Or, le mouvement s'inverse aujourd'hui : le musée essaime, enrichit le territoire par l'attractivité des œuvres qu'il y produit et qu'il y introduit.

Cette dialectique entre tendances centripètes et tendances centrifuges érige le musée en centre actif de redéploiement artistique. Par le va-et-vient du public entre collections intra muros et œuvres extra muros, le musée ambitionne de devenir un élément du territoire à part entière.

Que l'on ne s'y trompe pas, toutefois : installer de l'art contemporain en territoire rural n'est jamais chose facile. La difficulté principale réside dans la mobilisation des financements, dans un contexte de ressources plus limitées qu'ailleurs, ce qui implique la recherche de fonds européens et de mécénats. L'installation des œuvres de façon pérenne se heurte aussi à des obstacles techniques et aux difficultés liées à la nécessité de les faire accueillir par les populations ; avant toute implantation des œuvres en extérieur, des réunions publiques associant habitants et artistes doivent donc être conduites ; dans la plupart des cas, elles désamorcent les tensions.

Pour autant, la question centrale de l'acceptation, voire de l'appropriation de ces œuvres reste posée en permanence.

Leur maintenance est une autre condition essentielle.

D'autres problèmes doivent être pris en compte, parfois d'une grande complexité : propriété juridique des bâtiments reconstruits, autorisation de passage sur les sentiers privés et publics, acheminement des matériaux, logistique, obligation de réduire au minimum l'impact environnemental, d'assurer la sécurisation et l'entretien des œuvres en accès libre, etc.

Plus largement, la légitimité de la démarche, à la croisée de la création contemporaine, du tourisme culturel et du développement local n'est jamais définitivement acquise ; elle est toujours à construire et, qui plus est, dans un environnement politique et institutionnel qui n'est jamais stabilisé : nos tutelles changent et, avec elles, nos interlocuteurs. Ce que j'ai conduit à Digne, depuis 25 ans, avec le soutien des institutions, fut donc élaboré progressivement ; c'est le résultat d'une démarche empirique et participative.

Il faut, selon moi, cette méthode pour assurer son avenir au musée Gassendi : musée mixte entre art et science, non pas musée sur un territoire, mais musée dans son territoire.

CARLOS CASTELEIRA

CONCEÇÃO E COORDENAÇÃO DO PES

O trabalho de Carlos Casteleira, pontuado por protocolos geo-fotográficos, desdobra-se em territórios e paisagens para renovar uma abordagem crítica à ecologia, à biodiversidade, aos equilíbrios socioeconômicos e geo-políticos.

Através da fotografia e da cartografia, das imagens e da escrita, inicia uma reflexão sobre o antropocentrismo, sobre as relações entre os seres humanos com os seus meios, as redes e os territórios.

Carlos Casteleira é doutorando em Media Artes na Universidade da Beira Interior (dir. Francisco Tiago Paiva – Unidade de Investigação em Comunicação, Filosofia e Humanidades - Labcom) numa co-direção com Anna Guilló da Universidade de Aix Marseille (LESA - Laboratório de Estudos em Ciências das Artes). Desenvolve a sua pesquisa no âmbito do Projeto Entre Serras, Rede de arte contemporânea, entre agricultura e biodiversidade e é assistente de ensino artístico (fotografia) na Escola Superior de Arte de Aix-en-Provence Felix Ciccolini (ESAAix - Fr).

ERIK SAMAKH

ARTISTA PLÁSTICO

Trabalha com novas tecnologias e elementos naturais, sonoros e luminosos, estabelecendo um diálogo constante entre o homem e a natureza, onde o espaço se torna um lugar de escuta. Professor das Escolas Nacionais Superiores de Arte, em França, desde 1989. Muitos dos seus trabalhos foram realizados em espaços naturais como parques nacionais ou regionais ou reservas geológicas (Réserve Géologique de Digne le Bains, Parque Nacional da Tijuca no Rio de Janeiro, Centre international d'Art et du Paysage de Vassivière, Parque Nacional de Jirisan na Coreia do Sul, etc).

<http://www.musee-rodin.fr/fr/exposition/exposition/erik-samakh>

<http://www.dailymotion.com/video/xzz2r7>

<http://www.documentsdartistes.org/artistes/samakh/repro.html>

JAIME IZQUIERDO VALLINA

GEÓLOGO E ESCRITOR

Campesinato do séc. XXI, Arte da paisagem, natureza e agroecologia à escala 1:1

O dilema rural/urbano apresenta em Espanha traços comuns com Portugal. A industrialização, uma perspetiva urbana de desenvolvimento e a consideração da cultura como conceito nascido e reservado para a cidade, criaram um conjunto de influências que relegaram o rural, não para um papel secundário, mas para um lugar marginal e marginalizado. A arte não se pode manter à margem deste contexto de abandono: é preciso tomar partido, olhar a arte como ferramenta de ativação, proceder a uma revisão histórica que permita reabilitar formas de organização e de trabalho rural, pois a paisagem pode ser, ela própria, uma intervenção artística numa escala 1:1.

Esta comunicação visa dar visibilidade a ferramentas de construção da paisagem pelo mundo rural, com o objetivo de devolver às comunidades campesinas a cultura que lhe tem sido usurpada, tornada invisível por uma cegueira urbana

ansiosa de natureza e incapaz de entender que a conservação desta última se encontra intrinsecamente ligada à ruralidade e a uma cultura por vezes mais perto da extinção que muitas espécies biológicas que, paradoxalmente, amiúde dela dependem.

HENRIQUE PEREIRA DOS SANTOS

ARQUITETO PAISAGISTA E ESCRITOR

Outra mudança faz de mor espanto

Nas nossas circunstâncias, a agricultura de subsistência, que construiu grande parte das paisagens que conhecemos, está limitada aos poucos solos de elevada produtividade. A dificuldade em usar solos alternativos obriga a uma gestão da fertilidade que não pode abdicar dos animais.

As nossas paisagens eram por isso paisagens de horizontes largos, vistas abertas e em que o relevo adquire uma dramaticidade que em muitos outros pontos do mundo está amenizada pela mata, seja porque limita a profundidade das vistas, seja porque disfarça os acidentes do relevo na relativa homogeneidade dos grandes povoamentos florestais.

Nestas paisagens encontramos sempre a mesma estrutura: campos agrícolas nas zonas de acumulação de sedimentos e nutrientes, rodeados de pastagens cuja principal função é precisamente garantir a perenidade da produção desses pequenos retalhos agrícolas e o que caracteriza a maioria das nossas paisagens não se afasta muito desta tensão permanente entre agricultura e pastagem.

Potenciar os aspectos positivos destas mudanças e minimizar os seus efeitos negativos podem ser contributos para um uso sensato dos recursos e para o desenho de paisagens mais inteligentes, isto é, que satisfaçam as nossas necessidades e mantenham a possibilidade de satisfazer necessidades futuras que, de resto, desconhecemos.

PIERRE PALIARD

HISTORIADOR DE ARTE E CRÍTICO

A ordem doméstica, memória da ruralidade nas artes plásticas contemporâneas na Europa

A ruralidade foi, durante milhares de anos, a matriz da cultura ocidental. A sua organização repousava sobre um contraditório, antagonista e complementar, entre a clareira cultivada e o ambiente selvagem que a circundava, entre os campos e os matos e floresta. Pode assim dizer-se que uma «ordem doméstica» geria esta relação complexa. O período moderno vê surgir uma oposição violenta entre o mundo da cidade e o mundo do campo. Com a idealização da vida rústica e dos seus valores é criado um contra-modelo, habitualmente conservador, que se opõe ao mundo dito materialista e corrupto das cidades. Estes dois modelos estruturaram as representações e alimentaram as sensibilidades dos artistas no passado, mas persistem, total ou parcialmente, em certas abordagens contemporâneas.

Hoje, a vida rural já não é sinónimo de sociedade campesina. Inclui várias atividades, residenciais, turísticas ou outras, que amiúde têm precedência sobre a atividade agrícola. A cultura campesina já não é central, mesmo nos espaços rurais. Ela deu lugar a representações e usos distintos. O novo mundo rural participa em particular na emergência de uma cultura da ecologia que pretende olhar para o ecossistema

Terra na sua totalidade. É no interior deste conjunto de fenômenos físicos e biológicos que a ruralidade precisa inventar para ela própria outras vocações, de acordo com os avanços científicos mais recentes. Mostrarei como os artistas contemporâneos respondem a estes desafios, como os mais conscientes sabem acompanhar uma reabilitação que passa necessariamente por uma revolução profunda do modo de pensar o lugar do ser humano e o seu papel de criador.

JOSE ANTONIO AGÚNDEZ

DIRETOR DO MUSEU VOSTELL MALPARTIDA, DO CENTRO DE INTERPRETAÇÃO DAS VIAS PECUÁRIAS, E DO LAVADEIRO DE LÃ DOS BARRUECOS, EM MALPARTIDA DE CÁCERES

O Museu Vostell Malpartida. Arte e Vida sem muros nem fronteiras

A aventura do Museu Vostell Malpartida (MVM), iniciada pelo artista hispano-alemão Wolf Vostell há mais de 40 anos, foi um ativo fundamental para a incorporação na modernidade de uma região parada no tempo, como o era então a Extremadura espanhola. Vostell, encantado por uma paisagem rochosa designada Los Barruecos, próxima da cidade de Malpartida de Cáceres e uma das últimas extensões da Serra da Estrela em território espanhol, de natureza exuberante e limpa, desenvolveu ali um conceito de museu onde pudessem conviver ao mesmo nível cultural as formas artísticas de vanguarda *happening-fluxus* produzidos por Vostell e os seus companheiros artistas, e os processos e trabalhos da comunidade rural local, uma escola onde “todos são alunos e todos são professores”, um espaço onde se pudesse sentir que a natureza, a arte e a vida, são afinal a mesma coisa.

Apesar de todas as dificuldades, o Museu Vostell Malpartida é hoje uma realidade porque foi capaz de atrair artistas internacionais. Aqui aconteceram, nomeadamente, os primeiros encontros de arte de vanguarda espanhola e portuguesa, apenas saídos ambos os países das respetivas ditaduras. O Museu Vostell Malpartida é também uma realidade porque tem sido capaz, através de um diálogo permanente, de fazer propostas que atraem público. E é uma realidade que demonstra, mais uma vez, que o centro também pode estar na periferia.

BRUNO NAVARRO

PRESIDENTE DO CONSELHO DIRETIVO DA FUNDAÇÃO CÔA PARQUE

Testemunha silenciosa de milhares de anos de interação entre o Homem e a Natureza: o Património do Vale do Côa

O Parque Arqueológico do Vale do Côa (PAVC) é um território monumental onde o génio humano fez questão de nos revelar um valioso legado cultural e artístico, inscrito, desde 1998, na Lista do Património Mundial da UNESCO. A preservação desse legado único - as gravuras rupestres de arte pré-histórica -, em detrimento de um projeto de valorização hidrográfica e energética, promovido por uma das maiores empresas nacionais, mantém-se, ainda hoje, como um dos mais singulares marcos de mobilização e afirmação dos valores da cidadania, em defesa do património cultural. Entre a primeira rocha com gravuras, descoberta em 1992, e as mais de 1200 que se conhecem atualmente, estende-se todo um território cultural vastíssimo, que, atualmente, fruto de novas e importantes descobertas arqueológicas, extravasa já os limites inicial-

mente definidos para o PAVC (20.000ha) e há muito que deixou de se confinar ao estudo da arte, para se abalancar na análise dos contextos arqueológicos, amplamente investigados e divulgados nos últimos vinte anos. Apesar de ser uma verdadeira joia da coroa da arqueologia portuguesa, o PAVC envolve também uma grande diversidade de património histórico, edificado, imaterial e natural, que tem vindo a ser paulatinamente valorizado, numa perspetiva integrada e sustentável, com o objetivo declarado de vir a contribuir para o desenvolvimento económico desta região. Exemplos desses vetores estratégicos de atuação são a criação da Zona de Proteção Especial (ZPE-Vale do Côa), inserida na Rede Natura 2000 e a Reserva Natural da Faia Brava, onde se tem procedido à renaturalização da biodiversidade e à implementação de um plano de prevenção de riscos, e a construção do Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, produto excepcional da arquitetura contemporânea portuguesa e equipamento museológico verdadeiramente diferenciador, com capacidade para atrair os cada vez mais significativos fluxos turísticos que demandam a região do Douro.

NADINE GOMEZ

DIRETORA DO MUSEU GASSENDI E DO CAIRN (CENTRE D'ART INFORMEL DE RECHERCHE SUR LA NATURE) – DIGNE-LES-BAINS, ALPES DE HAUTE PROVENCE

O Museu Gassendi e a arte contemporânea: uma aposta e um desafio

Em Digne-les-Bains, França, desde meados dos anos 90 que a Arte Contemporânea se tem afirmado de forma original em torno de dois polos:

- no Museu Gassendi, cujas coleções centenas, únicas em França, fascinam e inspiram;
- no território da Reserva Geológica de Haute-Provence, primeiro Geopark da UNESCO, memória ao ar livre, onde 200 mil ha da maior reserva natural da Europa se converteram no laboratório de grandes artistas contemporâneos.

Estas duas estruturas criaram o CAIRN, Centro de Arte Informal e de Investigação sobre a Natureza.

O Museu Gassendi apresenta coleções enciclopédicas com mais de um século nos domínios da arte, da história local e das ciências físicas e naturais.

Aberto ao seu território, o Museu Gassendi, junto com o CAIRN, desenvolveu uma coleção de obras ao ar livre que resultam de convites endereçados a artistas conceituados para que criem obras na natureza. Este projeto original propõe-se associar o prazer de caminhar à descoberta do património natural e cultural local, criando percursos artísticos como o Refúgio de Arte de Andy Goldsworthy, Traces d'herman de vries, L'Hydropithèque de Joan Fontcuberta, The Dungeon of the Sleeping Bear, de Mark Dion, etc. O Museu Gassendi faz parte da Rede Europeia Landart (ELAN) desde 2014. A ELAN foi lançada pelas quatro principais instituições que representam a Land art na Alemanha, Itália, Polónia e Reino Unido em 2012. Esta cooperação entre os seis parceiros (a Suécia também é membro) visa melhorar a distribuição transnacional da arte na paisagem e a mobilidade transfronteiriça dos artistas.

www.landart-network.eu

https://www.musee-gassendi.org/wp-content/uploads/2016/08/article_cahier_331_009.pdf



LEGENDAS E CRÉDITO DE IMAGENS

Capa: Inauguração PES 2017, Sofia Aguiar e Tomás Colaço © Carlos Casteleira
P4 Vale do Rossim, Serra da Estrela, Erik Samakh © Carlos Casteleira
P6 Museu do Côa, Pirlampos, Erik Samakh © Carlos Casteleira
P8 Exposição Espaço Pontes PES 2017, Comunhão, Rodrigo Braga © Carlos Casteleira
P12 Pirlampo, Granito Serra das Mesas, Erik Samakh © Carlos Casteleira
P14 Abertura PES 2017, Erik Samakh e Paulo Fernandes © Annick Boissel
P17 Exposição Pirlampos PES 2017, Espaço Pontes - Fundão © Annick Boissel
P18 Serra da Estrela, Pastore, 2019 © Carlos Casteleira
P20-27 Documentos Jaime Izquierdo
P28 Extremadura (Sp), 2018 © Carlos Casteleira
P30-39 Documentos Henrique Perreira do Santos
P40 Castela e Leão (Sp) © Carlos Casteleira
P42 Douro Vinhateiro, Foz Côa © Carlos Casteleira
P43-49 Documentos Pierre Paliard
P50 Museu Vostell Malpartida (Sp), 2017 Wolf Vostell © Carlos Casteleira
P52-63 Documentos Museo Vostell Malpartida (Sp) exceto fotos P52, P55 e P58 © Carlos Casteleira
P64 Nascente do Côa, Sabugal, 2017 © Carlos Casteleira
P66-P70 Documentos Museu do Côa (Pt) exceto fotos P67
P71 e P72 Museu do Côa © Carlos Casteleira
P73 Fotos Museu do Côa e Carlos Casteleira
P74 Poço do Inferno, Serra da Estrela, 2018 © Carlos Casteleira
P76 River of earth, Andy Goldsworthy, Musée Gassendi, Digne les Bains © Carlos Casteleira
P77-P85 Documents Musée Gassendi, Digne les Bains (Fr)
P88 Inauguração PES 2017, Sofia Aguiar e Tomás Colaço © Carlos Casteleira
P90 Exposição Pirlampos PES 2017, Museu do Sabugal © Carlos Casteleira
Contracapa: Zixuan He e Binjee Luan "∞" performance e vídeo, New Hand Lab, 2018 © Carlos Casteleira

Obrigado aos habitantes dos territórios pela complicidade sem as quais as experiências artísticas não poderiam acontecer. Obrigado a Universidade da Beira Interior e à ESAAix - École supérieure d'art d'Aix-en-Provence Félix Ciccolini pela colaboração.



PROGRAMA

SEX. 10 NOV. Espaço Pontes

15h00

ERIK SAMAKH

Conversa com o primeiro artista a intervir no PES

SÁB. 11 NOV. A Moagem - Fundão

9h00 **Abertura**

PAULO FERNANDES

Presidente da Câmara Municipal do Fundão

CARLOS CASTELEIRA

Conceção e coordenação do PES

CONFERÊNCIAS

10h00

JAIME IZQUIERDO VALLINA

Geólogo e escritor

Campesinato do séc. XXI, Arte da paisagem, natureza e agroecologia à escala 1:1

O dilema rural/urbano apresenta em Espanha traços comuns com Portugal. A industrialização, uma perspetiva urbana de desenvolvimento e a consideração da cultura como conceito nascido e reservado para a cidade, criaram um conjunto de influências que relegaram o rural, não para um papel secundário, mas para um lugar marginal e marginalizado. A arte não se pode manter à margem deste contexto de abandono: é preciso tomar partido, olhar a arte como ferramenta de ativação, proceder a uma revisão histórica que permita reabilitar formas de organização e de trabalho rural, pois a paisagem pode ser, ela própria, uma intervenção artística numa escala 1:1.

Esta comunicação visa dar visibilidade a ferramentas de construção da paisagem pelo mundo rural, com o objetivo de devolver às comunidades campesinas a cultura que lhe tem sido usurpada, tornada invisível por uma cegueira urbana ansiosa de natureza e incapaz de entender que a conservação desta última se encontra intrinsecamente ligada à ruralidade e a uma cultura por vezes mais perto da extinção que muitas espécies biológicas que, paradoxalmente, amiúde dela dependem.

JORNADAS



ARTE CONTEMPORÂNEA AGRICULTURA E BIODIVERSIDADE
INTERAÇÃO ENTRE O HOMEM E OS ESPAÇOS
EM TERRITÓRIOS DE MONTANHA

10h45

HENRIQUE PEREIRA DOS SANTOS

Arquiteto paisagista e escritor

Outra mudança faz de mor espanto

Nas nossas circunstâncias, a agricultura de subsistência, que construiu grande parte das paisagens que conhecemos, está limitada aos poucos solos de elevada produtividade. A dificuldade em usar solos alternativos obriga a uma gestão fertilidade que não pode abdicar dos animais.

As nossas paisagens eram por isso paisagens de horizontes largos, vistas abertas e em que o relevo adquire uma dramaticidade que em muitos outros pontos do mundo está amenizada pela mata, seja porque limita a profundidade das vistas, seja porque disfarça os acidentes do relevo na relativa homogeneidade dos grandes povoamentos florestais.

Nestas paisagens encontramos sempre a mesma estrutura: campos agrícolas nas zonas de acumulação de sedimentos e nutrientes, rodeados de pastagens cuja principal função é precisamente garantir a perenidade da produção desses pequenos retalhos agrícolas e o que caracteriza a maioria das nossas paisagens não se afasta muito desta tensão permanente entre agricultura e pastagem.

Potenciar os aspectos positivos destas mudanças e minimizar os seus efeitos negativos podem ser contributos para um uso sensato dos recursos e para o desenho de paisagens mais inteligentes, isto é, que satisfaçam as nossas necessidades e mantenham a possibilidade de satisfazer necessidades futuras que, de resto, desconhecemos.



11h30

PIERRE PALIARD

Historiador de arte e crítico

A ordem doméstica, Memória da ruralidade nas artes plásticas contemporâneas na Europa

A ruralidade foi, durante milhares de anos, a matriz da cultura ocidental. A sua organização repousava sobre um contraditório, antagonista e complementar, entre a clareira cultivada e o ambiente selvagem que a circundava, entre os campos e os matos e floresta. Pode assim dizer-se que uma «ordem doméstica» geria esta relação complexa. O período moderno vê surgir uma oposição violenta entre o mundo da cidade e o mundo do campo. Com a idealização da vida rústica e dos seus valores é criado um contra-modelo, habitualmente conservador, que se opõe ao mundo dito materialista e corrupto das cidades. Estes dois modelos estruturaram as representações e alimentaram as sensibilidades dos artistas no passado, mas persistem, total ou parcialmente, em certas abordagens contemporâneas.

Hoje, a vida rural já não é sinónimo de sociedade campesina. Inclui várias atividades, residenciais, turísticas ou outras, que amiúde têm precedência sobre a atividade agrícola. A cultura campesina já não é central, mesmo nos espaços rurais. Ela deu lugar a representações e usos distintos. O novo mundo rural participa em particular na emergência de uma cultura da ecologia que pretende olhar para o ecossistema Terra na sua totalidade. É no interior deste conjunto de fenómenos físicos e biológicos que a ruralidade precisa inventar para ela própria outras vocações, de acordo com os avanços científicos mais recentes. Mostrarei como os artistas contemporâneos respondem a estes desafios, como os mais conscientes sabem acompanhar uma reabilitação que passa necessariamente por uma revolução profunda do modo de pensar o lugar do ser humano e o seu papel de criador.

12h15 **DEBATE**

13h00 **ALMOÇO**

14h30

ERIK SAMAKH

Apresentação do primeiro artista a intervir na Rota do PES

Artista plástico que trabalha com novas tecnologias e elementos naturais, sonoros e luminosos, estabelecendo um diálogo constante entre o homem e a natureza, onde o espaço se torna um lugar de escuta. Professor das Escolas Nacionais Superiores de Arte, em França, desde 1989. Muitos dos seus trabalhos foram realizados em espaços naturais como parques nacionais ou regionais ou reservas geológicas (Réserve Géologique de Digne le Bains, Parque Nacional da Tijuca no Rio de Janeiro, Centre international d'art et du paysage de Vassivière, Parque Nacional de Jirisan na Coreia do Sul, etc).

<http://www.musee-rodin.fr/fr/exposition/exposition/erik-samakh>

<http://www.dailymotion.com/video/xzz2r7>

<http://www.documentsdartistes.org/artistes/samakh/repro.html>

15h00

JOSE ANTONIO AGÚNDEZ

Diretor do Museu Vostell Malpartida, do Centro de Interpretação das Vias Pecuárias, e do Lavadeiro de Lã dos Barruecos, em Malpartida de Cáceres

O Museu Vostell Malpartida. Arte e Vida sem muros nem fronteiras

A aventura do Museu Vostell Malpartida (MVM), iniciada pelo artista hispano-alemão Wolf Vostell há mais de 40 anos, foi um ativo fundamental para a incorporação na modernidade de uma região parada no tempo, como o era então a Extremadura espanhola. Vostell, encantado por uma paisagem rochosa designada Los Barruecos, próxima da cidade de Malpartida de Cáceres e uma das últimas extensões da Serra da Estrela em território espanhol, de natureza exuberante e limpa, desenvolveu ali um conceito de museu onde pudessem conviver ao mesmo nível cultural as formas artísticas de vanguarda happening-fluxus produzidos por Vostell e os seus companheiros artistas, e os processos e trabalhos da comunidade rural local, uma escola onde "todos são alunos e todos são professores", um espaço onde se pudesse sentir que a natureza, a arte e a vida, são afinal a mesma coisa.

Apesar de todas as dificuldades, o Museu Vostell Malpartida é hoje uma realidade porque foi capaz de atrair artistas internacionais. Aqui aconteceram, nomeadamente, os primeiros encontros de arte de vanguarda espanhola e portuguesa, apenas saídos ambos os países das respetivas ditaduras. O Museu Vostell Malpartida é também uma realidade porque tem sido capaz, através de um diálogo permanente, de fazer propostas que atraem público. E é uma realidade que demonstra, mais uma vez, que o centro também pode estar na periferia.

15h45

BRUNO NAVARRO

Presidente do Conselho Diretivo da Fundação Cõa Parque

Testemunha silenciosa de milhares de anos de interação entre o Homem e a Natureza o Património do Vale do Cõa

O Parque Arqueológico do Vale do Cõa (PAVC) é um território monumental onde o génio humano fez questão de nos revelar um valioso legado cultural e artístico, inscrito, desde 1998, na Lista do Património Mundial da UNESCO. A preservação desse legado único - as gravuras rupestres de arte pré-histórica -, em detrimento de um projeto de valorização hidrográfica e energética, promovido por uma das maiores empresas nacionais, mantém-se, ainda hoje, como um dos mais singulares marcos de mobilização e afirmação dos valores da cidadania, em defesa do património cultural. Entre a primeira rocha com gravuras, descoberta em 1992, e as mais de 1200 que se conhecem atualmente, estende-se todo um território cultural vastíssimo, que, atualmente, fruto de novas e importantes descobertas arqueológicas, extravasa já os limites inicialmente definidos para o PAVC (20.000ha) e há muito que deixou de se confinar ao estudo da arte, para se abalançar na análise dos contextos arqueológicos, amplamente investigados e divulgados nos últimos vinte anos. Apesar de ser uma verdadeira joia da coroa da arqueologia portuguesa, o PAVC envolve também uma grande diversidade de património histórico, edificado, imaterial e natural, que tem vindo a ser paulatinamente valorizado, numa perspetiva integrada e sustentável, com o objetivo declarado de vir a contribuir para o desenvolvimento económico desta região. Exemplos desses vetores estratégicos de atuação são a criação da Zona de Proteção Especial (ZPE-Vale do Cõa), inserida na Rede Natura 2000 e a Reserva Natural da Faia Brava, onde se tem procedido à renaturalização da biodiversidade e à implementação de um plano de prevenção de riscos, e a construção do Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Cõa, produto excecional da arquitetura contemporânea portuguesa e equipamento museológico verdadeiramente diferenciador, com capacidade para atrair os cada vez mais significativos fluxos turísticos que demandam a região do Douro.

16h30

NADINE GOMEZ

Diretora do Museu Gassendi e do CAIRN (Centre d'Art Informel de Recherche sur la Nature) – Digne-les-Bains, Alpes de Haute Provence

O Museu Gassendi e a arte contemporânea: uma aposta e um desafio

Em Digne-les-Bains, França, desde meados dos anos 90 que a Arte Contemporânea se tem afirmado de forma original em torno de dois polos:

- no Museu Gassendi, cujas coleções centenas, únicas em França, fascinam e inspiram;
- no território da Reserva Geológica de Haute-Provence, primeiro Géopark da UNESCO, memória ao ar livre, onde 200 mil ha da maior reserva natural da Europa se converteram no laboratório de grandes artistas contemporâneos.

Estas duas estruturas criaram o CAIRN, Centro de Arte Informal de Pesquisa sobre a Natureza.

O Museu Gassendi apresenta coleções enciclopédicas com mais de um século nos domínios da arte, da história local e das ciências físicas e naturais.

Aberto ao seu território, o Museu Gassendi, junto com o CAIRN, desenvolveu uma coleção de obras ao ar livre que resultam de convites endereçados a artistas conceituados para que criem obras na natureza. Este projeto original propõe-se associar o prazer de caminhar à descoberta do património natural e cultural local, oriando percursos artísticos como o Refúgio de Arte de Andy Goldsworthy, Traces d'herman de vries, L'Hydropithèque de Joan Fontcuberta, The Dungeon of the Sleeping Bear, de Mark Dion, etc. O Museu Gassendi faz parte da Rede Europeia Landart (ELAN) desde 2014. A ELAN foi lançada pelas quatro principais instituições que representam a Land art na Alemanha, Itália, Polónia e Reino Unido em 2012. Esta cooperação entre os seis parceiros (a Suécia também é membro) visa melhorar a distribuição transnacional da arte na paisagem e a mobilidade transfronteiriça dos artistas.

www.landart-network.eu

https://www.musee-gassendi.org/wp-content/uploads/2016/08/article_cahier_331_009.pdf

17h15 DEBATE

18h30 ENCERRAMENTO

SÁB. 11 NOV.

Exposição PIRILAMPOS*

19h00 Espaço Pontes - Fundão

Inauguração da exposição PIRILAMPOS com o Colectivo GRILLO

22h00 Alcongosta

Sítio da Casa do Guarda e Natura Glamping
Visita livre aos Pirilampos da Gardunha

ESPAÇO PONTES (abertura das 14h às 18h de segunda a sexta)

Rua João Franco nº33, 6230-363 Fundão

ESPAÇO PONTES - FUNDÃO 11 > 30 NOV. 2017

MUSEU DO SABUGAL 23 DEZ. 2017 > 30 JAN. 2018



DOM. 12 NOV.

O PES... convida!

Acontece nos concelhos parceiros...

SABUGAL

EXPOSIÇÃO D. DINIS, ENTRE A HISTÓRIA E A LENDA

Museu do Sabugal - sala de exposições temporárias

www.cm-sabugal.pt

GOUVEIA

CELEBRAÇÃO DO 75º ANIVERSÁRIO DO TEATRO CINE DE GOUVEIA

O Município convida para sessões de cinema gratuitas
15h00 LEGO NINJAGO | 21h30 A FEBRE DAS TULIPAS

www.cm-gouveia.pt

SEIA

VISITA AO CENTRO DE INTERPRETAÇÃO DA SERRA DA ESTRELA

www.cm-seia.pt

CELORICO DA BEIRA

VISITA AO CENTRO HISTÓRICO E CASTELO DE CELORICO DA BEIRA

www.cm-celoricodabeira.pt

MANTEIGAS

CAMINHADA EM AUTONOMIA NA REDE DE PERCURSOS PEDESTRES DE MANTEIGAS

www.cm-manteigas.pt

FORNOS DE ALGODRES

VISITA AO CENTRO DE INTERPRETAÇÃO HISTÓRICA E ARQUEOLÓGICA DE FORNOS DE ALGODRES

www.cm-fornosdealgodres.pt

COVILHÃ

VISITA AO MUSEU DOS LANIFÍCIOS DA UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

www.cm-covilha.pt

OLIVEIRA DO HOSPITAL

Várzea de Meruge

XV FEIRA DO PORCO E DO ENCHIDO

www.cm-oliveiradohospital.pt

GUARDA

Aldeia dos Meios

VISITA AO MUSEU DE TECELAGEM DOS MEIOS

www.mun-guarda.pt

FUNDÃO

EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA "25 ANOS DE TRABALHO EM PORTUGAL DE GUILHERME, O HOLANDÊS"

A Moagem - Cidade do Engenho e das Artes | 14h00>17h00

FESTIVAL GASTRONÓMICO

Fundão Aqui Come-se Bem - Sabores de Outono nos restaurantes do concelho

www.cm-fundao.pt

Alcongosta

ROTA DOS CASTANHEIROS DE ALCONGOSTA

(Assoc. Gardunha Viva)

Atividade a decorrer em Alcongosta e na paisagem circundante. Percurso de 13km e com grau de dificuldade médio/baixo. Início às 8h30 na Junta de Freguesia de Alcongosta, seguido de almoço e magusto. Preço a anunciar pela organização.

geral@gardunhaviva.com

Maúncia

ROTA DOS CASTANHEIROS DA MAÚNÇA

(Caminheiros da Gardunha) integrada no **FESTIVAL DE ARTES E SABORES DA MAÚNÇA**

A festa temática com mais tradição e mais genuína do Fundão, inclui uma caminhada entre o Castelejo e a aldeia do Açor, aninhada na Serra da Maúncia. Início às 8h30 no Santuário de Santa Luzia, no Castelejo. Haverá dois percursos: um de dificuldade média com 8,5km e outro de dificuldade alta com 14km. O regresso é feito nos autocarros do festival.

caminheirosdagardunha@gmail.com

Mais informações:

info@inature.pt \ tel. 275 098 438

Informação turística:

fundao@fundaoturismo.com \ tel. 275 779 040

<https://projectoentreserras.wordpress.com>

PROVERE
Programa de Valorização Económica de Recursos Endógenos

CENTRO 2020

PORTUGAL 2020

UNião Europeia
Fundos Europeus de Desenvolvimento Regional





SERRA DO AÇOR

BARRAGEM DE

Portugal



PIRILAMPOS

SERRA DA ESTRELA

VALE DO ROSSIM

LAGOA COMPRIDA

ESCOLA DA LAGEOSA

NASCENTE DO CÔA

SERRA DA MALCATA / MESAS

SANTA LUZIA

ALCONGOSTA

SERRA DA GARDUNHA



ARTE CONTEMPORÂNEA AGRICULTURA E BIODIVERSIDADE
Interação entre o homem e os espaços em territórios de montanha



A Estratégia de Eficiência Coletiva PROVERE iNature – Turismo Sustentável em Áreas Classificadas assenta na valorização e consolidação da marca associada ao foco temático do Turismo de Natureza nas áreas classificadas da Região Centro de Portugal continental, visando nomeadamente operar sobre a capacidade de inovação deste recurso na diferenciação da oferta regional, na criação de postos de trabalho e reforço do empreendedorismo na região.

Territorialmente, congrega as principais áreas classificadas da Região Centro:

1. Parque Natural da Serra da Estrela
2. Paisagem Protegida da Serra do Açor
3. Reserva Natural da Serra da Malcata
4. Paisagem Protegida Regional da Serra da Gardunha
5. Geoparque Naturtejo
6. Parque Natural Local Vouga-Caramulo
7. ZPE Sicó/Alvaiázere
8. Parque Natural das Serras D’Aire e Candeeiros
9. Mata do Bussaco
10. ZPE Vale do Côa e Reserva da Faia Brava
11. Serra da Lousã
12. Paisagem Protegida da Serra de Montejunto

A rede constituída por estas unidades territoriais define uma estratégia integrada de ações que visam capacitar o território regional para atividades de pedestrianismo, BTT, montanhismo e birdwatching, entre outras, na dinamização do potencial intrínseco dos recursos endógenos deste território para a afirmação de uma oferta de excelência no domínio de Turismo de Natureza correspondente às tendências e motivações que definem o mercado de procura turística.

No âmbito dos seus projetos âncora destaca-se o PES – Projeto Entre Serras, ação de grande potencial para, em plena convergência com a matriz de identidade mais pura da rede iNature, promover a interação entre natureza e arte contemporânea na multiplicação de possibilidades e horizontes para um produto turístico que pretende valorizar de modo sustentável este território e as suas comunidades.

Deste ponto de partida, iniciamos a descoberta e a exploração do estado da arte, nas paisagens e na cultura das áreas classificadas da região centro de Portugal.

A nossa participação no PES – Projeto Entre Serras assentou desde o primeiro momento, num princípio de diversificação do âmbito de fruição e vivência da Serra da Gardunha, cruzando linguagens de criação artística com os valores de património natural, numa lógica de criação de novas experiências complementares às atividades mais centradas na vertente ativa e de desporto na natureza.

No entanto, o grave incêndio de agosto deste negro ano, pela sua dimensão e violência veio pôr isso em causa. Assim como colocou em causa a forma como estes territórios se encontram, ou não, organizados e capacitados para a prevenção e resposta a catástrofes desta natureza.

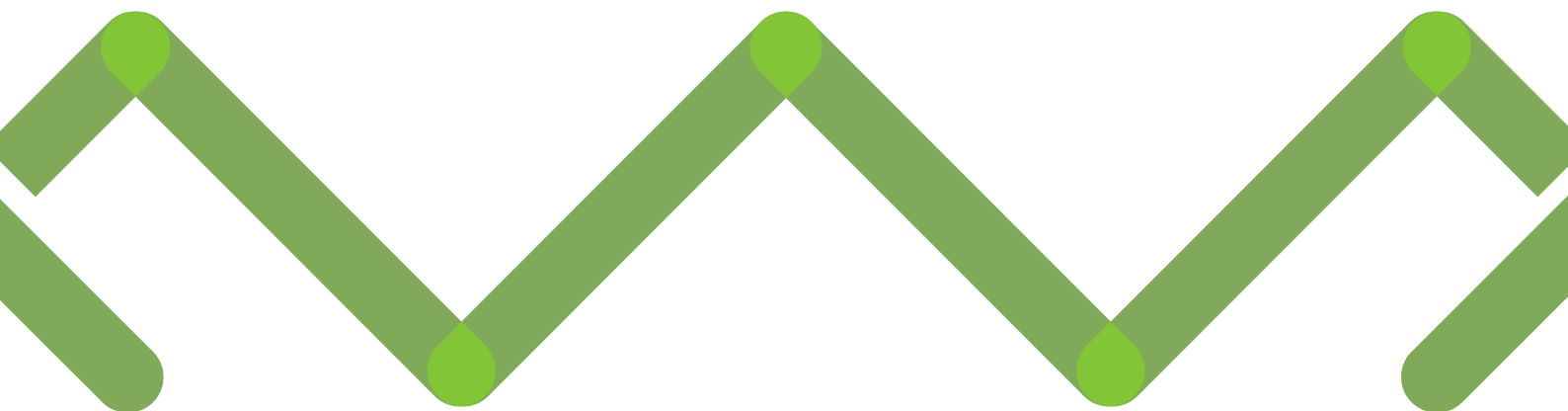
Pensamos, por isso, que ao retomar esta intervenção no espaço da Paisagem Protegida Regional da Serra da Gardunha, marcamos também simbolicamente um processo de reapropriação e de regresso às suas encostas, que com todos queremos ordenar e reflorestar, no desígnio de dotar as nossas comunidades de capacidade de resposta aos desafios que as próximas décadas colocam a esta nossa serra.

Que possa esta nossa Gardunha erguer-se no equilíbrio das múltiplas dimensões de vivência e de relação com o espaço natural e que, lá do alto, tal como a arte, nos permita manter os nossos horizontes bem abertos.

Paulo Fernandes

Presidente da Câmara Municipal do Fundão.

PROJETO ENTRE SERRAS



A serra da Estrela é uma das mais belas e imponentes montanhas Portuguesas, um local de grande conexão entre o homem e a identidade da montanha.

Neste contexto, o projeto PES pode afirmar-se como uma celebração entre a natureza e a dimensão humana. Se no Renascimento, as filosofias humanistas afirmavam a «grandiosidade» do homem em relação à «Natureza», hoje essa visão tem uma interpretação mais complexa, com frequência contraditória até. A natureza está em permanente transformação e muitas vezes sob a ameaça humana, as alterações climáticas ou a desertificação física e humana dos territórios de montanha são realidades que não se podem negligenciar. Urge, portanto, consciencializar a sociedade e os governantes para uma vivência e uma gestão mais equilibrada e responsável e fazê-lo por via da Arte é para os Municípios da serra da Estrela um exemplo notável de diferenciação e afirmação territorial.

A serra da Estrela e as suas gentes são um exemplo de resiliência, de criatividade e de harmonia perfeita entre o homem e a natureza. O Vale do Rossim, local onde se preconizou esta brilhante instalação artística da autoria de Erik Samakh é disso exemplo. O relevo do vale, que outrora esteve na génese da criação de uma albufeira capaz de abastecer de água as populações locais e de permitir a produção de energia elétrica, nas centrais da Cascata da Estrela, proporciona, em simultâneo, o surgimento de uma paisagem de grande qualidade cénica.

Nas Serra da Estrela e nas suas Aldeias de Montanha o LUGAR COMUM FICOU, MESMO, LÁ EM BAIXO!

José Francisco Tavares Rolo

Presidente da Associação de Desenvolvimento Integrado da Rede de Aldeias de Montanha.

Este projeto é um inquestionável elogio à Arte, à Natureza e ao Homem, três elementos que vão construindo entre si a trilogia perfeita para proporcionar beleza, emoção, identidade, VIDA! Este projeto somo nós, envolvidos por estas ondulantes serranias, e permite encontrar-nos e ambicionar tocar o céu (com luzes subtis) ... e passar fronteiras abraçando outras serras.

Este conjunto concertado de atuações, várias serras, várias entidades, várias formas de arte e cultura, possibilita um trabalho mútuo no qual reside a chave do desenvolvimento sustentável de um território.

No Sabugal, na Malcata, já destacámos uma zona de "nascimento", a nascente do rio Côa, e também de «crescimento», pela proximidade da fronteira. É um lugar de vegetação rasteira e esparsa que nos deixa apreciar as espetaculares formas de erosão granítica, entre as quais a fraturação ortogonal perfeita que origina as chamadas "mesas", que deram o nome à serra, um autêntico "museu geológico" ao ar livre que este projeto veio abraçar. Que a Arte e a Natureza continuem a participar assim nas nossas vidas, que estas novas experiências nos ajudem a manter uma relação natural e de equilíbrio com o meio onde vivemos.

António dos Santos Robalo

Presidente da Câmara Municipal do Sabugal



«A partir dos anos 60, devido à poluição do ar e, especialmente, no campo, devido à poluição da água (rios azuis e canais lípidos), os pirilampos começaram a desaparecer. Um fenómeno relâmpago e fulgurante. Em poucos anos, não havia mais pirilampos. (Hoje em dia, é uma pungente lembrança do passado: um homem de outro tempo com essas lembranças não se consegue rever jovem nos jovens de hoje, e deixa de poder evocar as belas lembranças do passado). A esse «algo» que aconteceu há uma década, chamaremos «desaparecimento dos pirilampos».

Pier Paolo Pasolini,

O desaparecimento dos pirilampos, 1 de Fevereiro de 1975.

Erik Samakh faz brilhar (nas serras da Estrela, Açor, Gardunha e Malcata/Mesas) pirilampos que parecem refletir a esperança que Georges Didi-Huberman depositou no ser humano em *Survivance des lucioles**. É com este devaneio noturno que Samakh abre o projeto «Entre Serras, agricultura e biodiversidade – interação entre o homem e os espaços em territórios de montanha».

Neste mundo novo, onde o futuro parece mais incerto que nunca, como pensar uma vida que não seja apenas de sobrevivência?

Um mundo de novas experiências impõe-se, o qual precisamos dirigir no sentido de alcançar um equilíbrio entre os recursos naturais e a predação humana, para alcançar uma harmonia que concilie a respiração dos homens com a de todos os outros convidados. Este novo equilíbrio, sem dúvida, dará origem a outra beleza cheia de significados, tal como aconteceu com a paisagem criada pela grande aventura da primeira domesticação da natureza, que se termina.

As questões do rural, do local e da fronteira, no coração deste projeto, conduzem-nos a um espaço que aguarda há muito tempo reconciliar-se com uma história de fronteiras naturais permeáveis, à imagem do encanto de Mercedes Vostell quando nos disse: *«sigue rayando el sol cuando vienen los portugueses»*.

A antiga geografia precisa ser transformada, com a ajuda das novas tecnologias e de novos usos, em territórios de intercâmbios e convivências para o melhor de um futuro comum.

Os artistas Erik Samakh, Sofia Aguiar e Tomás Colaço, Thierry Boutonnier, Rodrigo Braga convidados para esta primeira edição do PES não têm outra preocupação que não seja a de abrir um diálogo permanente entre os vários elementos que constituem esta região de montanha, entre as riquezas minerais, vegetais, animais, humanas que constituem um ecossistema e uma semiose únicos.

Erik Samakh abre o caminho com seus pirilampos: Os Pirilampos da Nascente do Côa, na Serra da Malcata/Mesas apontam para os laços naturais entre os nossos instintos intemporais e as variedades de espaços e espécies que se entendem para viver juntos, desde a nascente do Côa às gravuras rupestres.

Os Pirilampos da Estrela, no Vale do Rossim ou na Lagoa Comprida, como um reflexo das estrelas caídas do firmamento, lembram-nos que somos parte do mesmo cosmos.

Os Pirilampos de Santa Luzia, na serra do Açor, pretendem curar-nos da nossa cegueira perante a natureza.

Os Pirilampos da Gardunha, em Alcongosta, e suas Pedras de Luz indicam-nos o Zenith.

O Pirilampo da Escola da Lageosa, na Covilhã, alimentará com arte os sonhos dos estudantes de agricultura.

Como marcos que resistem e dialogam com Pasolini numa louca esperança de renascimento e de vida.

Carlos Casteleira

Concepção e coordenação do PES

**Didi-Huberman G. Sobrevivência dos vaga-lumes, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2011*



























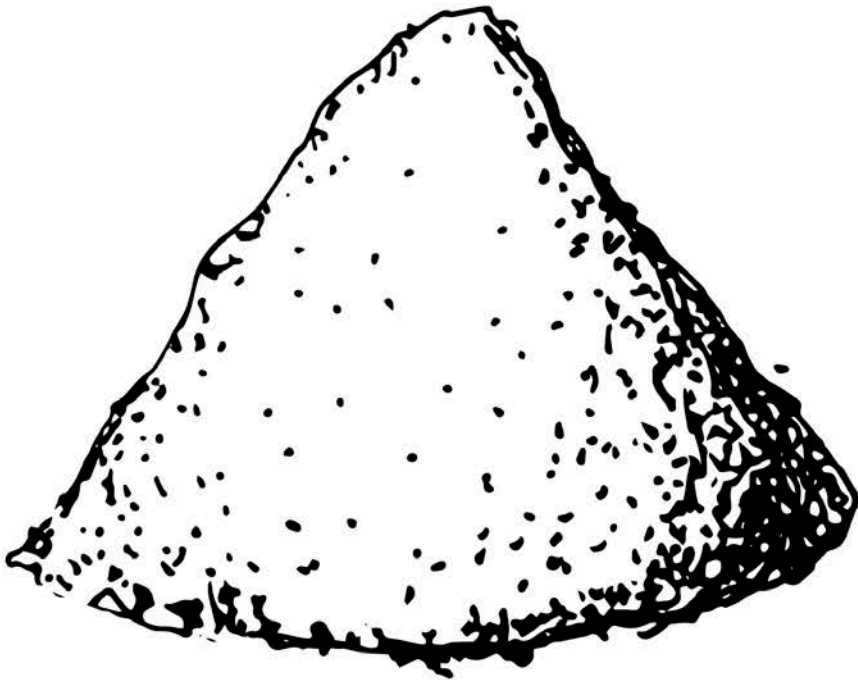












Tas de noyaux de cerises



Tapis de noyaux sur table de culture



Fabrication d'une talbe de culture à partir des pierres locales



Germination des cerisiers



“In the early sixties, because of air pollution and, especially in the countryside, water pollution (our blue rivers and clear irrigation canals), fireflies began to disappear. The phenomenon was swift and terrible. In a few years, the fireflies were no longer there. (They are now a distressing remembrance from the past; an old man with such memories can no longer identify himself with youngsters who lack them, and he, himself, loses these reminiscences.) Let us call to that «something» that happened ten years ago, «the disappearance of the fireflies.»

Pier Paolo Pasolini, *Where have all the Fireflies Gone?* 1 February 1975

Abstract

Erik Samakh plants fireflies in the mountains of Estrela, Açor, Gardunha and Mesas, reflecting Georges Didi-Huberman's faith in humanity (*Survivance des Lucioles**). It is with this nocturnal reverie that Samakh opens the project «PES - Between mountains, agriculture and biodiversity – human interaction in the mountains».

In our present world, more than ever fearing an uncertain future, how can we think of our lives beyond day-to-day survival? This is a world of new experiences that we ought to reassure serve the purpose of replacing human plundering of natural resources with a harmonious breathing of all beings living together. This new equilibrium, no doubt, will generate a new beauty that will replace the one brought about by that great human adventure, domestication, that is now giving way to the new quest.

The issues of rurality, local versus global, and border, very much at the heart of PES, give us the opportunity to redraw frontiers, connecting sides with a common natural history, long awaiting the chance of being together, as expressed by Mercedes Vostell's: "When the Portuguese arrive, there comes the sun". The old geographies must again give way to territories of exchange for a best common future.

The artists that will be part of PES (as much as the ones already invited for its first edition: Erik Samakh, Sofia Aguiar and Tomas Colaço, Thierry Boutonnier, Rodrigo Braga) will have no other intention than just to keep open a dialogue between all the elements that make up this mountainous region of a unique semiosis: minerals, plants, animals, humans, technology...

Erik Samakh starts with his fireflies:

Côa's Spring fireflies in Serra da Malcata/Mesas appeal to the natural ties between our timeless instincts and the complexity of environments and species that attempt to live together (from the present pristine Côa's springs to the pre-historic engravings at its mouth).

Estrela's fireflies at Vale do Rossim and Lagoa Comprida act as a reflection of stars fallen from the firmament, just to remind us that we are part of the same cosmos.

Santa Luzia's fireflies, in Serra do Açor, try to heal our blindness for nature.

Gardunha's fireflies, in Alcongosta and its Pedras de Luz, show us the Zenith.

Lageosa school firefly (Covilhã) will fuel agriculture student's dreams.

Like benchmarks that resist and dialogue with Pasolini in a wild hope of rebirth and life.

Walking the data e o PES

Walking the data é um projeto de escrita multimedia baseado num programa de publicação digital da École Supérieure d'Art Aix en Provence (ESAAix), o Plotmap. Este programa permite organizar vários medias num espaço cartográfico.

Walking the data refere-se a um conjunto de abordagens artísticas abertas e múltiplas, desenvolvidas como formas de investigação coletivas ou individuais num dado território e a um sistema de edição para organizar no mapa vários elementos (textos, imagens, vídeos, sons...). Como ferramenta criativa, constitui um espaço de experimentação e pesquisa situado entre formas de criação no espaço real e uma interface digital dinâmica.

Este programa de pesquisa é uma parceria entre a ESAAix e a Formação Avançada e Itinerante das Artes da Rua (FAI-AR) em Marselha.

Walking the data | Plotmap é um projeto de François Parra e de Guillaume Stagnaro professores da Ecole Supérieure d'Art Aix en Provence.

Tem o apoio do programa de investigação do Ministério da Cultura e Comunicação de França.

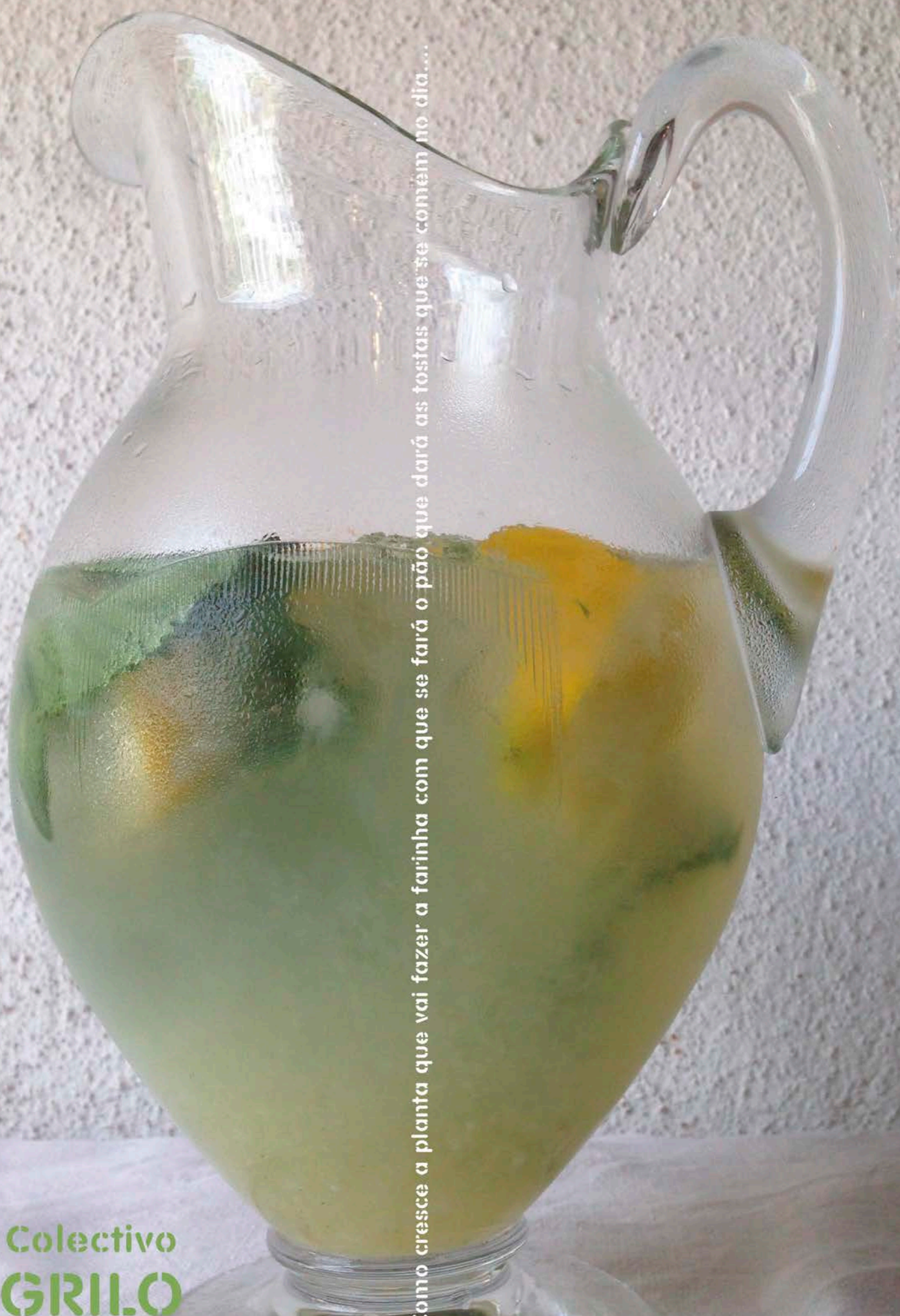
No contexto do PES, em parceria com a UBI (Universidade da Beira Interior), esta plataforma será utilizada para experimentar e explorar narrativas ligadas às experiências e realidades dos territórios envolvidos no projeto.

<http://carlos.castelleira.ecole-art-aix.fr/>

Agradecimentos: Paula Gonçalves (ICNF), Rita Salvado, Manuela Penafria e Francisco Paiva (UBI), Flávio Delgado (Espaço Pontes), Célia Gonçalves (ADIRAM), Rui Simão (ADXTUR), Jean Paul Ponthot, Jean Cristofol, Julie Karsenty, Guillaume Stagnaro, François Parra e Willy Legaud (ESAAix), Claudia Quelhas e Telmo Salgado (Município do Sabugal), Agostinho Duarte Ferreira (Escola Profissional e Agrícola Quinta da Lageosa), Mercedes Vostell, Luís Veiga (Puralã - Wool Valley Hotel & Spa), Rosalina Gomes e José Luis Oliveira, David Caetano. **Organização:** Agência de Desenvolvimento GARDUNHA21, em parceria com ADXTUR, ADIRAM e municípios do Fundão e Sabugal. **Conceito e coordenação do projeto:** Manuela Pires da Fonseca e Carlos Castelleira. **Artistas:** Erik Samakh, Carlos Castelleira, Tomás Colaço e Sofia Aguiar do Colectivo GRILO, Thierry Boutonnier, Rodrigo Braga. **Coordenação executiva:** Miguel Vasco. **Produção:** Ana Melo, Sara Fernandes, Miguel Rainha, Catarina Correia, Telma Marques, Daniela Dias, Alberto Diogo, João Caria, Esmeralda Tavares, Hugo Landeiro D.. **Apoio:** CAMINHEIROS DA GARDUNHA - Grupo de Interesse pela Natureza.

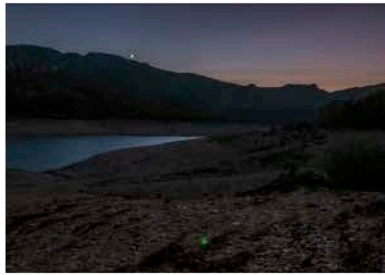
Colectivo
GRILO

Como cresce a planta que vai fazer a farinha com que se fará o pão que dará as fostas que se comem no dia...





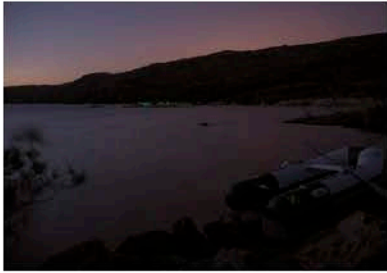
Pedras de Luz da Lagoa Comprida,
do Côa e do Rossim



Serra do Açor
Barragem de Santa Luzia



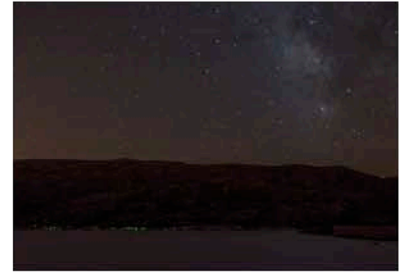
Serra da Malcata / Mesas
Nascente do Côa



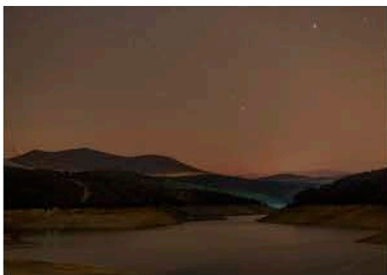
Serra da Estrela
Lagoa Comprida



Serra da Estrela
Lagoa Comprida



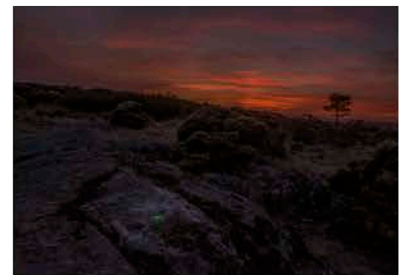
Serra da Estrela - Lagoa Comprida
© Erik Samakh



Serra do Açor
Barragem de Santa Luzia



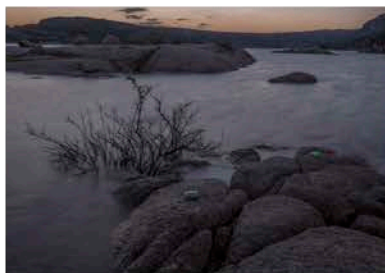
Serra da Estrela
Escola da Lageosa



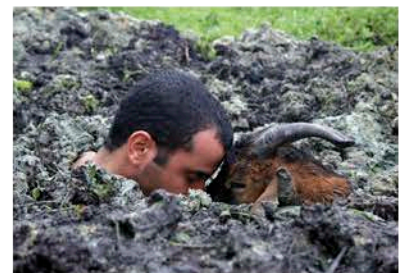
Serra da Malcata/Mesas
Nascente do Côa



Serra do Açor
Barragem de Santa Luzia



Serra da Estrela
Lagoa Comprida



Comunhão I
© Rodrigo Braga



Comunhão III
© Rodrigo Braga

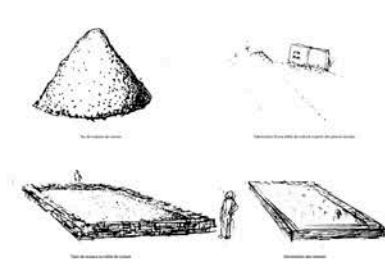


Table de Culture / Mesa de Cultivo
© Thierry Boutonnier



© Colectivo GRILO
Tomás Colaço e Sofia Aguiar

PIRILAMPOS

ESPAÇO PONTES - FUNDÃO 11 > 30 NOV. 2017

MUSEU DO SABUGAL 23 NOV. 2017 > 30 JAN. 2018



Erik Samakh

Fotografia e vídeo Carlos Casteleira

Erik Samakh é um artista plástico que trabalha com novas tecnologias e elementos naturais, estabelecendo um diálogo constante entre o homem e a natureza, onde o espaço se torna um lugar de escuta. Muitos dos seus trabalhos foram realizados em espaços naturais como parques nacionais ou regionais (Réserve géologique de Digne les Bains, 1º Géopark da UNESCO, Parque Nacional da Tijuca no Rio de Janeiro, Centre international d'art et du paysage de Vassivière, Parque Nacional de Jirisan na Coreia do sul, etc).

A intervenção de Erik Samakh nas serras do Açor, da Estrela, da Gardunha e da Malcata/Mesas, consistiu na instalação de luzes em lugares emblemáticos da futura Rota de Arte Contemporânea. Como ponto extra surge o Pirilampo da Escola Profissional Agrícola da Lageosa. Este ponto assinala o desejo de futuras ações a realizar em parceria com o programa pedagógico da escola. Estas pequenas luzes LED, alimentadas por energia solar, concebidas por Erik Samakh, imitam o pulsar de pirilampos durante a noite, criando lugares poéticos e proporcionando aos habitantes e turistas uma experiência de integração com o meio envolvente. Protocolos de visitas e de sensibilização à arte contemporânea serão acionados com a colaboração de caminheiros, escolas e outras entidades ligadas à natureza e ao turismo. Passo a passo, vai-se revelando a rota: pioneiras, as pequenas luzes iluminam o PES.

www.musee-rodin.fr/fr/exposition/exposition/erik-samakh

www.dailymotion.com/video/xzz2r7

www.documentsdartistes.org/artistes/samakh/repro.html

Rodrigo Braga

Comunhão I, II e III

Com sua participação na 30ª. Bienal de São Paulo em 2012, numa sala especial, Rodrigo Braga consolida-se como uma referência dentro do panorama da arte contemporânea brasileira por sua radical interrogação das dimensões animal e natural da existência humana.

Por meio da inscrição do próprio corpo na paisagem ou em associação com elementos naturais em ações que realiza mediado pela fotografia ou pelo vídeo, Rodrigo traz discussões estéticas e políticas valiosas em nosso tempo; como a perda da centralidade da condição humana e o reconhecimento em sua dimensão animal, ainda que enquanto ser social e cultural. Na série Comunhão, de 2006 três fotos são destiladas, brandas e pouco decorativas, mas isso também as torna ainda mais expressivas. Em toda a sua simplicidade enganadora, há um tríptico dinâmico e universal, devotado ao ciclo da vida, em que o artista apieda-se do bode e afunda no chão com ele. Um pertinente diálogo entre a vida e a morte é assim travado, e a atitude de aproximar esses dois momentos da existência através de sua simultânea presentificação e contato traduz o interesse do artista em lidar com temas existenciais inerentes a todos os seres, sobretudo os humanos.

Clarissa Diniz, Mastigação e Empoderamento

www.rodrigobraga.com.br

Thierry Boutonnier

Projectos arte e agricultura

Thierry Boutonnier trabalha sobre a noção de domesticação. Artista ativo e reativo, Thierry Boutonnier situa o seu trabalho na esfera das esculturas sociais interdependentes de contextos ambientais específicos. Desenvolve estes processos, apoiando-se nas relações entre comportamentos individuais, como uma resposta ao sistema dito moderno.

Ele encara o ato artístico com as mesmas exigências informativas, de saber-fazer, de identificação de objetivos, de investigação operacional, de imperativos ligados à decisão e de concentrações de meios como qualquer atividade de gestão de projetos. Reivindica-se não especialista, polivalente e pluridisciplinar, utiliza todos os medias à sua disposição: performance, vídeos, esculturas, imagens e fotografias, desenhos, publicações.

Thierry Boutonnier gosta de desenvolver projetos coletivos. Ancorando-se nos territórios em que trabalha para construir paisagens e interações férteis, as suas realizações estendem-se no tempo e tecem laços sólidos com a população, levando-a a participar numa experiência artística e a trocar ideias e experiências que enriquecem a obra.

www.domestication.eu

COLECTIVO GRILLO

Sofia Aguiar Tomás Colaço Inauguração e performance

Cantina, cozinha vegana, estúdios de trabalho, ateliers, estúdios de gravação de imagem, gráficos têxtil, residências, bicicletas, aluguer de espaços para ficar, para trabalhar, eventos, cozinha para fora, jardim, estacionamento, exposições, apresentação de vídeos de artista, livros, escrita, troca e venda de objectos, guarda roupa, wifi gratuito, café, cantina exterior e interior, escola, cabras residentes, acontecimentos, cursos (...) eis o Grillo, um colectivo de artistas e um lugar que tenta conservar-se aberto a propostas e desafios. Também o estúdio de trabalho de Sofia Aguiar e Tomás Colaço aberto ao público e partilhado.

www.artslant.com/global/artists/show/257641-sofia-aguiar

<http://tomcola.blogspot.com>

Walking the data e o PES Plotmap

No contexto do PES, em parceria com a UBI (Universidade da Beira Interior), esta plataforma digital será utilizada para experimentar e explorar narrativas ligadas às experiências e realidades dos territórios envolvidos no PES.

<http://carlos.casteleira.ecole-art-aix.fr>



École supérieure d'Art
Aix-en-Provence





O seu destino natural.



#inaturept

SERRA DO AÇOR

BARRAGEM DI



PROVERE CENTRO 2020

PORTUGAL 2020



Programa de Valorização Económica de Recursos Endógenos

O PEG - Projeto Entre Serras | Arte Contemporânea, Agricultura e Biodiversidade é uma ação promovida pela Agência de Desenvolvimento GARDUNHA 21, em parceria com a ADXTUR, a ADIRAM e municípios do Fundão e do Sabugal, cofinanciada pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do CENTRO 2020 - Programa Operacional Regional do Centro.