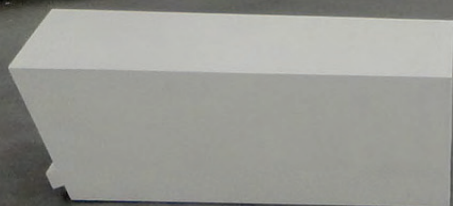




Departamento de História, Filosofia e Ciências Sociais

***O Papel da Curadoria
como Difusora de Arte Contemporânea***

Tânia Sofia Rodrigues Alegria



Ponta Delgada
2013



UNIVERSIDADE DOS AÇORES

Departamento de História, Filosofia e Ciências Sociais

***O Papel da Curadoria
como Difusora de Arte Contemporânea***

Tânia Sofia Rodrigues Alegria

**Relatório de Estágio apresentado à Universidade dos Açores
para obtenção do grau de Mestre em Património, Museologia e Desenvolvimento,
sob orientação da Professora Doutora Maria Isabel Soares de Albergaria
e do Mestre João Silvério.**

Ponta Delgada

2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Professora Doutora Maria Isabel Soares de Albergaria e ao meu coorientador Mestre João Silvério, por terem acreditado neste projeto de estudo e na minha capacidade de trabalho. Agradeço-lhes o empenho com que conduziram este meu percurso, as palavras de incentivo e motivação. Sem eles este projeto não teria sido possível.

Um agradecimento especial à Professora Fátima Marques Pereira, sem ela, este estágio não teria sido possível.

Agradeço à *Appleton Square* na pessoa de Vera Appleton, por ter aberto as portas da sua galeria e ter acolhido este estágio, pela sua ajuda, orientações e amizade; agradeço-lhe por ela acreditar que a sua galeria tem como uma das suas missões, a educação e formação em contexto de estágio. O meu muito obrigada à Cláudia Costa pela amizade, pelas conversas motivadoras na prossecução deste objetivo. Obrigada ao Francisco Soares por me mostrar que a montagem de uma exposição é muito mais do que pendurar quadros nas paredes.

Um especial agradecimento à Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva na pessoa da Dra. Marina Bairrão Ruivo e à Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento na pessoa do Mestre João Silvério, pela possibilidade que me deram de colaborar na exposição *Este e outros encontros*, realizada na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, sob orientação do curador João Silvério.

Agradeço ainda a todos os artistas e curadores com que tive o privilégio de colaborar, pela generosidade com que me acolheram nos seus projetos de trabalho, de todos eles levo uma aprendizagem: Mónica de Miranda, Gabriela Salgado, Albano Silva Pereira, Julião Sarmento, João Silvério, Filipe Alarcão, João Seguro, Vasco Barata, Bruno Marchand, Ana Yokochi e Ana Anacleto.

ÍNDICE

Introdução.....	5
Capítulo 1. Enquadramento teórico: A Curadoria.....	9
1.1. O que é a Curadoria?.....	19
1.2. Papel da Curadoria como Difusora de Arte Contemporânea.....	30
Capítulo 2. Apresentação da Instituição de Acolhimento do Estágio.....	36
2.1. <i>Appleton Square</i> – (Projeto) – Entrevista com Vera Appleton.....	39
2.2. Projeto de Arquitetura - <i>White Cube</i>	39
Capítulo 3. Estágio Curricular.....	41
Capítulo 4. Metodologias Desenvolvidas.....	53
Capítulo 5. Reflexão Crítica.....	58
Conclusão.....	63
Bibliografia.....	66
Apêndices.....	70
Anexos.....	195

INTRODUÇÃO

A escolha do tema, que se centra na discussão sobre *O Papel da Curadoria como Difusora de Arte Contemporânea*, foi sustentada pelo meu interesse em desenvolver competências metodológicas e de envolvimento prático em situações reais, acerca de uma prática que se tem vindo a desenvolver na esfera da arte contemporânea, a *Curadoria*. Justifica-se além disso no contexto atual, em que se verifica um crescente movimento a favor da arte contemporânea na Região Autónoma dos Açores, com o surgimento e reconhecimento de diversos artistas plásticos e com o projeto de um Museu de Arte Contemporânea, o *Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas*, criado como polo dinamizador de manifestações artísticas e culturais, o qual pretende colocar o arquipélago dos Açores na senda transatlântica de intercâmbios entre pessoas, acontecimentos e culturas de grande relevância para o panorama artístico contemporâneo.

A frequência do estágio possibilitou a colaboração com a *Appleton Square*, sita na Rua Acácio Paiva nº27 R/C em Lisboa - espaço privilegiado de recepção e circulação de arte contemporânea - e consequente participação nos projetos curatoriais desenvolvidos por curadores independentes, no âmbito da programação da galeria. A interação com profissionais especializados em curadoria tornou-se, para mim, uma das principais vantagens/benefícios tendo em vista a obtenção de informação teórica e conhecimentos específicos na referida área. Assim sendo, este estágio teve como principal objetivo a contribuição para o estudo das práticas curatoriais no processo de concepção e de montagem de uma exposição, partindo de reflexões metodológicas e do envolvimento prático em situações reais, circunstâncias estas que só se tornaram exequíveis com a possibilidade de integração neste estágio académico.

No seguimento das atividades curatoriais programadas pela *Appleton Square*, aplicou-se uma metodologia que foi desenvolvida para acompanhar as diferentes etapas do estágio. Primeiramente, foi feita a recolha de fontes orais e iconográficas, fotografias do processo curatorial; seguidamente foram desenvolvidas atividades curatoriais, os passos do processo de concepção de uma exposição e consequente montagem foi variável, dependente de vários fatores que são inerentes às características particulares do artista, do local, do curador, do envolvimento e dinamismo por parte do galerista e até do que se espera por parte do público. Das atividades curatoriais desenvolvidas ao longo

do estágio, inclui-se a seleção de artistas e de obras, a colaboração com curadores e artistas e ainda atividades de produção e programação, desenho de exposições, gestão do espaço de exposição, orçamentação de projetos, calendarização de exposições, montagem e desmontagem de exposições, comunicação, levantamentos fotográficos e audiovisuais.

Este documento será desenvolvido sob a forma de relatório, sendo o resultado de um período de trabalho de seis meses, com início a 7 de janeiro e término a 30 de junho de 2013, desenvolvido na Instituição *Appleton Square*, tendo sido Vera Appleton, diretora da instituição, a responsável pelo acolhimento do estágio. O estágio enquadrou-se no âmbito do 2º ano do ciclo de estudos do Mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento (Artigos 13º e 14º do Regulamento do Ciclo de Estudos conducente ao grau de Mestre da Universidade dos Açores), sob orientação académica da Professora Doutora Maria Isabel Soares de Albergaria, responsável pelas orientações metodológicas e sob coorientação do Mestre João Silvério, responsável pela orientação dos projetos curatoriais desenvolvidos no âmbito deste estágio.

Posto isto, este documento em forma de relatório, foi dividido em cinco capítulos, são eles:

Capítulo 1: É feito o enquadramento teórico sobre curadoria, a análise etimológica da palavra, as diferenças entre curador e comissário, assunto que atualmente tem sido muito discutido. Com o crescente aumento de exposições, tanto em museus como em galerias de arte, abordaremos, ainda, questões que remetem para o campo de atuação da curadoria como difusora de arte contemporânea: a importância e o papel do curador, bem como as funções que desempenha, segundo a análise bibliográfica dos autores Louisa Buck e Daniel McClean. Embora cada curadoria tenha as suas especificidades, existem certos protocolos que servem de princípios orientadores à elaboração das mesmas, como sejam: seleção do/s artista/s, conhecimento e estudo da sua obra, desenvolvimento da proposta; financiamento; acordo (contrato); produção e montagem; publicitação e documentação.

Capítulo 2: É apresentada a instituição de acolhimento do estágio: a *Appleton Square*, abordando aspectos como o seu histórico e públicos, a sua missão e programação. Analisaremos, por último, o projeto de arquitetura desenvolvido para o espaço da galeria e a sua relação com o *White Cube*.

Capítulo 3: É relatado o estágio na sua vertente prática, analisando as funções que fomos desempenhando nas exposições que decorreram no período do estágio. Foram analisadas as seguintes exposições:

1º - A exposição *Erosion* de Mónica de Miranda, artista emergente com uma obra autobiográfica muito consistente. Um projeto itinerante com projeção a nível internacional e com curadoria de Gabriela Salgado.

2º - A exposição *Uma faca na areia* do fotógrafo e diretor do Centro de Artes Visuais de Coimbra Albano Silva Pereira, artista conceituado com obra reconhecida, nomeado para o prémio BESphoto 2013. Esta exposição teve curadoria do artista plástico Julião Sarmento. Teve artigo publicado no semanário Sol, por José Cabrita Saraiva em 22 de março de 2013, sendo sugerido por Sílvia Souto Cunha na revista no suplemento Sete da revista Visão de sete de março de 2013.

3º - Projeto independente EMPTY CUBE com o designer Filipe Alarcão e curadoria de João Silvério.

4º - A exposição *Um dia de chuva* de João Seguro, um jovem artista plástico que mereceu a crítica na revista *Actual* do Jornal Expresso de quatro de maio de 2013.

5º - A exposição *Les Apaches* de Vasco Barata, mostra esta onde o artista expôs um vídeo, exibido pela primeira vez em Lisboa. No âmbito desta exposição, realizou-se ainda uma *Performance* concedida pelo artista e por Andresa Soares (atriz) e ainda uma visita guiada com a presença do artista aos alunos do Mestrado em Gestão Cultural da Universidade Carlos III de Madrid. Esta exposição teve um artigo publicado no jornal Público, no suplemento Ípsilon de sete de junho de 2013, por José Marmeleira e uma crítica na revista *Actual* do Jornal Expresso de um de junho de 2013.

6º - A exposição da artista plástica Ana Yocochi com curadoria de Ana Anacleto, na qual foi realizada uma performance, levada a efeito pela própria artista, aquando do encerramento da mostra.

7º - A exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, realizada na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva com a parceria da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento com curadoria de João Silvério, uma parceria que possibilitou a mostra de obras de oito artistas, representados na Coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, algumas delas pouco conhecidas e pouco vistas pelo público; foram ainda expostos, oito desenhos da artista Maria Helena Vieira da Silva,

obras da Coleção da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, igualmente pouco mostradas.

Capítulo 4: São analisadas as metodologias do processo de concepção e montagem de cada curadoria apresentada na *Appleton Square*, assim como na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva aquando da exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*.

Capítulo 5: É feita uma reflexão crítica do estágio, atendendo aos pontos fortes e aos pontos fracos, às competências adquiridas, as maiores dificuldades e recomendações para futuros curadores ou interessados em questões curatoriais.

Por último será apresentada a conclusão, refletindo o papel do curador, as suas funções e porque me motivo é a Curadoria uma prática que desencadeia a produção e difusão da Arte na nossa contemporaneidade.

Deste relatório constam ainda os Apêndices, que incluem as entrevistas realizadas a Vera Appleton; Filipe Alarcão; João Silvério; João Seguro e Vasco Barata e material relativo a cada um dos projetos curatoriais e os Anexos, que reúnem o material de divulgação das exposições, folhas de sala de cada uma das exposições e por último o *Clipping*.

Capítulo 1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO: A CURADORIA.

Atualmente a curadoria de arte contemporânea desempenha um papel central na promoção da criação artística, sendo também um importante contributo para a exposição, enquanto dispositivo demonstrativo da obra de arte e a arte contemporânea tornou-se, por isso, acessível a um mais vasto e diversificado público. No entanto a prática da curadoria tem raízes muito antigas na história da civilização ocidental, como veremos mais à frente. Para entendermos a prática curatorial como um processo em constante evolução e desenvolvimento é preciso remontar às origens do museu e das primeiras exposições e à prática ancestral que lhe deu origem: o colecionismo¹.

O ato de colecionar remonta às primeiras civilizações, tendo os motivos para a colecta dos objetos sido sempre diversificados, dependendo de questões de ordem política, religiosa ou social.

Na antiguidade, os egípcios produziam e colecionavam objetos, colocando-os em santuários, palácios e sarcófagos com finalidades contemplativas. Na Grécia as primeiras exposições de obras de arte eram feitas nos templos, onde se guardavam os tesouros atenienses (*Thesaurus*), considerados os primeiros núcleos museológicos destinados à exibição de ouro, prata, bronze e outros metais preciosos. Nasce assim a génese do Museu (do grego *Museion*). Podemos afirmar que o comissariado, na sua expressão remota tem a sua primeira manifestação na Grécia Antiga quando o governador Péricles encarrega o escultor Fídias do projeto de decoração do *Partenon* (uma vez que é uma obra encomendada). Em Roma, a palavra Museu servia para referir-se às *villae* privadas, compostas de palácios, templos, jardins e esculturas, aqui aconteciam reuniões filosóficas. Aqui exibiam-se as coleções dos governantes, compostas por peças de marfim, bronze, pedras preciosas, tapeçarias e madeiras nobres. Estas *villae* romanas eram consideradas um grande museu ao ar livre, lugares de exibição e de transação de obras de arte².

¹ A. Desvallées e F. Mairesse. *Key Concepts of Museology*. ICOM. 2010. P. 26. "...a collection may be defined as a set of material or intangible objects (works, arte-facts, mentefacts, specimens, archive documents, testimonies etc.) which an individual or an establishment has assembled, classified, selected, and preserved in a safe setting and usually displays to a smaller or larger audience, according to whether the collection is public or private."

² F.H. Hernández. *Manual de Museologia*. Madrid. Editorial Síntesis. 2001 (1998). p15.

Já na Idade Média, com a queda do império romano, o colecionismo assume um outro cariz, dá-se o aparecimento do conceito de *Thesaurus*, coleções formadas a partir de saques feitos nas cruzadas, desempenham um papel fundamental na Igreja, uma vez que esta passa a ser o centro do mundo artístico. O colecionismo passa agora a englobar objetos, paramentos litúrgicos, relicários, manuscritos, pedras preciosas, entre outras, estas coleções exaltam o sentido de valor material e simbólico dos objetos. Com o passar do tempo este conceito foi sofrendo alterações, as coleções passam a valorizar a importância histórica, artística e documental dos objetos com a inclusão de livros e relíquias nas suas aquisições. Ao chegarmos à época renascentista, grande parte das coleções são oriundas de famílias italianas de grande prestígio como é o caso dos *Médicis* (considerados os primeiros mecenas). Estas famílias revelam um grande interesse em adquirir obras de arte, uma vez que possuir uma coleção era sinónimo de gosto apurado de proximidade com o ideal de beleza, distinguindo assim as classes que exerciam o poder político. Neste contexto, surgem por volta da segunda metade do século XVI os primeiros *Gabinetes de Curiosidades* considerados os primeiros museus de história natural, constituídos por coleções de elementos naturais (minerais, espécimes botânicos e zoológicos), designados de *naturalia* ou, no caso de objetos produzidos pela mão do homem, designados *artificialia*³. Estas salas que albergam objetos raros concentram/resumem o sentido do colecionismo renascentista. O Palácio dos *Uffizzi* (1560-1581), remodelado por *Buontalenti* é o primeiro edifício a ser transformado em grandes galerias, que albergavam entre outras a coleção dos *Médicis*.

Nessa época, assiste-se a uma mudança na composição das coleções, transitando da coleção de objetos dos *Gabinetes de Curiosidades* para uma visão maneirista, dos *Kunstkammer* ou *Cabinets d'amateurs*⁴, que se assemelham a uma galeria de pinturas onde existe uma descrição dos quadros, embora não se mencionasse o nome dos artistas. O século XVII encerra uma das mais importantes etapas do

³ Cf. Rudolf Distelberger, "Quanta rariora tanta meliora" *The Fascination on the Foreign in Nature and Art*, in AAVV, *Exotica: the portuguese discoveries and the Renaissance kunstammer*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 21-25.

⁴ "(...) the word *cabinet* was used to describe either a collection of curiosities or the place where decorative art material was housed. (...) used in (...) French. In German, *Kabinett* or *Kammer* were used, normally prefixed to give it greater precision, for example *Naturalienkabinett*, *Wunderkammer* (normally natural science collections) and *Rustkammer* (arms and armour)." Lewis Geoffrey "Introduction" in J.Thompson. *Manual of Curatorship – A Guide to Museum Practice*. Oxford. Jordan Hill. 1992 (1984), p. 8.

coleccionismo, devido ao início da comercialização de obras de arte, que veio afetar o conceito de coleccionismo previamente existente, originando uma dispersão das coleções um pouco por toda a Europa. Surge ainda em 1683 a criação do primeiro Museu de carácter público, o Museu Ashmolean em Oxford⁵, que mais tarde viria a criar uma espécie de manual de normas que incluía descrições das funções administrativas, de catalogação, de conservação e inventariação e ainda de horários de funcionamento e de visitas. A criação deste museu, veio comprovar que era possível obras de coleções privadas serem mostradas ao público.

Já no século XVIII, mais precisamente em 1727, surge um tratado teórico designado *Museographia*⁶, redigido por F. Gaspar Neickel, onde são descritas as orientações para a classificação, conservação e exposição das coleções, sobretudo das expostas nos gabinetes de curiosidades, desde a exposição correta de objetos e espécimes naturais, à disposição da luz. A criação do Museu do Louvre em 1793, surge como consequência da Revolução Francesa e dos ideais iluministas, tomando um carácter de interesse público e contribuindo para a formação dos visitantes. O Museu torna-se assim um veículo de divulgação do conhecimento e de democratização da arte, cujo modelo se difunde por toda a Europa.

Durante o século XIX, surgiram por toda a Europa museus (instituições) criados a partir de coleções privadas de natureza diversificada, que tiveram como principal função a sua vertente pedagógica e a conservação dos objetos. Esta tipologia de museu perdura até aos nossos dias⁷, no entanto inicia-se uma crise acerca do conceito do museu, uma vez que na segunda metade do século XX, muitos são os críticos de arte, teóricos e artistas que questionam o atuação destas instituições, é neste contexto que o artista Marcel Broodthaers's, decide abrir a sua casa/atelier e criar o seu *Musée d'Art Moderne*,

⁵ Idem, p. 21.

⁶ <http://www.museoimaginado.com/MUSEOLOGIA.htm>. (2013.6.4; 17h)

⁷ Veja-se os estatutos adotados pelo ICOM (Comité Internacional dos Museus, criado em 1946), durante a 21ª Conferência Geral em Viena, Áustria, em 2007: "O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite."

*Département des Aigles*⁸ (1968-1972). Este, viria a servir como um dispositivo de atuação, enquanto reação crítica à instituição museu. O seu museu fictício, questiona a noção de coleção uma vez que decide instalar prateleiras vazias e réplicas de postais, levantando questões de original e cópia, objetos artísticos e não artísticos, ficção e realidade. Em 1972, expõe no Kunsthalle Dusseldorf com a exposição “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures” onde apresenta uma vasta coleção de representações de águias. A exposição incluía pintura, escultura, mobiliário, postais, etc; anexados aos objetos existia uma nota que atestava que esses mesmos objetos poderiam não ser considerados obras de arte, apesar de os objetos serem expostos numa instituição museológica. A crítica de Broodthaers consiste na nivelção de todos os objetos expostos, uma vez que uma pintura de Gerhard Richter que integrava a exposição é uma obra de arte. Para estes artistas os museus não passam de meros depositários de objetos inanimados; a mostra e disposição de grandes quantidades de obras tornam o percurso expositivo obsoleto, e daí a necessidade de criação de uma nova museologia⁹.

O termo *Nova Museologia* aparece no fim dos anos 1980¹⁰, sendo resultado de uma crítica sobre o papel social e político adoptados pelos museus. Segundo Bernard Deloche “Museology is the philosophy of the museal field which has two tasks: (1) it serves as metatheory for the science of intuitive concrete documentation, (2) it provides regulating ethics for all institutions responsible for managing the intuitive concrete documentary function”¹¹.

Na linha do pensamento moderno do início do séc. XX surgem várias tentativas de subversão do modo como tradicionalmente eram organizadas as exposições. É importante referir que os museus contemporâneos mudaram, seguindo a mesma estrutura dos museus do século XIX, mas é preciso ter em linha de conta que as obras contemporâneas assumem formas e dimensões diferentes, que se inserem e são produzidas em contextos muito específicos. Como tal, necessitam de infraestruturas que

⁸ M. Leal. “A verdade da mentira - O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers” - Revista de Comunicação e Linguagens, nº 32, Lisboa, Relógio de Água, Julho de 2003 in http://www.virose.pt/ml/textos/v_m_completo.html. (2013.10.20; 15h)

⁹ Museologia, ciência aplicada ao museu. Estuda a história e a razão da existência dos museus, o seu papel na sociedade, os seus sistemas de investigação, educação e organização. (Definição do ICOM, 1970)

¹⁰ A. Desvallées e F. Mairesse. *Key Concepts of Museology*. ICOM. 2010, p. 55.

¹¹ Idem, p.56.

estejam adaptadas a estas novas condicionantes, seja em espaço, iluminação, climatização ou ainda a nível tecnológico. Os diretores de museus encetaram um trabalho com os artistas, arquitetos e *designers* no sentido de dar uma renovação e reconfiguração aos museus como uma extensão da vida contemporânea.

Segundo Paul O'Neill, o novo discurso curatorial contém três décadas distintas: 1960, 70 e 80. Nos anos que antecederam a década de 1960, as exposições eram já organizadas por profissionais qualificados, comissários (ver ponto 1.1) e diretores de museu. No entanto, estes profissionais tinham um papel reservado e institucionalizado¹², surgindo por isso uma necessidade de mudar a forma de expor, questionando-se a eficácia das práticas estéticas e expositivas instituídas. É aqui que surgem os projetos curatoriais que desenvolveram uma relação entre conceito e espaço expositivo, contribuindo deste modo para o incremento de exposições, de produção e de mediação artística, dando origem a uma nova abordagem acerca de como a arte deve ser tratada. Com o surgimento de novas correntes artísticas nos anos 60, voltadas para estratégias mais conceptuais, os artistas sentem uma necessidade de ver as suas obras expostas de forma mais autónoma. Como afirma Paul O'Neill: "(...) artists and designers (...) beginning to question the efficacy of aesthetic practice as part of a wider critique of the "bourgeois institution of art" made by groups such as the Dadaists, the Constructivists, and the Surrealists"¹³.

Muitos destes artistas vêm a exposição das suas obras como um eficaz veículo das suas ideias e pensamentos de crítica social. Entre os anos de 1960 a 1970 surgem nomes como Lucy Lippard¹⁴, Harald Szeemann¹⁵ e Seth Siegelaub¹⁶, curadores independentes que começam a produzir exposições internacionais operando fora de uma Instituição. Harald Szeeman realizou a exposição *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information*, em 1969, no *Kunsthalle* de Berna, Suíça. Harald Szeeman foi considerado o pioneiro no modo como sustentou o seu

¹² Papel institucionalizado enquanto curador de museu, "...traditional duties are based on the running of a permanente collection and to them must be added the fact of arranging temporary exhibitions." Lawrence Alloway, "The great curatorial Dim-out", in R. Greenberg. [et al.]. *Thinking about Exhibitions*. Routledge, London and New York. 1996, p.221.

¹³ P. O'Neill. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. The MIT Press. 2012, p. 10.

¹⁴ Nova Iorque, 1937-...

¹⁵ Berna, 1933-2005

¹⁶ Nova Iorque, 1941-...

discurso curatorial, introduzindo numa mesma mostra diferentes tendências e expressões de arte contemporânea, tais como, *Arte Conceptual*, *Arte Povera*, *Pós-Minimalismo* e *Land Art*¹⁷. Para o mundo artístico, o ecletismo das tendências e dos artistas escolhidos permitiram uma nova concepção museográfica: as paredes e o chão foram cobertas de obras compostas por materiais distintos, os artistas foram convidados a instalarem, eles próprios, as suas obras, ou na ausência dos mesmos, foram seguidas as instruções de montagem das obras indicadas pelos artistas. Foram produzidas novas relações entre obras/espacos, obras/obras e obras/visitantes, contribuindo para que esta exposição efémera, segundo Jean-Marc Poinot, ganhasse vida própria. “Imagination and organizational effort combined to unite certain works under certain conditions to provoke a chain reaction, leaving the impression of the complete autonomy of the work in relation to the person who conceived it.”¹⁸ Esta exposição foi de tal modo um marco na história da curadoria, que por altura da Bienal de Veneza de 2013 a Fundação Prada a apresenta “When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013”¹⁹, pelas mãos do curador Germano Celant; depois de uma pesquisa pelos registos literários e fotográficos foi possível identificar e reunir todas as obras originais apresentadas em 1969, esta exposição teve como propósito visitar as vanguardas artísticas dos anos 60 assim como enfatizar o importante contributo dado pelo curador à prática curatorial.

Com a necessidade de transformação do método expositivo tradicional, a partir dos anos 60, os curadores passam a incluir o visitante na experiência estética da exposição e esta interação é, sem sombra de dúvida, resultado das relações e significados produzidos através destas novas leituras de interpretação da exposição. Muitos dos artistas representados nestas mostras consideraram a exposição como um contexto didático acerca do seu trabalho, surgindo a necessidade da existência de uma leitura acerca do mesmo na sala de exposição. O aparecimento da *performance* trouxe à galeria uma dinâmica nunca antes vivenciada, o local da mostra tornou-se para os artistas um prolongamento do seu atelier, estabelecendo com os visitantes uma ligação que os tornava parte do processo de concepção do projeto artístico.

¹⁷ Movimento que define um trabalho realizado diretamente sobre a natureza.

¹⁸ Jean-Marc Poinot, “Large Exhibitions – A sketch of a typology”- in R. Greenberg. [et al.]. *Thinking about Exhibitions*. Routledge, London and New York. 1996, p. 49.

¹⁹ <http://www.prada.com/en/fondazione/cacorner#exhibition!> (2013.10.20 15h)

Em 1969, Seth Siegelauub realizou a primeira exposição de grupo em que o catálogo fazia parte da exposição, não só como fonte documental, mas ainda como parte das obras que compunham a exposição. Foram realizadas três exposições, em que trabalhou numa relação muito próxima com um grupo de quatro artistas conceptuais: Robert Barry²⁰, Douglas Huebler²¹, Joseph Kosuth²² e Lawrence Weiner²³. A primeira das três exposições, seria intitulada *January 5-31, 1969*²⁴. Aqui a maior parte das obras foram mostradas no catálogo sendo que as restantes foram mostradas no espaço da galeria; na segunda, a exposição *jully – august – september, 1969*, ainda do mesmo ano, os trabalhos dos artistas estavam dispersos um pouco por toda a América do Norte e da Europa. O catálogo desta exposição constituía não só uma fonte documental, mas também uma obra de arte em si, sendo uma peça fundamental da exposição, acabando por se tornar um modelo para futuras exposições. Siegelauub terá mesmo afirmado que a arte que lhe interessava podia ser transmitida, não só através das obras em si, mas também através de catálogos e livros de arte: “When art does not any longer depend upon its physical presence, when it has become an abstraction, it is not distorted and altered by its representation in books and catalogues. It becomes primary information, while the reproduction of conventional art in books and catalogues is necessarily secondary information”²⁵.

Ainda em 1969, Lucy Lippard realiza uma exposição intitulada *557,087* no Museu de Arte de Seattle e seguidamente *995,000* na *Art Gallery* de Vancouver. Os números correspondiam ao número da população de cada uma dessas cidades. Estas exposições viriam a levantar questões sobre a autoria das obras expostas, uma vez que Lucy Lippard “resolve” instalar, segundo instruções do artista ausente, uma obra de arte (de acordo com Lippard, na impossibilidade de trazer os artistas ao local da exposição, as peças tiveram de ser realizadas por ela), testando assim a fronteira entre o papel do curador enquanto responsável pela autoria da produção artística e pela autoria da sua mediação. “If the artists could do whatever they wanted and call it art, I could do what I wanted and

²⁰ USA, 1936-...

²¹ USA (1924-1997)

²² USA, 1945-...

²³ USA, 1942-...

²⁴ Na galeria Seth Siegelauub em Nova Iorque.

²⁵ <http://www.galerievangelder.com/latest%20entries.html> (2013.3.23 14h)

call it criticism”²⁶. Foi pedido a cada um dos artistas que elaborasse um cartão com dimensões de 10x15 cm para constar no catálogo das exposições, assim como uma obra de arte. Lucy Lippard incluiu também um cartão no catálogo da exposição de Vancouver, onde não só constava a informação relativa às obras expostas, como também elucidava as condicionantes do trabalho curatorial que, até então, não eram do domínio público. Foram facultadas informações como os erros ocorridos na exposição de Seattle, os mal entendidos acerca das instruções para a montagem das obras, os pormenores de última hora, como peças que não constaram devido a atrasos, problemas técnicos e até questões meteorológicas.

Através destas e de outras exposições, tanto os artistas como os curadores, alcançaram reconhecimento internacional. A concepção curatorial destas exposições juntou artistas e obras que de algum modo tinham preocupações conjuntas, o que tornou a exposição um meio para aquilo que se pretendia transmitir. Estas exposições tornam-se por isso exemplo, e ao mesmo tempo, uma marca dos curadores, como executantes de exposições que têm a capacidade de contextualizar uma grande variedade de obras e artistas tornando-os uma só, e o resultado dessa prática é a Exposição.

A partir deste momento, e com o avançar da década de 70, o papel do curador sofre uma transformação, as exposições deixam de ser apenas simples quadros pendurados nas paredes para se transformar numa organização mais abrangente, que passa a envolver a produção de conhecimento, o desenvolvimento cultural. O curador é agora um intermediário, na criação do conceito, na produção e na mediação das exposições. Os curadores são os mediadores na “teoria da comunicação” que se traduz na exposição; os artistas/emissores, a arte/mensagem e o público/receptor. Os curadores criam cada vez mais uma relação íntima com os artistas, processo este que se revelará muito importante, conforme abordado mais adiante (relação artista/curador, ponto 1.1). Tal como afirma Seth Siegelaub: “My interests were very closely allied to working with them to devise exhibition structures and conditions that were able to show their work, which would reflect what their work was about.”²⁷

²⁶ Lucy Lippard em entrevista a H. U. Obrist. *Brief History of Curating*. JPR | Ringier & Les Presses du Réel. 2011. p. 209.

²⁷ Seth Siegelaub, em entrevista a P. O'Neill. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. The MIT Press. 2012, p.25.

A exposição *Questioning Reality, Pictorial Worlds Today* em 1972, de Harald Szeemann para a *Documenta 5* foi, novamente, muito comentada, pelo seu carácter expositivo ao invés das obras de arte contidas na exposição. Szeemann criou um tema, baseado num conceito que englobou categorias que viriam a dar nome à exposição, introduziu também diversos materiais que não se incluíam no mundo da arte, tais como pornografia, ciência, ficção, comédia, cartazes políticos e publicidade. As reações dos artistas expostos não tardaram a surgir, criando uma relação de poder entre o papel do curador e o dos artistas.

A década de oitenta do século passado, vê surgir muitos curadores independentes. O curador assume um papel de mediador entre os artistas Neovanguardistas e a Instituição Museológica, tal como afirma O'Neill quando refere que arte só é arte quando é reconhecida pela instituição e pelos que operam dentro do campo das artes, como acontece com os curadores. "As a critical component of the institution of art, the act of curating conveys value to art through its presentation and discussion; thus the curator was seen as a vital insider."²⁸. O curador passa a ganhar uma importância maior uma vez que consegue criar condições para os artistas exporem em espaços institucionais, desmistificando assim o peso dado anteriormente à Instituição Museológica. É precisamente neste momento que o curador passa a assumir o papel de autor das exposições que produz. Surgem então grandes exposições colectivas, bem fundamentadas, com temas definidos, que posicionam a curadoria como uma prática que molda a exposição construindo novas narrativas entre as obras de arte expostas. Mais uma vez, surge o nome de Harald Szeemann com a exposição *Der Hang Zum Gesamtkunstwerk*, de 1983, que em inglês significa "The quest for the total work of art"²⁹, exposição esta que pretende ser uma obra única, constituída por uma combinação de diferentes obras de arte dispostas em conjunto, com um propósito comum, servindo a mesma finalidade. Estas décadas trazem um novo discurso, sobre flexibilidade, transformações, colaborações entre curadores e artistas. Todas estas mudanças permitem um novo modo de concepção das exposições. As várias formas de curadoria tiveram um papel crucial na criação, promoção e exposição de obras de arte, e isso fez com que as exposições pudessem quebrar barreiras e abranger um contexto cultural

²⁸ P. O'Neill. ob.cit. p.28.

²⁹ Jean-Marc Poinot, "Large Exhibitions: A Sketch of Topology" in R. Greenberg. [et al.]. *Thinking about Exhibitions*. Routledge, London and New York. 1996, p.56.

mais amplo e diversificado. O que diferencia a curadoria produzida nos anos 60, 70 e 80 das suas práticas precedentes é que esta deixa de se centrar apenas na exposição da obra do artista para passar a incluir e a valorizar também todo o contexto que envolve a organização da exposição e a considerar a importância do olhar do público, das galerias, dos críticos, como receptores fundamentais do processo curatorial.

Segundo Paul O’Neill, ao longo dos últimos 25 anos, o aumento de exposições internacionais, a criação de bienais e feiras de arte, trouxeram uma maior visibilidade ao papel do curador dentro do mundo da arte contemporânea, uma vez que são acontecimentos de grande notoriedade. As bienais de arte são exposições coletivas, de grande escala, que englobam um grande e diversificado número de obras de arte. São vistas como mega exposições ou “Blockbuster exhibitions”³⁰, colocando os seus países de acolhimento no mapa do mundo artístico e cultural. A Bienal de Veneza, criada em 1895, é uma mostra de arte italiana com espaços reservados para exibir obras de arte de outros países convidados; a Bienal de São Paulo, criada em 1951, pretendia transformar a cidade e a sua cultura, como parte de um programa de reconstrução pós-guerra; e a Documenta (realizada de 5 em 5 anos), criada em 1955, em Kassel, foi uma iniciativa para reconciliar a Alemanha com o resto do mundo após a segunda guerra mundial.³¹ São alguns dos exemplos dessa visibilidade à escala mundial, “The biennial is now the default exhibition model across the world, its capacity as a promotional tool for nations and city branding making it irresistible to cultural policymakers, to such an extent that it has become a homogenizing force – a model to be copied rather than subverted.”³² Segundo Carlos Basualdo³³ as bienais seguem o propósito de dar visibilidade internacional ao país de acolhimento do evento, prestigiar a arte contemporânea, fazer da cidade um local de modernidade, mas acima de tudo desenvolver a economia. Estas são as exposições que melhor representam a nossa contemporaneidade. O modelo das bienais segue um padrão comum, a escolha de um curador ou grupo de curadores, que é o criador do conceito da exposição, a quem cabe descobrir novos artistas e novas obras

³⁰ John Miller, “The show you love to hate: A psychology of the mega-exhibition” in R. Greenberg. [et al.]. *Thinking about Exhibitions*. Routledge, London and New York. 1996, pp. 269-274.

³¹ P. O’Neill. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. The MIT Press. 2012, p.147.

³² Idem, p.51.

³³ Carlos Basualdo, “The Unstable Institution” in P. Marinola. *What Makes a Great Exhibitions*. PEI – Philadelphia Exhibitions Initiative. 2006, pp. 52-61.

de arte para a exposição. Como refere Basualdo, o papel do curador evolui, do tradicional curador de museus, responsável pelas exposições, para o organizador do conceito do grande evento, tentado a mediar entre o sistema tradicional validado pelos historiadores da arte e as novas ideias e práticas que este tipo de evento requer. Neste sentido a prática da curadoria difere da sua antecessora.

“But the specific incarnation of the curator is no accident; inasmuch as these are art professionals who must respond to a variety of extra-artistic conditions and questions, their work is necessary different from that of those who preceded them. The type of knowledge they put into practice becomes less and less retrievable from the perspective of the critic and the art historian, even if this is still a highly particular and specific kind of knowledge. The chain of meaning that makes sense of the group of practices assembled for such a show will necessarily be constructed around an interrogation of local histories and contexts, though always in terms of their possible relationship to the presumed internationalist horizon”³⁴.

O curador tem de ser capaz, na sua prática curatorial, de produzir diferentes formas relativas ao conhecimento, interligando a história, a cultura e a prática artística (do contexto local) com a internacionalização destes eventos. As bienais com as suas “Blockbuster exhibitions”, estarão sempre associadas ao capitalismo, ao turismo cultural (visitas aos museus e monumentos, que tiveram o seu aumento com a democratização da cultura). A prática do discurso curatorial evolui, desde o colecionismo onde os objetos estavam apenas ao alcance de alguns, para se tornar visível, reconhecida e valorizada na nossa contemporaneidade no campo da arte moderna e contemporânea – dando maior visibilidade ao profissional por detrás desse trabalho, o curador; a nova retórica criada ao longo dos anos tornou-se consistente, tornando o curador responsável pela produção/mediação/exposição do trabalho do artista, através das exposições que desenvolve na sua prática curatorial.

³⁴ Idem, p.59.

1.1. O QUE É A CURADORIA?

A origem da palavra Curadoria vem da palavra latina *Curare*, que significa tomar conta. Nos países hispano americanos, Curador tem origem na palavra inglesa *Curator* e significa conservador. Tradicionalmente, o conservador era o especialista encarregue das exposições de um museu, e tinha como funções a recolha de toda a informação necessária à elaboração de uma exposição, desde a escolha do tema, à colecta dos objetos a expor, que ele localizava, selecionava e inventariava. O conservador era ainda responsável pela aquisição ou empréstimo das obras, e responsável por toda a informação escrita (catálogos, folhas de sala, textos de parede). Ao longo dos tempos, a função do curador adquiriu um outro significado, embora não se distancie da sua origem. Com a expansão dos museus e a importância atribuída à função das exposições, o curador assume um papel mais diversificado que não implica necessariamente uma ligação a alguma instituição, no entanto procura parceiros e colaboradores para desenvolver a sua atividade curatorial. O papel do comissário e o papel do curador, são ainda muito discutidos³⁵; comissário é visto como um profissional que está ligado a uma instituição, pode ser um museu ou uma galeria de arte; ele é responsável por produzir exposições “encomendadas”, trabalha com a coleção permanente, ou organiza exposições temporárias. O curador é visto como um criativo independente (o aparecimento dos curadores independentes é ainda um fenómeno recente, que remonta ao início dos anos 60, como vimos atrás), que não sendo sempre formalmente funcionário de uma instituição, procura oportunidades e colaborações com diversos artistas e instituições apresentando-lhes projetos curatoriais autónomos.

Para entender a curadoria é preciso, em primeiro, tentar perceber as funções que o curador desempenha, quer apresente um projeto numa galeria, num museu, um projeto de arte pública, um projeto *site-specific*, ou até numa grande feira internacional, tal como refere Paul O'Neill: “Through the process of researching, selecting, planning, organizing, structuring, framing, and curating group exhibitions as an artist or curator, one begins to understand how the curatorial constructs ideas about art. The act of curating each and

³⁵ A propósito da conferência realizada no dia 7 de janeiro de 2013, no Instituto Superior Técnico de Lisboa, sob o tema: “É a curadoria a nova Crítica?”, tendo como convidado Pedro Gadanho.

every exhibition contributes to a greater understanding of these ideas as much as it actively produces and consolidates them”³⁶.

Cada exposição é diferente, o empenho, as circunstâncias e as oportunidades são e devem ser específicas a cada uma delas, ou seja, cada projeto curatorial é uma intervenção única e que deve manter a sua individualidade. No entanto, dentro da grande variedade que a arte contemporânea nos proporciona, existem pressupostos que devem orientar o curador no processo curatorial. São linhas de pensamento, estratégias que delimitam toda a ação que envolve a produção de uma exposição.

Ao pensar uma exposição de arte contemporânea, o curador deve definir metodologias que o orientem durante o processo curatorial. Segundo Louisa Buck e Daniel Mcclean³⁷ existem seis etapas que facultam a organização do projeto, desde a seleção e abordagem do artista (ou artistas), ao desenvolvimento da proposta com a criação de um conceito apropriado à exposição (as exposições de arte contemporânea começam com uma investigação, de acordo com o projeto a ser desenvolvido, sendo que essa investigação pode tornar-se no tema do projeto), passando pela elaboração de um contrato onde se afinam questões de ordem prática, até à produção e montagem da exposição, certificando-se de que a mesma é devidamente divulgada e documentada. É importante referir, mais uma vez, que cada projeto curatorial é diferente (como veremos nos casos de estudo, ponto 3.) e que estas seis etapas podem e vão variar conforme o “objeto” a expor. No entanto, as responsabilidades não terminam quando a exposição está montada, é necessário assegurar a manutenção da exposição pelo período exposto, bem como a sua desmontagem. No final o principal objetivo do papel do curador é apoiar e tornar visível o trabalho do artista.

Passemos então a uma análise mais aprofundada das etapas: a primeira etapa de qualquer projeto curatorial passa pela **seleção do artista** (ou artistas). Esta opção é já em si um ato crítico, ao optar por determinado artista/s, o curador já está a fazer uma escolha sendo que essa opção é, certamente, determinada pela sua visão crítica acerca do trabalho de qualquer artista e por conseguinte da sua obra, os curadores fazem julgamentos qualitativos acerca das obras dos artistas, eles têm a capacidade de

³⁶ P. O’Neill. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* The MIT Press. 2012, p.7

³⁷ L. Buck e D. Mcclean. Chapter 3 – Making it Happen. *Commissioning Contemporary Art – A Handbook for Curators Collectors and Artists*. Thames & Hudson Ltd. 2012.

promover artistas e tornar visível a sua obra, uma vez que são responsáveis por muita da recente produção artística na arte contemporânea, obras de arte que virão a fazer parte da história e que desse modo fazem a consolidação da carreira de um artista. A escolha do artista certo para o local certo, deve ser um princípio orientador, deve existir uma sinergia entre a obra do artista e o espaço expositivo. No caso da programação da *Appleton Square*, e porque é um espaço alternativo na cena artística portuguesa (ver ponto 2), permite uma grande variedade de exposições, o que traz também ao espaço da galeria um diversificado número de visitantes que variam conforme o artista exposto. A escolha de artistas para uma curadoria, é uma questão de bom senso e também do interesse por parte do curador. Acima de tudo, o curador deve ter um profundo conhecimento da arte contemporânea e perceber quando um artista é ou não adequado ao projeto; este deve, antes de trabalhar com um determinado artista, ter a perceção não só da sua obra mas também da sua personalidade. Existem artistas que têm maior dificuldade de lidar com o trabalho da curadoria, pois têm regras muito rígidas em relação à aproximação ao seu trabalho, devido à sua sensibilidade artística. Existem casos em que a seleção do curador passa por um convite directo ao(s) artista(s), é o caso das Instituições, públicas ou privadas.

A segunda etapa do papel do curador será o **desenvolvimento da proposta**. A seleção do(s) artista(s) e o desenvolvimento da proposta, são duas das seis etapas que estão intimamente ligadas. O artista pode ser convidado para uma exposição, e só depois desenvolver a proposta, ou ao contrário, o artista pode desenvolver uma proposta (no caso por exemplo de um open-call) só depois desta ser apresentada e aceite, passará a formar uma exposição. Os artistas precisam de tempo e espaço para desenvolver os seus projetos, alguns deles, precisam de trabalhar sozinhos enquanto outros gostam de discutir ideias e dialogar com o curador sobre as mesmas. O curador, por mais que esteja envolvido em todas as fases da produção do artista, deve perceber a autonomia que todo o artista precisa para a realização dessa mesma produção. A relação curador/artista, é uma das mais importantes fases, senão a mais importante, do desenvolvimento de todo processo curatorial; o diálogo que se vai desenrolando entre ambos acerca da obra ou obras a expor, algumas vezes da impossibilidade de concretização de alguma delas, por motivos de ordem técnica ou até por falta de orçamento, faz com que por vezes seja necessário abandonar a ideia original e desenvolver uma nova proposta. Esta estreita relação, pode ser muito produtiva, na

medida em que permite ao curador estar envolvido no processo criativo, tendo em muitos casos uma palavra a dizer em muito daquilo que o artista produz, trocando ideias e pontos de vistas, reafirmando confiança e suporte emocional sobre o que está a ser produzido. “The dialogue between the artist and the curator during the commissioning of a new artwork is key to its success. Sometimes the artist is self-sufficient, and the curator’s input takes place mainly at the installing phase. But often the artist needs both practical and moral support, and the curator can be a useful sounding board as the artist develops their ideas. The artist needs commitment, attention and understanding as the work evolves, and must be able to trust the curator, and feel confident that they can rely on them to successfully negotiate the relationship between the artist and the institution”³⁸. A relação estabelecida entre curador/artista, deve ser de extrema confiança e de constante negociação (ver ponto 3.2.2.). A curadoria de *Uma faca na areia* permite entender a relação de confiança entre o artista Albano Silva Pereira e o curador Julião Sarmiento, a amizade de longa data e a confiança depositada na curadoria de Julião Sarmiento, levou a um “descomprometimento” do artista ao não ter estado presente durante toda a montagem da exposição. Só um entrosamento deste nível permitiu ao curador total liberdade na montagem da exposição. A exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva (ver ponto 3.2.7.) foi um outro exemplo de como a palavra do artista e o respeito pela sua obra vêm sempre em primeiro lugar. A exposição contou com nove artistas expostos, oito dos artistas representados pertenciam à Coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento e um à Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, museu que acolheu a mostra. No caso das obras da artista Maria Helena Vieira da Silva, mesmo nesta situação, em que a artista já faleceu, o curador desenvolve o discurso curatorial em articulação com a diretora do FASVS de modo a garantir que a obra da artista seja respeitada. No caso dos oito artistas representados pela FLAD, o trabalho desenvolvido teve participação direta dos artistas António Poppe, Rui Sanches e Ana Jotta assegurando que a exposição das suas obras e o diálogo estreitado com as restantes obras, não era instigador de leituras desvirtuadas das mesmas. Este é um bom exemplo,

³⁸ L. Buck e D. McClean. *Commissioning Contemporary Art – A Handbook for Curators Collectors and Artists*. Thames & Hudson Ltd. 2012, p. 245.

de que embora as obras façam parte de uma coleção, tem de existir sempre um convite feito por parte do curador, o artista permite ou não a participação das suas obras na exposição, mas, mesmo que a resposta seja positiva o artista deve, em muitas situações ser consultado pelo curador sobre a montagem das suas peças no espaço expositivo. No caso da artista Ana Hatherly, o curador teve total liberdade por parte da artista para a exibição dos seus trabalhos. Mais uma vez, existiu uma relação de confiança, em que a artista confia no trabalho realizado pelo curador. É óbvio que isso varia muito de artista para artista, e acima de tudo do dinamismo e flexibilidade por parte do curador em se adaptar às circunstâncias de cada exposição e às necessidades de cada artista. Podemos também referir um bom exemplo dessa abertura por parte do curador, aquando do final da montagem da exposição *Estes e outros encontros*, o artista António Poppe foi convidado pelo curador para ver as suas obras e dar a sua opinião acerca da montagem das mesmas, o artista sugeriu então que fossem colocados na exposição (já terminada) dois livros seus, acabados de editar o que, segundo o artista, permitiriam ao visitante tomar contato com a sua obra literária e visual no formato editorial de autor, fazendo uma ponte com as obras expostas. Mesmo com a exposição fechada, o curador adaptou dois plintos para a colocação dos livros, permitindo assim, a consulta dos mesmos. Quando o curador desenvolve a proposta expositiva, deve ter em maior consideração, a necessidade da importância que existe em criar um dialogo permanente entre curador/artista. Deste modo cria espaço para, não só a discussão dos conteúdos desenvolvidos para a proposta do artista, como também uma parte muito sensível que tem a ver com o orçamento disponível para a realização da exposição, orçamento esse que envolve a produção da obra do artista e o que envolve a montagem da exposição.

O **financiamento** é a terceira etapa do processo. No entanto, pode continuar durante todo o desenvolvimento e produção de uma curadoria. Assegurar o financiamento de um projeto curatorial não é tarefa fácil, a diversidade de custos torna difícil assegurar esse processo, contudo o curador pode recorrer a alguns agentes, como refere Alexandre Melo³⁹, tais como galeristas (com quem o artista trabalha, e que ficam com os direitos exclusivos de venda da peça e respectiva percentagem de lucro); colecionadores (podem receber em contrapartida reduções de preços ou preferência na escolha das obras); instituições (financiando a obra com vista à sua aquisição, ou exibição numa futura exposição); podem ainda recorrer ao mecenato como é o caso da

³⁹ A. Melo. *Sistema da Arte Contemporânea*. Documenta. 2012, p. 34.

Appleton Square. O curador tem de ter disponível um orçamento que permita ao artista produzir obras (se for caso disso), o transporte das mesmas, a montagem da exposição (pode incluir pintura de paredes, o uso de materiais de ordem mais prática), e até os seus honorários. Encontrar parceiros tem sido uma das principais preocupações, tanto para curadores como para galerias, museus ou outras instituições, no caso da *Appleton Square*, a parceria com diversas empresas e instituições permite-lhe beneficiar desses apoios. No caso das inaugurações, a Monte Castas (marca de vinhos) patrocina o beberete, não está diretamente ligado à produção e montagem da exposição, no entanto é uma parceria e também faz parte. Outro exemplo de parcerias, a exposição *Les Apaches* do artista Vasco Barata teve em exposição uma curta metragem, pelo que foi preciso um sistema de vídeo para a projeção da mesma, uma vez que a galeria não possuía este sistema, o empréstimo do mesmo (ver quarta etapa), revelou-se uma ajuda fundamental pelo que fazer este investimento poderia não ser sustentável para a galeria. Existe ainda o Mecenato, segundo Howard S. Becker, “Num sistema de mecenato, uma pessoa ou organismo paga integralmente o trabalho de um artista durante o período em que ele está envolvido na realização das obras encomendadas, ou um número preciso de obras, ou simplesmente algumas obras.”⁴⁰ No caso da *Appleton Square*, a galeria pode contar com um apoio anual de 30.000€ da HCI7HTECNIC, uma empresa no ramo da engenharia; que não patrocinando diretamente nenhum artista, apoia o financiamento dos custos adjacentes à montagem das exposições. A importância e o sucesso da angariação de fundos por parte destes agentes, pode ditar a continuação do projeto, o curador terá de ter um papel de relações públicas de modo a conseguir “vender” o produto, que é o trabalho do artista e a sua exposição

A quarta etapa, passara por questões de ordem burocrática, com a criação de um **contracto/acordo**, em muitos casos este pode ser unicamente verbal. No caso específico da *Appleton Square* e sobretudo, no caso das exposições que não tiveram curadoria, como foi o caso da exposição *Um dia de chuva* de João Seguro e da exposição *Les Apaches* de Vasco Barata, foi acordado na reunião realizada (entre a *Appleton Square* e os artistas) aquando da apresentação do projeto expositivo, que os custos das molduras produzidas para as exposições ficariam a cargo da galeria. É também importante referir que a *Appleton Square* se responsabiliza pelos custos de montagem, o que normalmente implica trabalho de dois técnicos de produção por três

⁴⁰ H. S. Becker. *Mundos da arte*. Lisboa, Livros Horizonte. 2010, p. 104

dias. No caso da exposição de João Seguro o artista optou por, na montagem da exposição, trabalhar com o carpinteiro com quem tem vindo a desenvolver muitas das suas obras. É ainda do encargo da galeria a produção do postal que divulga a exposição, a impressão da folha de sala e o *lettering* de parede. No caso da exposição *Les Apaches* de Vasco Barata, embora esta não tenha tido curadoria, o artista pediu ao curador Bruno Marchand a realização do texto que acompanha a exposição, a *Appleton Square*, em conformidade com o que acontece nas exposições com curadoria, comprometeu-se com as despesas do referido texto. O orçamento não é definido, cada caso é um caso, no entanto é uma parte essencial de cada curadoria. Tanto o artista como o curador devem ter em conta se o orçamento acordado para a realização do projeto é ou não adequado à produção do mesmo. Existem muitos fatores que podem aumentar os custos de produção de um projeto, como será o caso de produção de vídeos, o curador deve incluir na proposta apresentada, que tipo de equipamento precisará para a exibição da projeção, e até da quantidade de pessoal técnico de produção que necessitará. No caso da apresentação do vídeo *Os Nossos Ossos: Ariadne* de 2012 do artista Vasco Barata, em exibição durante a exposição *Les Apaches*, ficou acordado à partida, que tipo de projetor iria ser preciso. A *Appleton Square*, trabalhando em parceria com a galeria Cristina Guerra – *Contemporary Art*, conseguiu o empréstimo do projetor, sem custos adicionais ao orçamento previsto para a exposição. Os honorários do curador também devem ser discutidos, o texto que constará na folha de sala e a curadoria da exposição estão assegurados pela *Appleton Square*. Embora não sendo uma galeria comercial (ver ponto 2.3), a *Appleton Square* pratica os mesmos valores de percentagem relativo à venda de cada obra; durante o período de exposição da venda de uma obra de arte resultará 50% para a galeria e 50% para o artista, após a exposição as obras são colocadas à consignação por seis meses com os mesmo valores para ambas as partes, após este período de seis meses, se a galeria conseguir fazer uma venda receberá 25%, sendo que o restante fica para o artista.

A quinta etapa do processo curatorial é, a **produção/montagem**. Montar uma exposição, engloba uma série de questões, que vão desde o design da exposição e sua instalação, ao diálogo com os artistas, com possíveis clientes ou até com outras partes interessadas e por último a montagem da exposição (ver ponto 4). No caso das curadorias que revelam um espírito mais aberto, como são o caso das da *Appleton Square*, o curador precisa de ser flexível e permitir que o projeto se desenvolva

organicamente, permitindo-se alterações no decorrer do processo. A exposição *Erosion* de Mónica de Miranda foi um desses casos, em que a curadora Gabriela Salgado trabalhou, juntamente com a artista, na disposição das obras no local. Poder-se-á referir também que a mesma não conhecia o local, e que mesmo tendo trabalhado com a planta da galeria, isto revela que no local podem sempre surgir alterações, sendo necessário experimentar; mas revela também que o conhecimento do espaço é sempre um dos aspetos a ter em consideração para a montagem de qualquer exposição. A montagem da exposição tem de encontrar este equilíbrio, o controlo (neste caso, conhecimento do espaço) e a flexibilidade, que está inerente às situações reais que podem surgir.

A última etapa, **publicitação e documentação** são a sexta etapa do processo curatorial, a importância das folhas de sala e do catálogo, tem como forte componente o papel educativo que uma exposição deve ter, é uma excelente fonte documental da obra dos artistas, da exposição e da instituição que a acolhe. As críticas, os artigos nos jornais assim como a publicidade, são importantes contributos para a divulgação das exposições e dos artistas e desse modo trazem mais público às exposições, para todas as exposições é elaborado um press release (consta informação relativa à exposição; artista/s exposto/s, título da exposição, pequena sinopse sobre a exposição, local, datas e horários) que é distribuído à imprensa e também a uma *mailing list*, esta divulgação é o que permite alertar o público para a exposição. Não posso deixar de referir a importância do catálogo da exposição, apenas algumas instituições conseguem suportar esses custos, as exposições da *Appleton Square* não contemplaram um catálogo “físico”, no entanto todas tiveram uma folha de sala e essa informação fica documentada no sítio online da galeria, com o texto reproduzido em língua portuguesa e língua inglesa assim como fotografias sobre a exposição, é uma importante fonte de informação sobre a mesma, pois não só fica documentada para o futuro como possibilita o acesso a essa informação a quem possa não ter conseguido visitar a exposição. O caso da exposição da exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, o curador contemplou a realização de um catálogo de exposição, com textos sobre a exposição, fotografias das obras e biografias dos artistas expostos, o catálogo é uma fonte documental da maior importância pois é aquilo que fica da exposição. “Photographic and film documentation are vital elements of most Contemporary commissions and they take on added importance when the artwork is

ephemeral and they are therefor its only physical trace”⁴¹, neste caso não específico não são as obras de arte que são efêmeras mas sim a exposição, aquele mostra, os artistas expostos, as obras de arte selecionadas, naquele contexto não será mais mostrada junta, e isso merece ser documentado (até para um eventual *remake* da exposição no futuro, como é o exemplo apresentado no ponto 1, a exposição apresentada pela Fundação Prada na Bienal de Veneza de 2013 “When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013”, neste caso e sem os textos, fotografias e vídeos documentados na primeira exposição em 1969, esta segunda exposição não teria sido possível).

Depois da exposição montada, e da sua inauguração, é preciso assegurar a sua **manutenção** da exposição e das obras e **desmontagem**; a duração das exposições é variável conforme as instituições, no caso da exposição da FLAD que teve uma duração de 3 meses, do meu ponto de visto a manutenção da exposição passa não só pelo olhar atento dos responsáveis em verificar o estado de conservação e limpeza das obras expostas como também criar uma dinâmica à volta da exposição para que esta se mantenha “viva” e que recebe público com frequência, foram feitas 3 visitas guiadas pelo curador e isso é manter ativa e animada uma exposição (ver ponto 3.2.7). Quanto à desmontagem da exposição este é um ponto que deve constar para o sucesso da exposição também, é claro que o público não tem acesso a essa informação, mas para o curador, artistas e instituições a desmontagem deve da exposição deve ser feita com o mesmo entusiasmo que a montagem, pois só com o cuidado e correto acondicionamento das obras será possível a manutenção e conservação das mesmas, possibilitando assim que essas obras possam constar em futuras exposições.

Cada curador tem uma abordagem que o distingue, este, deve definir metodologias, regras ou mecanismos, que defina o seu trabalho fazendo-o demarcar-se, pode ser a relação que estabelece com os artistas, ou a versatilidade que lhe permita fazer várias tipologias de exposições, (permanentes, temporárias, itinerantes), ou o modo dinâmico como atua na montagem da exposição, a facilidade com que constrói o percurso expositivo ou ainda a eficácia com que lida com questões de ordem mais burocrática. São infinitas as suas funções, nenhuma delas deve ser descurada, mas todas elas de extrema importância e essa equilibrada junção das mesmas resultará na construção de um bem sucedido projeto curatorial e na criação da sua marca autoral, de

⁴¹ L. Buck e D. McClean. *Commissioning Contemporary Art – A Handbook for Curators Collectors and Artists*. Thames & Hudson Ltd. 2012, p. 255.

referir que o projeto curatorial EMPTY CUBE é um projeto autoral (ver ponto 3.2.3). Em muitos casos o curador é visto como o criador, abandona o típico curador de museu, (como descrito no início deste ponto) para autor de exposições, o seu papel é agora mais alargado, ele participa na seleção, na co-produção, na disposição e na divulgação do projeto artístico, tudo através de um dispositivo que é a exposição (ver ponto 1.2). O trabalho do curador é agora visível, ele aparece associado à arte contemporânea procurando na sua esfera uma oportunidade para expor, trabalha associado ao artista e à instituição que acolhe a exposição, mantendo uma ligação ao circuito internacional da arte, a globalização e o aparecimento das bienais de arte, trouxeram-lhe uma posição mais relevante, como dentro do discurso curatorial, a figura do curador é entendida como influente dentro da prática artística e em franca expansão. Jonathan Watkins's defende que, a curadoria é uma forma de prática artística e que curar uma exposição deve ser entendido como os Readymade de Marcel Duchamp, "...artworks, where the display or exhibitions is aided by the curator's "manipulation of the environment, the lighting, the labels (and), the placement of the other works of art."⁴², para ele a curadoria é o meio necessário, porém insuficiente, onde a comunicação entre a arte e o seu público toma lugar. O curador tem uma posição na economia cultural e na produção artística, a arte deixa de se centrar apenas na autoria artística para perceber e valorizar o papel desempenhado pelo curador no alargado campo da produção de arte. Por este motivo o curador passou a ser visto como o autor das suas exposições.

"One of the biggest questions for the commissioner is his or her creative role in the production process, and how far they seek to influence the artist's creativity. With defined commissions, where production of the commission follows an agreed artist's brief or plan, the commissioner might have less of a contributory role in the production as it unfolds. By contrast, with more open-brief commissions, the commissioner can often play a very important role in the development of the work"⁴³.

⁴² Paul O'Neill *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*. In J. Rugg e M. Sedgwick *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Intellect Books, The University of Chicago Press. 2007, p. 21-22.

⁴³ L. Buck e D. McClean. *Commissioning Contemporary Art – A Handbook for Curators Collectors and Artists*. Thames & Hudson Ltd. 2012, p. 246.

Quando entrevistado por Hans Ulrich Obrist, Seth Siegelaub respondeu à pergunta acerca da invisibilidade do curador no processo curatorial, este respondeu: “In a way, yes, but it is a false disappearance. I think in retrospect perhaps what I was doing had to do with making the role of the curator less hidden, more clear, more open and more aware of his or her responsibility in the art process. Although since then, I have heard curator have become very important, and are even spoken of as being “painters” using the artists they show as form of “paint”⁴⁴. O curador era visto como uma figura de poder mas sempre associado a uma grande instituição, o seu trabalho era selecionar obras de grandes artistas, produzir catálogos e ensaios, criar e cuidar de uma coleção, no entanto este trabalho era sempre de bastidores, hoje o papel do curador é reconhecido, embora ele deva dar sempre visibilidade ao artista com quem trabalha, do meu ponto de vista ele é uma das figuras principais da exposição, as críticas são direcionadas para a exposição e não para a obra do artista e como tal a exposição é criação do curador; Seth Siegelaub foi um dos responsáveis por fazer com que o trabalho desenvolvido por estes profissionais tivesse outra visibilidade, uma vez que o curador é o responsável por aquilo que é exposto, por aquilo que o público vê como sendo as escolhas artísticas ele é um ator em todo este processo, e esse trabalho granjeia ser reconhecido e valorizado na esfera da arte contemporânea.

1.2. O PAPEL DA CURADORIA COMO DIFUSORA DE ARTE CONTEMPORÂNEA.

A partir do séc. XX as exposições tornaram-se o dispositivo, por excelência, pelo qual a arte se dá a ver (também por meio do trabalho do curador), são elas a melhor maneira de tornar a Arte Contemporânea visível.

Porque é a Arte Contemporânea de tão difícil entendimento, porque não nos questionamos sobre o que nos é dado a ver, pelos artistas e pelos curadores!? Não o fazemos porque assumimos que o que é do nosso tempo, ou seja o que nos é contemporâneo (que é do mesmo tempo, que é da época atual; do tempo em que se fala) nos passa um pouco ao lado, está no limbo, “The contemporary delineates its border

⁴⁴ Seth Siegelaub em entrevista a Hans Ulrich Obrist in H. Obrist. *Brief History of Curating*. JPR | Ringier & Les Presses du Réel. 2011, p. 129.

invisibly: no one is proud to be “contemporary”, and no one is ashamed”⁴⁵. Acreditamos que esta invisibilidade, esta indiferença perante a Arte Contemporânea se deve ao facto de se tratar de um momento ainda recente na história da arte e como tal não é possível referi-lo como uma época histórica definida, nem mesmo distinguir-lhe estilos artísticos, uma vez que é necessário que nos distancie temporalmente de um período histórico, para que possamos refletir sobre aquilo que o identifica. Atualmente, podemos apenas caracterizar movimentos artísticos e percursos de artistas nas últimas cinco décadas (*Happening, Performance, Land Art, Arte Conceptual*, entre outros), tentado deste modo um melhor entendimento sobre o que é a Arte Contemporânea. É realmente neste período, como já referido, a década de 60 que todos estes movimentos artísticos começam a emergir e por sua vez, os artistas começam a contestar o modo expositivo, é esta maneira reacionária de ser, que Julieta Aranda atribui ao que é contemporâneo, “...savvy, reactive, dynamic, aware, timely, in constant motion, aware of the fashion.” É neste momento que o papel da curadoria ganha terreno na difusão da Arte Contemporânea, o curador é visto como um *Ausstellungsmacher*⁴⁶, como afirmou Harald Szeeman, ou seja como um fazedor de exposições que transporta o seu próprio *Museum of Obsessions*⁴⁷ na sua cabeça, e procura nesse seu arquivo de memória as melhores opções para desenvolver os seus projetos curatoriais.

O crescente número de exposições desenvolvidas por diversas instituições culturais, assim como a diversidade de temas abordados, de artistas e de obras expostas assim como gêneros expositivos (monográficas, colectivas, históricas ou geográficas, ou temáticas), permitiu que um mais vasto público tivesse acesso a um maior número de exposições e conseqüentemente de arte contemporânea, que de outra maneira, estava restrita a uma elite cultural; a arte democratizou-se, passou a estar acessível. As galerias de arte não só aumentaram as exposições, como tiveram parte ativa na divulgação de artistas, que de outro modo nunca chegariam ao conhecimento do público. “...Após a conclusão de uma obra, os artistas precisam de a difundir, de encontrar um mecanismo de distribuição que a torne acessível às pessoas susceptíveis de apreciarem e que, simultaneamente, lhe reembolse o esforço, dinheiro e materiais investidos e lhes

⁴⁵ Julieta Aranda, Brian Kuan Wood e Anton Vidoke, “What is Contemporary Art? Issue Two” in *e-flux Journal* no. 12, (2010), <http://www.e-flux.com/journal/issue/12>. (2013.5.17 17h)

⁴⁶ H. Obirst. *A Brief History of Curating*. JPR | Ringier & Les Presses du Réel. 2011, p. 238.

⁴⁷ Harald Szeeman em entrevista a Hans Ulrich Obirst, *Idem*. p.92.

forneçam os meios materiais que permitam realizar mais obras.”⁴⁸ Por outro lado, os artistas começaram a produzir obras para contextos expositivos específicos, produzindo para um espaço específico ou para o contexto de uma determinada exposição, esta evolução ocorreu devido ao trabalho e papel do curador (é ele o responsável por muita da nova criação artística), em alguns casos devido à diferente programação abordada por grande parte dos museus, que passaram a desenvolver exposições temporárias com a sua coleção, noutra medida devido à realização de grandes exposições internacionais, como é o caso das feiras de arte ou bienais (ver ponto 1.). Seguindo a linha de pensamento de Reesa Greenberg, elas ocupam um papel de destaque no sistema da arte contemporânea; favorecem a produção de novos significados, permitindo ao público construir ou desconstruir novos conceitos sobre o que é apresentando. “Exhibitions are the primary site of exchange in political economy of art, where signification is constructed, maintained, and occasionally deconstructed. Part spectacle, part socio-historical event, part structuring device, exhibitions – especially exhibitions of contemporary art – establish and administer the cultural meanings of art.”⁴⁹

Muitos se perguntaram, se estando a obra/s produzida/s e se o artista precisa agora de difundi-la, não é ele capaz de organizar a sua própria exposição?, de selecionar as obras, de criar conexões entre as mesmas e de montá-las adequadamente no espaço da galeria. Pensamos que sim, e as exposições do artista João Seguro e Vasco Barata, foram um bom exemplo disso, vemo-los como artistas/curadores como refere Ricardo Basbaum⁵⁰, eles são o próprio mecanismo de atuação, eles são os agenciadores, os curadores e os críticos da sua obra artística, eles não só articulam as diversas atividades que produzem por diversas instituições, como constroem todo o evento assim como o discurso crítico e conceptual da exposição. No entanto a figura do curador vai além das

⁴⁸ H. S. Becker. *Mundos da arte*. Lisboa, Livros Horizonte. 2010, p. 9.

⁴⁸ R. Greenberg, [et al.]. *Thinking about Exhibitions*. Routledge, London and New York. 1996, p. 2. “As exposições, são o principal local onde ocorre uma mudança política na economia da arte, onde a significação é construída, mantida e ocasionalmente desconstruída. Parte é espetáculo, parte é sócio-história, parte um esquema estrutural, as exposições – principalmente exposições de arte contemporânea – estabelecem e administram o significado cultural na arte.” Minha tradução.

⁵⁰ Ricardo Basbaum - Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico, *In* A. Ruiz. *Híbrido & Puro - Prácticas curatoriales en el arte contemporáneo*. Ediciones del Centro Cultural. Córdoba. 2009, pp. 119-150.

exposições individuais, de um só artista e ele é uma figura necessária à mediação da obra de arte, com a crescente variedade de exposições existentes hoje, seja em instituições com exposições colectivas, seja em galeria de arte com exposições de um só artista, é preciso ter um profissional que assuma a dianteira e que represente artistas e a sua visão, que representa as obras de arte e as instituições, esse é o poder do curador, o que coloca o espetador em contacto com a obra de arte. “I don’t like to put myself into the spotlight, but I like to illuminate the backstage. The real power, the only one worth fighting for, is the power of art itself. Artists should be given maximum freedom to make their visions clear to others, and to exceed the limits. That is my role, my real power. The curator helps to make that happen. And the best way for me to do so is to be open and lucid enough to accept the new worlds that artists reveal in their most radical dimension”⁵¹.

Quando o curador pensa no processo de montagem de uma exposição, está obviamente a pensar sobre o modo como a arte é tratada, como é produzida, qual a expressão em termos daquilo que quer transmitir (com a criação do conceito adequado à mostra) e a que o artista corresponde, e que projeção terá quando chegar ao domínio público, a exposição tornou-se por isso um ponto de partida para o pensamento da arte contemporânea, o papel do curador é oferecer ao público uma exposição onde as obras dos artistas criam relações e significados e onde será o público a vivenciar as suas experiências com as interpretações por eles criadas. A exposição como meio de comunicação, tornou-se o novo dispositivo para a exibição da arte contemporânea. Bruce Ferguson refere que a exposição é o meio pelo qual a arte é difundida, uma vez que o público toma contato com a produção artística, sendo a exposição o intermediário pelo qual ideias e conhecimento acerca da arte são disseminadas e difundidas. “Exhibitions can be understood then as the medium of contemporary art in the sense of being its main agency of communication – the body and voice from which an authoritative character emerges. Exhibitions are the central speaking subjects in the standard stories about art which institutions and curators often tell to themselves and to us.”⁵²

A exposição deve ser um processo de conceptualização da arte e do seu contexto em constante desenvolvimento, uma vez que o público de arte contemporânea não é homogéneo, não está estratificado por idades, sexo, classe social ou outra qualquer

⁵¹ H. Obirst. *A Brief History of Curating*. JPR | Ringier & Les Presses du Réel. 2011, p. 236.

⁵² *Idem*, p. 176.

caraterística pré definida. O território onde se situa a curadoria de arte contemporânea não é estanque e dependendo das instituições acolhedoras, das circunstâncias específicas, das caraterísticas do local, e do curador que planifica o projeto curatorial, até da diversidade dos artistas, das obras, da tipologia, cada curadoria é única, no entanto dentro destas várias condicionantes, podemos identificar um conjunto de princípios e protocolos que serão norteadores de qualquer projeto curatorial como se pode ver no ponto 1.2.

“There is no single way to commission contemporary art: it is in the very nature of the undertaking that every circumstance and opportunity is different, and the approaches to commissioning can – and should – be as unique and specific as the works that they generate. (...) within all the various strands of contemporary art patronage one can identify a number of common principles and protocols regarding the fundamental questions of when, why and how to commission (...)”⁵³.

A curadoria de arte contemporânea, traça um caminho objetivo através das múltiplas e complexas trocas dentro da esfera da arte – um processo que agora se tornou verdadeiramente global, devido à realização de exposições colectivas, de bienais, de feiras de arte contemporânea. As exposições, tornaram-se um fenómeno menos formatado de pensar a arte, no entanto isto fez com que os curadores estivessem na mira dos críticos. A questão sobre a autoria das exposições tornou-se um assunto bastante discutido (ver ponto 1.1), o curador tornou-se o mediador da arte, e a arte torna-se também o meio para as exposições de arte contemporânea; as exposições tornaram-se o ponto central das instituições que as acolhem, e o público o seu principal beneficiário.

“If we are to follow Marcel Duchamp’s celebrated axiom that art tis a rendezvous, it is also the public’s medium – the medium through which the public becomes public. And it is in the relation to last encounter, the discourse

⁵³ L. Buck e D. McClean. *Commissioning Contemporary Art – A Handbook for Curators Collectors and Artists*. Thames & Hudson Ltd. 2012, p. 14.

around the exhibitions of art, Contemporary or not, begins to unravel most of its utopian formulations and justifications”⁵⁴.

Segundo Juan A. Gaitán, o que mais interessa a uma instituição e por conseguinte, aquilo que o público⁵⁵ mais quer de uma exposição é ter acesso a obras de arte, de maneira a que elas possam modificar um pouco a sua visão do mundo e a sua experiência do dia a dia, que possam alterar e moldar a sua sensibilidade enquanto seres humanos. Essa é a função de uma exposição, aproximar a arte da esfera pública. “...-the project since then has been to make the universe that is signified by the word “all” more inclusive and real, less rhetorical and ideal, encompassing more human beings; more cultural, political, and social interest; more religious inclinations and beliefs.”⁵⁶ Desde o final do séc. XX, que o papel do curador tem vindo a ganhar projeção, ele é a figura principal que possibilita o acesso à Arte Contemporânea, por meio das exposições, criando formas de pensamento crítico em torno de discursos e conceitos com a/s obra/s do/s artista/s.

⁵⁴ Juan A. Gaitán – What is the Public?. In J. Hoffman. *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mouse Publishing, Fiorucci Art Trust. 2013, p. 33.

⁵⁵ Segundo Juan A. Gaitán, público significa um segmento da sociedade que visita e frequenta museus, livrarias, galerias, concertos, cinemas, circos e teatros, que vê televisão e ouve rádio e por ai em diante. Idem, p.35.

⁵⁶ Idem, p. 44.

Capítulo 2. APRESENTAÇÃO DA INSTITUIÇÃO DE ACOLHIMENTO DO ESTÁGIO

O estágio de mestrado integrou-se no âmbito de um acordo estabelecido entre a Universidade dos Açores, onde frequentei o Mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento e a galeria *Appleton Square* com sede em Lisboa.

A *Appleton Square*, inaugurou a 10 de abril de 2007, com a exposição do artista internacional Lawrence Weiner (1942-...) intitulada “Books do Furnish a Room”, contando com a presença do artista. A galeria está situada na “art district” de Alvalade e nasce de um antigo sonho da sua diretora, o de criar um projeto ligado às artes performativas. Vera Appleton tem 37 anos, é formada em Marketing pela Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa, tendo ainda desenvolvido uma monografia sobre “Os públicos do teatro”, o que a levou a cultivar um gosto pelas artes performativas. Conheceu o espaço da galeria numa visita ao local, uma antiga fábrica de tecelagem abandonada, situada no mesmo prédio onde João Appleton, seu pai, gere um gabinete de engenharia. Vera apresentou-lhe um *business plan* detalhado do projeto, que inicialmente estava mais ligado às artes performativas, para ele lhe alugar o espaço, o pai propõe associar-se ao projeto e torna-se seu sócio. No entanto, por intermédio de amigos, conhece Cristina Guerra, diretora da galeria *Cristina Guerra – Contemporary Art* em Lisboa, que vai conhecer o espaço, e compromete-se a ajudá-la na programação durante os dois primeiros anos. O projeto inicial torna-se mais transversal e alarga-se à arte contemporânea.

A *Appleton Square*, não se enquadra no modelo de galeria comercial, (entenda-se por galeria comercial, uma galeria que expõe, divulga e vende arte, uma galeria que representa artistas e que tem um acervo). “Os galeristas têm uma importância simultaneamente económica – são eles que essencialmente, ou inicialmente, vendem as obras dos artistas – e sociocultural – são eles que mostram, e basicamente promovem, o trabalho dos artistas.”⁵⁷. Existem por isso dois tipos de galerias: as comerciais e as culturais. Enquanto as primeiras representam artistas, expõem e divulgam-nos em feiras internacionais com uma vertente economicista, as segundas procuram também apresentar projetos com vertentes mais transversais e é aí que se enquadra a *Appleton Square*. Uma das características que a distingue das galerias comerciais é não se dedicar às vendas. No entanto, Vera Appleton salienta que “...os artistas, aqui, também

⁵⁷ A. Melo. *Sistema da Arte Contemporânea*. Documenta. 2012, p. 42.

podem vender...”. Segundo Alexandre Melo⁵⁸, a distinção estrita entre galerias comerciais e não comerciais foi afastada pela consciencialização de que todas são comerciais, sendo mais ou menos, de uma maneira ou de outra, também culturais. Este é um espaço de afirmação cultural que tem como eixo central as exposições de arte contemporânea. Desde a data da inauguração e até à data do término do estágio, a *Appleton Square* realizou 47 exposições; a galeria acolhe ainda o projeto de curadoria independente EMPTY CUBE da autoria do curador João Silvério (foram realizados até à data do término do estágio de mestrado, 22 intervenções). Faz parte ainda da programação da galeria o projeto *Appleton Recess*, ciclo de exposições conjuntas, da autoria dos curadores Ana Anacleto e Bruno Marchand, com três exposições realizadas até à data. O sucesso da galeria deve-se tanto à seleção dos projetos curatoriais, como à escolha de artistas já reconhecidos pelos críticos, representados em museus nacionais e internacionais e pertencentes a importantes coleções, tanto privadas como públicas. Pode mencionar-se: Julião Sarmento, Tomaz Hipólito, João Paulo Feliciano, representados pela Galeria *Cristina Guerra – Contemporary Art*; Paulo Birghenti e Carlos Correia, representados pela *Baginsky Galeria*; José Pedro Croft representado pela Galeria *Filomena Soares*; Vera Mota representada pela Galeria *Pedro Oliveira*; Nuno Sousa Vieira representado pela Galeria *Graça Brandão*. Na linha do que defende Maria Balshaw “By commissioning the very best artists, you get the opportunity to do something that can happen only at that time and that place, and it can reap great rewards in terms of shifting reputation and making a gallery a place that people want to visit and where they think exciting work is going to be shown.”⁵⁹

A programação da *Appleton Square* assenta na coerência, flexibilidade e versatilidade em que se enquadram vários destes projetos, permitindo assim aos visitantes um contacto com a diversidade da produção artística emergente. A par da programação das exposições, que é fechada com um ano de antecedência (em alguns casos até mais tempo), a *Appleton Square* promove variados cursos de Reabilitação Urbana, ligados à arquitetura e à engenharia, orientados pelo engenheiro João Appleton, além de cursos sobre Escultura Moderna e Contemporânea ministrados pelo escultor Rui Sanches, cursos sobre Lisboa com a historiadora de arte Raquel Henriques da Silva.

⁵⁸ Idem, p. 42.

⁵⁹ Segundo Maria Balshaw in L. Buck e D. McClean. *Commissioning Contemporary Art – A Handbook for Curators Collectors and Artists*. Thames & Hudson Ltd. 2012, p.33.

Existem ainda programas transversais, que vão desde os ciclos de performance, de cinema ou de música até à apresentação de livros, catálogos e revistas. Considerando a diversidade de acontecimentos e transversalidade das áreas artísticas apresentadas, o público da *Appleton Square* é também múltiplo, potenciando-se o cruzamento de públicos, já que os frequentadores dos cursos de engenharia por exemplo, poderão fazer parte dos visitantes de uma determinada exposição por coincidirem as datas dos dois acontecimentos, o que, segundo Vera Appleton, traz um dinamismo à galeria que de outro modo não seria possível. No entanto, existem visitantes que serão sempre presença assídua, o chamado público das artes que vai com regularidade às inaugurações, são eles os artistas, galeristas, curadores, colecionadores, diretores de museus, críticos em geral e público consumidor de arte.

A *Appleton Square*, mesmo não sendo uma galeria comercial (e que não representa nenhum artista), desempenha um importante papel na divulgação dos artistas contemporâneos, sendo do meu ponto de vista, um centro de cultura, de promoção da arte e de promoção dos artistas. Segundo Howard Becker,⁶⁰ o sistema das galerias está intimamente ligado à instituição museológica, desde logo porque quando uma obra entra para a coleção de um museu passa a fazer parte do seu espólio, no caso da galeria as obras passam ao acervo, até serem comercializadas, novamente expostas ou outra qualquer situação que a faça “circular”. No caso da *Appleton Square*, mesmo que a peça não fique em acervo (grande parte das vezes não fica, devido às reduzidas dimensões do espaço e à tipologia da galeria), o facto de ter sido exposta na galeria, fará sempre parte do seu *curriculum*. Em segundo lugar porque quando um museu expõe uma obra, atribui-lhe a consagração máxima, nada mais podendo acrescentar importância e repercussão à carreira dos artistas.

Pensamos que a *Appleton Square* se tornou um espaço de referência no panorama cultural nacional, (reúne o melhor das galerias assim como algum do papel das instituições museológicas, tem inclusive uma forte componente formativa. Ver nota 8.), com grande prestígio cultural, criou uma relação de confiança com artistas, galeristas, diretores de museus, críticos, curadores e com o público. A *Appleton Square* atinge, inicialmente, grande notoriedade, porque inaugura a sua programação em 10 de abril de 2007, com um artista reconhecido internacionalmente e isso, catapultou-a para o circuito da arte contemporânea; hoje são os curadores que a procuram para colocar em práticas

⁶⁰ H. Becker. *Mundos da arte*. Lisboa, Livros Horizonte. 2010, p.117-118.

as suas ideias curatoriais, são os artistas que querem ver expostas as suas obras neste espaço, para que a eles seja também possível atingir a visibilidade que a *Appleton Square* lhes pode proporcionar.

2.1. APPLETON SQUARE (PROJETO) – ENTREVISTA COM VERA APPLETON.

Entrevista realizada no dia 26 de junho de 2013. Apêndice A.

2.2. PROJETO DE ARQUITETURA - WHITE CUBE.

O termo *White Cube* surge pela primeira vez num artigo publicado na revista *Artforum*, em 1976, pelo artista Brian O'Doherty⁶¹ para se referir às galerias dos museus ou de outras instituições artísticas. O'Doherty refere que a estrutura das galerias modernas tinha a mesma característica das igrejas medievais, os espaços são imponentes, a luz é projetada diretamente do tecto, as paredes são brancas, não existem janelas e por isso a interferência do exterior é nula. Como na igreja, a galeria é vista como um espaço sagrado enquanto lugar de contemplação.

A *Appleton Square* é constituída por duas galerias de exposição, divididas em dois pisos: o piso térreo onde se encontra a galeria do piso 0, com 8,65m² de espaço expositivo, com as paredes a atingir 3,50m de altura e a galeria do piso -1 com um espaço de 8m² tendo as paredes 2,30m de altura (ver figuras 1, 2, 3). Fazem parte ainda da galeria o espaço de trabalho/escritório, que antecede a galeria do piso 0, disposta de forma retangular, com 3,4m de profundidade por 6,5m de comprimento, e um espaço destinado ao acervo da galeria (ver apêndice E).

A estrutura arquitectónica da *Appleton Square* é de tipologia *White Cube*, (ver figuras 4, 5, 6, 7 e 8), define-se como um espaço de planta quadrangular, paredes pintadas de branco, chão cinzento, a iluminação faz-se a partir do tecto, de preferência com luz direccionada, no caso da *Appleton Square* a iluminação é homogénea. O espaço está livre de quaisquer elementos ornamentais que possam causar distração ou interferir

⁶¹ Brian O'Doherty (1928-...), o artigo viria a ser publicado em 1976, juntamente com outros 3 artigos do mesmo autor, em forma de livro, intitulado *Inside the White Cube*.

com a fruição estética das obras expostas. Como um contentor fechado, o cubo é um receptáculo de obras de arte, tal como a sua antecessora *Kunstkammer* ou *Cabinets d'amateurs*, contudo ele é agora um espaço neutro e despojado, que permite aos visitantes deslocarem-se livremente, criando um percurso livre de pré-conceitos; o pedestal deixa de existir, as esculturas são colocadas diretamente sobre o chão, os quadros em muitos casos “saltam” das paredes, sendo apenas encostados (figura 147), as molduras são agora muito simples ou simplesmente deixam de existir (figura 140), tudo isto possibilita ao espetador uma maior proximidade com a obra de arte, tornando-se mais acessível. “Its walls became ground, its floor a pedestal, its corners vortices, its ceiling a frozen sky. The white cube became art-in-potency, its enclosed space an alchemical medium. Art became what was deposited therein, removed and regularly replaced. Is the Empty gallery, now full of that elastic space we can identify with Mind...”⁶².

⁶² Brian O'Doherty – “The Gallery as a Gesture”. In R. Greenberg, [et al.]. *Thinking about Exhibitions*. Routledge, London and New York, 1996, p. 322.

Capítulo 3. ESTÁGIO CURRICULAR

3.1. ENQUADRAMENTO

No âmbito do estágio de mestrado, participei nos projetos curatoriais programados pela *Appleton Square* pelo período de vigência do estágio (6 meses), em que tive oportunidade de desempenhar funções que envolveram a montagem (ver ponto 4) de cada uma das exposições.

Estive envolvida, nas seguintes exposições: *Erosion* de Mónica de Miranda com curadoria de Gabriela Salgado; *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira com curadoria de Julião Sarmento; EMPTY CUBE de Filipe Alarcão com curadoria de João Silvério; *Um dia de chuva* de João Seguro, sem curadoria; *Les Apaches* de Vasco Barata também sem curadoria e *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?* de Ana Yocochi com curadoria de Ana Anacleto. Pude ainda participar de um projeto exterior à programação da galeria: a exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, uma exposição coletiva com artistas representados pela Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (Ana Hatherly, Ana Jotta, António Poppe, Helena Almeida, Lourdes de Castro, Rui Chafes, Rui Sanches, Vítor Pomar e ainda Helena Vieira da Silva) na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, com curadoria de João Silvério.

3.2. ATIVIDADES

3.2.1. O projeto *Erosion* de **Mónica de Miranda** com curadoria de Gabriela Salgado, esteve patente ao público entre o período de 10 de janeiro a 9 de fevereiro de 2013.

Mónica de Miranda (1978), é uma artista ativa e participativa na cena cultural e artística das comunidades por onde trabalha, quer seja como co-fundadora da *Xerem* (Associação Cultural, que tem como missão o apoio e desenvolvimento de projetos culturais), ou ainda como coordenadora do *Triangle Network Workshop*, em Portugal.

As premissas que levaram à realização da exposição *Erosion* partiram de uma investigação da artista, que é ao mesmo tempo, pesquisadora, produtora e educadora. A sua obra gira em torno das experiências e geografias pessoais, quer seja pelos locais onde viveu ou tem ligação familiar, quer seja pela sua experiência de vida. Os seus projetos partem sempre destas vivências, a artista explora-as, tirando partido da sua história de vida. O projeto curatorial da autoria de Gabriela Salgado, teve como base um conjunto de pesquisas desenvolvidas pela artista, aquando da realização de várias residências artísticas que passaram por três continentes (África, Europa e América do Sul) mais precisamente em Lisboa, Londres, Angola, Cabo Verde e Rio de Janeiro. A exposição intitulada *Erosion* foi a última fase de um conjunto de três exposições realizadas em Lisboa. A exposição, incluiu seis obras, sendo que cinco obras estavam no Piso 0 da galeria e uma no Piso -1 (ver Apêndice F). A receção à obra do artista é aqui um caso pertinente, a curadoria da exposição *Erosion* da artista Mónica de Miranda (sendo um projeto muito específico e itinerante, que busca espaço expositivo alternativo, como foi também o caso das exposições na Plataforma Revólver e no *Carpe Diem*, embora com características estruturais diferentes da *Appleton Square*), não teve a adesão por parte do público que seria de esperar. O curto intervalo de tempo entre exposições pode não ter sido adequado, a visibilidade do seu trabalho precisava ganhar maior maturidade em Portugal, uma vez que a artista tem um percurso mais internacional, mais especificamente em Inglaterra. A *Appleton Square* deve possibilitar a um artista menos conhecido em Portugal a oportunidade de dar a ver o seu trabalho.

3.2.2. O projeto *Uma faca na areia* de **Albano Silva Pereira** com curadoria de **Julião Sarmiento**, esteve patente ao público entre o período de 28 de fevereiro a 28 de março de 2013.

Albano Silva Pereira (1950), foi selecionado para o prémio *BES PHOTO* 2013 pela exposição *Passion* na Galeria Graça Brandão que decorreu em Lisboa durante o mês de dezembro de 2011. O seu trabalho fotográfico situa-se na tradição da fotografia de viagem construindo um olhar sensível à construção de um mundo de referências próprias com enorme respeito pelo outro. Cria imagens fixas a partir de imagens em movimento, dos vídeos com a intenção de perpetuar o momento, a sua narrativa pessoal é a das viagens, o artista conduz-nos a uma infinidade de possibilidades, o seu trabalho é um trabalho da memória, da imagem do momento que ele regista tal e qual um diário pessoal. A exposição, inclui um total de 44 obras, sendo que 29 estavam no Piso 0, estas obras fazem parte da coleção privada do artista Julião Sarmiento e as 15 restantes no Piso -1 (ver Apêndice G e figuras 52 à 92).

A exposição *Uma faca na Areia* de Albano Silva Pereira, aconteceu no momento certo no local certo, o momento de nomeação do artista para o prémio *BESphoto* 2013, a exposição com curadoria de Julião Sarmiento, foi uma antevisão da exposição que viria a acontecer no Museu Berardo em Lisboa com a conseqüente atribuição do prémio, criou-se muita expectativa em volta da obra do artista e a afluência à *Appleton Square* para ver a exposição foi resultado do conhecimento, habilidade e sensibilidade por parte do curador, que mantendo uma relação muito próxima com o artista, decidiu homenageá-lo e fazer uma exposição tendo como base curatorial dois núcleos expositivos. Na sala do piso 0 foram expostas 29 obras de tamanhos muitos variados, são obras pertencentes à coleção privada do curador, obras que nunca foram mostradas publicamente, aquando das suas viagens Albano Silva Pereira ia fotografando, essas obras eram enviadas a Julião Sarmiento e continham sempre frases (caraterística da obra do artista), segundo o curador “Estas obras são mais genuínas e verdadeiras, aqui pode ver-se o verdadeiro Albano, estas obras aqui expostas são únicas, foram feitas para mim.”⁶³ As obras foram montadas na galeria simetricamente em disposição de diamante, ao centro foi colocado uma obra de dimensões maiores sendo as restantes distribuídas aleatoriamente para a esquerda e para a direita por dimensão, do maior para o menor, entre obras foram

⁶³ Julião Sarmiento.

deixados 30 cm de distancia entre as mesmas (figura 86). Na parede oposta o curador optou por colocar apenas uma obra, representava uma linha de água, foi colocada com a mesma paralela ao chão, independentemente da moldura ter ficado paralela ao chão (figura 88). Já na sala do piso -1 foram dispostas obras produzidas recentemente (figura 77, 78 e 79), foram selecionadas 15 das 43 obras recepcionadas na *Appleton Square*, o curador escolheu as obras a expor no local e isso fez com que depois da sala montada e depois de um dia de distância para “dormir sobre o assunto”, a escolha final tivesse sofrido alterações. As obras escolhidas foram de grandes formatos, provocando um impacto no público mais imediato uma vez que a obra de Albano Silva Pereira é provocatória, de índole sensual e sexual, as obras deste piso são mais gráficas, têm manchas de cores, lettering pensado e trabalho para determinadas obras (figura 91), segundo o artista estas obras demoraram anos a fazer, as cores das manchas, o lettering é tudo pensado ao pormenor, nada é ao acaso, “Isto não é a minha obra, isto sou eu, isto é a minha vida”⁶⁴. Numa das outras das paredes foram colocadas obras a preto e branco, de dimensões mais pequenas (figura 92), de modo a contrastar com forte componente gráfica das obras maiores, todas as obras foram montadas a 1,45 metros de altura, do centro da obra.

A exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira teve um grande número de visitantes, foram diversos os motivos, pela singularidade do artista e a sua nomeação ao prémio *BESphoto* 2013, pelo curador e artista Julião Sarmento, que criou também muita antecipação para ver a exposição, não é comum um artista curar outro artista e também pela recepção na imprensa, como por exemplo pelas publicações no suplemento Sete da revista *Visão* (figura 343), semanário *Sol* (figura 344), e anúncio publicado em página dupla no jornal público (figura 345).

3.2.3. EMPTY CUBE de **Filipe Alarcão** com curadoria de **João Silvério**, o projeto aconteceu no dia 2 de abril de 2013.

O projeto curatorial **EMPTY CUBE** da autoria do curador João Silvério (ver apêndice C), acolhe propostas artísticas com a particularidade de serem de apresentação única, contam a presença do artista em confronto com a sua obra e com o público, com a duração máxima de 4 a 5 horas, o tempo que for necessário à realização da intervenção.

⁶⁴ Albano Silva Pereira.

“O EMPTY CUBE é um projeto independente, não comercial, aberto a propostas, e tem como objectivo desenvolver projetos artísticos que se confrontem, por uma noite, com a especificidade deste espaço fechado, vazio e com dimensões reduzidas”⁶⁵. O seu atual espaço de acolhimento é a *Appleton Square*, o cubo é composto por uma estrutura de madeira de 3 metros (figura 93 e 94). O projeto do designer Filipe Alarcão (1963), intitulado *Empty Cube*, consistiu na construção de um prisma triangular espelhado colocado dentro do EMPTY CUBE que modo a colocar em confronto os três elementos e desmultiplicar o espaço (que segundo o designer se relacionam, interligam e fundem num só, são eles; espaço, cubo enquanto objeto e prisma (ver apêndice C)). O espaço temporário do EMPTY CUBE (o cubo) foi colocado no centro do espaço da galeria do piso 0 (figura 105 e 106) o cubo foi apresentado com a estrutura em grelha, ou seja as paredes do cubo foram anuladas para este projeto, de maneira que o espelho pudesse comunicar e fazer a ligação aos outros elementos (figura 96 à 100), foi ainda exposto no espaço da galeria um modelo à escala 1:20 do prisma triangular (figura 102, 103 e 104).

3.2.4. O projeto *Um dia de chuva* de **João Seguro** esteve patente ao público de 4 abril a 04 maio de 2013.

João Seguro (1979), é movido por diversas práticas artísticas para além da pintura, e da escultura, trabalha a fotografia, o desenho a instalação, procurou na montagem desta exposição fazer conexões adequadas ao projeto, procurou as melhores soluções de montagem, ocupou o espaço da galeria, e criou um diálogo entre obras/obras e obras/arquitetura *white cube*. (Entrevista realizada no dia dois de maio de 2013 (ver Apêndice B)). A exposição inclui um total de oito obras, sendo que sete obras estavam no Piso 0 da galeria e uma no Piso -1 (ver Apêndice I). O artista assumiu o papel de curador da sua própria exposição, organizou-a na sua dimensão plástica e discursiva, do meu ponto de visto tratou a exposição como um todo tornando-a numa única instalação, na sala do piso 0 expôs sete obras (figura 107, 108, 109, 110, 111, 112 e 113), aqui o artista produziu articulações e pensamentos entre as obras expostas, permitindo o envolvimento do visitante. O que é interessante analisar é o facto de a linguagem plástica e discursiva das obras, “encaixarem” em harmonia com a arquitetura *White Cube* da galeria da *Appleton Square*, a montagem das obras foi pensada para

⁶⁵ www.emptycube.org (2013.5.19 15h)

produzir várias possibilidades de circulação (figura 142, 143 e 144). Já na sala do piso -1 o artista optou apenas por expor uma única obra (figura 114), que atualmente contém 18 fotografias suportadas por uma prateleira construída para fazer parte integrante da obra e que foi montada em L (figura 145), no entanto e segundo artista, é uma obra em aberto podendo por isso vir a incluir mais fotografias.

Em oposição ao projeto *Erosion* com curadoria de Gabriela Salgado, a exposição *Um dia de chuva*, do artista João Seguro, contemporâneo de Mónica de Miranda e com um percurso artístico semelhante, que não expunha há algum tempo e inaugurou com menos de um mês de intervalo na Sala do Veado e seguidamente na *Appleton Square*, teve, ao contrário de Mónica de Miranda, uma boa divulgação por parte dos meios de comunicação social, com crítica no jornal *Expresso* (figura 341) e destaque na Agenda Cultural de Lisboa (figura 342), tendo uma boa aceitação por parte do público em especial de um público bastante jovem.

3.2.5. A exposição ***Les Apaches*** de **Vasco Barata** esteve patente ao público entre o período de 16 de maio a 15 de junho de 2013.

Vasco Barata (1974), formado em Belas Artes, trabalha sobre o domínio da construção e percepção da imagem, através da prática da fotografia e do vídeo. O seu trabalho inclui também uma recorrente prática diária do desenho. Articula nas suas obras, interesses pelo cinema, e pelos seus códigos de linguagem, que se traduzem em instalações artísticas de dimensões variáveis. A exposição inclui um total de oito obras, sendo que sete obras estavam no Piso 0 da galeria e o vídeo *Os Nossos Ossos: Ariadne*, 2012, foi exposto no Piso -1 da galeria (ver Apêndice J). Contou com uma visita guiada, com a presença do artista, aos alunos do Mestrado em Gestão Cultural da Universidade Carlos III de Madrid, teve um artigo publicado no jornal Público, no suplemento Ípsilon de sete de junho de 2013 (figura 346), por José Marmeleira e uma crítica na revista *Actual* do Jornal Expresso de um de junho de 2013 (figura 347). A exposição desenvolve-se sob o título *Les Apaches* (nome de um grupo de delinquentes de finais do século XIX, inícios do século XX, que aterrorizavam as ruas de Paris fazendo uso extremo da violência, ficaram apelidados *Apaches* uma vez que a selvajaria dos seus atos remetia para o grupo de Índios *Apaches* conhecidos pelos seus bárbaros ataques) o artista apresenta pela primeira vez em Lisboa o vídeo *Os Nossos Ossos: Ariadne*, produzido e apresentado no

âmbito da Capital Europeia da Cultura 2012, Guimarães. Este vídeo foi o impulsionador da restante exposição, nele pode ver-se já pequenos indícios que vão pontuar as restantes obras, expostas no piso 0 da galeria, existe um pequeno *booklet* que o artista intervencionou e que contém um índio a cavalo com uma pena na cabeça; algumas obras contém setas, penas, fotografias com penas, vestígios dessa relação, o artista optou por expor as instalações criando pistas estéticas entre as obras e o vídeo, encontros e conexões entre todas as obras, juntas elas contam uma história, de violência, de parcerias geracionais (entre atores, entre autora do poema que é usado numa das obras, e até ao curador que escreveu o texto, embora não tivesse feito a curadoria da exposição (figura 337, 338 e 339), criam um percurso que unifica a exposição. A exposição contou ainda com a apresentação de uma performance intitulada *Les Apaches Vivants*, realizada no dia 31 de maio. A *performance*, foi concebida por Vasco Barata e Andresa Soares e interpretada pela mesma, a história desta performance, explana bem a exposição apresentada e existe entre elas, performance e exposição uma continuidade, elas são a extensão uma da outra.

Performance⁶⁶ integrada na exposição *Les Apaches* de Vasco Barata, que teve lugar no dia 31 de maio de 2013 (figuras 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207 e 208).

O público “invade” o espaço da galeria, expectante. Sabe que vai desenrolar-se uma ação, deambula por entre as obras, mas sempre com os sentidos despertados. A luz apaga-se, fica tudo escuro, é este o primeiro momento, dá-se início à *performance*. É uma questão de segundos, até a luz se acender novamente, o público recua, numa encruzilhada entre o espaço da galeria e parede, sucedeu-se uma ação, a *performer* subtrai um pequeno bloco de notas da instalação *Société des Apaches*, a obra está colocada no centro da galeria, e vai servir de mote a várias ações que se vão sucedendo. As luzes apagam-se novamente, ouve-se um objeto a ser deslocado, as luzes acendem, a trança do escalpe foi desmanchada, aqui é visível, o público percebeu que vai haver uma interação com as obras expostas. Terceira ação, as luzes apagam, ouve-se um riscar, e depois um riscar mais intenso, e a intensidade sobe de tom até atingir o êxtase e

⁶⁶ Forma de obra que utiliza várias linguagens artísticas ou não, onde se encontram elementos planeados e outros aleatórios. O público faz parte integrante da obra, esta torna-se a própria ação. É também designada por *happening*. Rouge, I. (2003). *A Arte Contemporânea*. Editorial Inquérito. P. 60

parar. Um objeto é pousado e segundos depois as luzes acendem-se novamente para desvendar uma ardósia que foi violentamente riscada até à exaustão; o público reage, há agora um burburinho na sala. Quarta ação, as luzes, a escuridão total, um movimento, um ponto de luz que acende, esta sobre a cabeça da *performer*, ela incide a luz sobre um pequeno xisto, que compõe a obra *Société des Apaches*, apaga o foco. Percebemos que a *performer* se movimentou, este é o momento em que também ela se revela, levou consigo a pedra, pousou-a de modo audível, o foco de luz incide novamente sobre o pequeno xisto, foi pousado em frente da instalação composta por nove quadros, incide o foco sobre um dos quadros (a fotografia dos estilhaços), apaga-se o foco. Ouvem-se passos, são passadas curtas mas fortes, bem marcadas, é alguém que se aproxima, o público fica expectante, está escuridão cerrada, agora é o silêncio. O foco de luz acende, num outro canto da galeria, é a *performer*, esta agachada sobre um quadro, é o quadro com a fotografia dos estilhaços, olha para ele, a luz do foco permanece acesa, e ela vai deslizando um objeto cortante pelo verso do quadro, com minúcia e delicadeza, com tempo, sem forçar o corte, e ele, o corte, vai-se formando com o tempo necessário, o tempo que precisamos para assimilar que é uma obra de arte que está a ser trespassada, está a ser cometido um crime, e nós somos cúmplices. Apaga-se o foco, há objetos a pousar. A luz acende, a obra ficou no chão, desamparada, a arma do crime é desvendada, o punhal, o punhal que compõe a obra *Photomaton* de 2013, o punhal que nos fere, que nos expõe enquanto espetadores, o punhal que expõe a obra de arte, enquanto objeto delicado e frágil. As ações são muitas, acontecem sempre num apagar de luzes, proveniente dos projetores do tecto ou do foco colocado sobre a cabeça da *performer*. Novamente o negro, e novamente a luz que desvenda as cores de um livro que foi aberto e nos mostra uma mancha negra sobre fundo branco; a luz apaga-se, sentimos e ouvimos peças que chocalham, que são remexidas, baralhadas, a luz novamente e novamente desvendamos as peças de lego que componham uma parte da escultura central, *Société des Apaches*. Sentimos que estamos num cenário de um crime, somos espectadores atentos, com os sentidos alerta sempre à espera da próxima ação, num suspense de cortar a respiração. Apagam-se as luzes, acendem-se o foco, incide sobre uma seta que é cuidadosamente embrulhada e seguidamente escondida, apaga-se o foco, é o último vestígio que vai ser apagado, o projetor que compõe a obra *Glória*, 2013 projeta sobre a parede um poema, “*Vim porque me pagavam*”, a *performer* coloca-se estrategicamente entre a parede e o projetor a sua sombra “ecoa” sobre a galeria,

torna-a maior sobre a sua mão está um pó negro, tão negro quanto a escuridão e ela começa a espalha-lo sobre a parede cobrindo meticulosamente o poema, mais uma vez não existe pressa, o crime tem de ser perfeito, toda a superfície é tapada, nada escapa, não pode escapar, não deveríamos ter visto nada, a ausência de luz antecipava isso; deveríamos não ter visto nada, no entanto assistimos a tudo, somos cúmplices, foi essa a intenção. Viemos porque nos convocaram.

3.2.6. Exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?* da artista **Ana Yokochi** com curadoria de **Ana Anacleto**, de 20 junho a 27 julho de 2013.

Ana Yokochi (1964), a artista explora questões de apropriação, de imagens coloridas e estilizadas, pintadas sobre telas de 1,50x1,50 metros (figura 200, 201, 202, 203 e 204), representando origamis (figuras ou objetos tridimensionais), como referência à sua cultura popular (China), e um origami representando um Unicórnio (figura 205), remetendo para o género da ficção científica, mais especificamente do filme “Blade runner” do realizador Ridley Scott de 1997. A curadora Ana Anacleto, apresentou uma exposição composta por seis obras, cinco pinturas e um origami (ver Apêndice K), trabalhou de perto com a artista neste processo de criação artística e desenvolveu uma exposição onde a série das obras expostas se encontram em diálogo individual com o espaço e com o espetador, as obras são dispostas cada uma numa parede de modo a testar a sua condição de autonomia (figura 231, 232, 233, 234, 235 e 236). “A exposição funciona como uma espécie de mapa/documento privilegiado de acesso ao seu processo criativo, conseguindo manter-nos perto, mas simultaneamente ao largo, na tentativa de decifração dos protocolos que lhe deram lugar.”⁶⁷

Performance, integrada na exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?*, intitulada *Principes de La Nature et de la Grace* realizada no dia 27 de julho de 2013 (figura 237, 238, 239, 240, 241, 242).

A ação teve lugar na galeria do piso 0, os participantes “foram convidados” a sentar-se no chão da galeria, as quatro obras que estavam neste piso foram retiradas do espaço expositivo (figura 237, 238 e 239), a sala ficou totalmente despida de qualquer influência ou distração visual de modo a que o espetador pudesse concentrar toda a sua

⁶⁷ Ana Anacleto

atenção na artista e nas suas palavras e orientações, esta que começou por ler o excerto “Awareness – Basic Attention Management” de Harry Palmer: “A palavra atenção deriva de duas palavras latinas: *ad* que significa “em direção a”, e *tendere*, que significa estender. Quando a atenção é posta nalguma coisa, estendes-te em direção a ela. Uma vez satisfeita a curiosidade, a atenção afasta-se daquilo que estava a ser olhado, escutado, tocado, saboreado, sentido, pensado, e move-se para qualquer outra coisa. Ou pelo menos deriva. Costumava ser assim.”⁶⁸, depois deu-se início ao exercício propriamente dito, as instruções iam sendo dadas pela artista e os espetadores iam repetindo as diretivas:

1. Olhe para a parede à sua frente, e descubra algo que ainda não tinha reparado antes.
2. Olhe para a parede à sua esquerda, e descubra algo que ainda não tinha reparado antes.
3. Olhe para a parede à sua direita, e descubra algo que ainda não tinha reparado antes.
4. Olhe para a parede atrás de si, e descubra algo que ainda não tinha reparado antes.
5. Olhe para o tecto, e descubra algo que ainda não tinha reparado antes.
6. Olhe para o chão, e descubra algo que ainda não tinha reparado antes.
7. Olhe para a parede à sua frente, mas desvie a sua atenção para a parede da esquerda.
8. Olhe para a parede à sua esquerda, mas desvie a sua atenção para um som.
9. Ouça esse som enquanto mexe os dedos dos pés.

Parabéns para si, se conseguiu realmente fazer este exercício. Se só conseguiu lê-lo e pensar sobre ele, precisa de intelectualizá-lo menos e experienciá-lo mais.

3.2.7. *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, é o título da exposição realizada na **Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva** com a parceria da **Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento** com curadoria de **João Silvério**, de 18 abril a 14 julho de 2013.

A Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, foi criada em 1985 e tem como missão a promoção das relações entre Portugal e os Estados Unidos da América.

⁶⁸ O documento foi fornecido pela curadora, pode ser consultado em <http://www.avatarepc.com/html/Pillar1-Attn-Eng.pdf>, (2013.7.29 - 15h).

A fundação é uma instituição portuguesa de direito privado e de utilidade pública, tem uma coleção de arte contemporânea que é criada em 1986, como parte integrante da área cultural, visa o intercâmbio, do desenvolvimento económico, social e cultural português com os Estados Unidos da América, a coleção inclui um vasto acervo de perto de 1000 obras de criação artística portuguesa. A coleção de arte da fundação é alvo de diversos projetos expositivos em colaboração com outras instituições culturais, como exemplo posso referir as três exposições realizadas em intercâmbio com o Governo Regional dos Açores entre 2007 e 2008, a exposição “Sinais” patente no Museu Carlos Machado em Ponta Delgada, a exposição "Corpo Intermitente", no Museu de Angra do Heroísmo e a exposição "Passagem", na Biblioteca Pública e Arquivo Regional da Horta e no Museu da Horta. É também nesta linha de cooperação que surge a exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, realizada em parceria com a Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva.

A Exposição inclui um total de 97 obras (e vários “estudos para cartas” da artista Ana Hatherly), de oito artistas diferentes, pertencentes à coleção da FLAD e obras da artista Maria Helena Vieira da Silva, pertencente à coleção da FASVS, ver Apêndice L, as obras foram escolhidos tendo por base as relações que os desenhos da artista Maria Helena Vieira da Silva têm com o espaço e conseqüentemente como essas obras se incluem na nossa contemporaneidade e por esse motivo criam relações, quer sejam formais, temáticas, ou conceptuais com as obras dos restantes artistas. Na sala 1 foram montadas 30 obras, 1 série composta por 25 desenhos do artista Rui Chafes (figura 310), 11 desenhos da artista Ana Hatherly e 18 estudos para cartas colocadas dentro de uma vitrine (figura 272, 311 e 312); na sala 2 (figura 313), foram montadas sete obras num total de quatro obras da artista Helena Almeida (uma série de cinco fotografias, uma série de dois desenhos, uma fotografia de grandes dimensões intitulada *Dentro de mim* e uma obra muito frágil datada de 1970), ainda nesta sala uma série de três fotografias do artista Vítor Pomar e duas telas da artista Lourdes de Castro; no corredor (sala 3) que une as salas 1 e 2 às salas 4 e 5 foi montada uma escultura do artista Rui Chafes, intitulada *Vertigem I* (figura 317); na sala 4 o curador João Silvério optou por colocar o artista Rui Sanches em relação direta com a artista Maria Helena Vieira da Silva (figura 319), com a montagem de oito desenhos (figura 320); do artista Rui Sanches, foram montadas oito obras, uma escultura, (figura 318), e sete desenhos (figura 318 e 321); por último na sala

5 (figura 322 e 323), cinco obras da artista Ana Jotta e uma série de 25 desenhos do artista António Poppe. As obras expostas, são apresentadas num contexto de diálogo entre si, mediados pelo curador, que pensou e organizou a exposição ao ínfimo pormenor, desde questões de ordem técnica, à criação de significados, com a recolha de informação e criação de conexões entre obras, a questões conceptuais, até à colocação das tabelas, sem nunca esquecer o próprio diálogo com os artistas, uma vez que algumas das obras foram montadas em consonância e com o consentimento dos mesmos. Ao percorrer o espaço expositivo, o espetador deve aperceber-se desse trabalho por detrás da exposição, o catálogo da exposição é uma ferramenta fundamental para o entendimento das relações das obras expostas, assim como a folha de sala, que ajuda e orienta o visitante. Para esta exposição foram organizadas três visitas guiadas, esse é um trabalho desenvolvido pelo curador em parceria com o serviço educativo da FASVS; a primeira visita foi realizada por ocasião da inauguração na exposição, no dia 19 de abril de 2013, com a presença do diretor da FASVS, e com a presidente da FLAD; uma segunda visita foi organizada por ocasião do aniversário do nascimento da artista Maria Helena Vieira da Silva, a 13 de junho de 2013 e a terceira visita por ocasião da finissage a 14 de julho de 2013 com a participação do curador Paulo Pires do Vale que esteve à conversa com o curador da exposição João Silvério, tendo saído desse encontro novos diálogos e novos entendimentos acerca das obras em exposição.

Do meu ponto de vista e na linha de pensamento de Jessica Morgan, a função que a coleção da Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento desempenha, é notável face à situação económica do país e das instituições, é a oportunidade para que a coleção seja alvo de valorização do seu acervo, incentivando o crescimento da produção artística e possibilitando novas leituras, novas interpretações e que mais público tenha oportunidade de ver obras que não eram mostradas regularmente. "(...) the collection is the ideal space in which to pose questions of new histories and new modalities of display. Rather than simply producing another roundup of the latest and the youngest, the collection offers the opportunity to entirely rethink how we understand the past."⁶⁹

⁶⁹ Jessica Morgan – “What is a curator?”. In J. Hoffman. *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mouse Publishing, Fiorucci Art Trust. 2013, p. 25.

Capítulo 4. METODOLOGIAS DESENVOLVIDAS

As atividades realizadas no âmbito do estágio estiveram diretamente relacionadas com a produção da exposição, a duração da montagem depende da dimensão do projeto curatorial, para as exposições realizadas na *Appleton Square*, a duração tem uma média de três dias, desde o momento em que as obras são recepcionadas até à colocação da folha de sala; no caso da exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, a montagem durou cinco dias, desde a embalagem das obras no seu local de origem a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, passando pelo seu transporte (é de referir que a maior parte das obras se encontravam vieram da sede da FLAD em Lisboa, no entanto, algumas das obras vieram da Fundação Serralves no Porto, onde a FLAD tem depósito da coleção por protocolo assinado em 1999, é importante ter em atenção a distancia percorrida e contar com a duração desse transporte), até à chegada da obras no local da mostra e sua montagem. As metodologias adoptadas para cada curadoria, variaram conforme o projeto do curador da exposição, ou no caso das duas exposições sem curadoria (*Um dia de chuva*, de João Seguro e *Les Apaches* de Vasco Barata), conforme o projeto dos artistas.

Para o entendimento destes procedimentos, é preciso diferenciar instalação e montagem das obras de arte, Luis Alonso Fernández⁷⁰ refere que, relativamente à instalação⁷¹ significa colocar num edifício, neste caso na galeria com uma tipologia *white cube* e na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, adereços, materiais, madeiras, contraplacado, etc., que têm como finalidade a alteração da estrutura arquitectónica, a colocação de estruturas que alterem o percurso expositivo (não teremos de nos preocupar com isto, uma vez que em nenhum dos casos de estudo tal situação se verificou); em relação à montagem, é o procedimento resultante da localização, colocação, fixação ou junção das obras na estrutura expositiva, variável de acordo com as obras a expor (telas com o sem moldura, desenhos em papel, fotografias, instalações artísticas em madeira em vidro ou outro qualquer material, de dimensões variáveis, vídeo, entre outros.)

⁷⁰ Fernández, L. A.; Fernández, I. G. (1999). *Diseño de Exposiciones. Concepto. Instalación y montaje*. Alianza Editorial. Madrid. pp. 160-161.

⁷¹ Esta instalação é diferente da instalação como obra artística.

Após **recepção** das obras no espaço da galeria (figura 15, 67, 68, 77, 115, 154, 155, 156, 206, 207, 261, 264), passa-se à sua **desembalagem** (figura 16, 69, 158, 159, 208 a 211). É fundamental ter em atenção se nenhuma das obras se encontra danificada, o transporte deverá ser feito por equipas profissionais, o sucesso de qualquer exposição passa, também, pelo estado com que as obras são tratadas, o **transporte**, a montagem e a sua devolução devem realizadas com o maior dos cuidados, de modo à manutenção da preservação das mesmas, o caso da exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, realizada na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, previu essa situação, o transporte foi feito por uma empresa especializada, a Feirexpo, os técnicos especializados criaram embalagens à medida de algumas das obras a transporte, garantindo assim o seu estado de conservação (figura 251 e 254). Terminada a desembalagem das obras a expor, e uma vez que em todos os casos de estudo, não houve acidentes a registar, passa-se à **distribuição** das obras pelo espaço expositivo (figura 17, 70, 71, 72, 157, 212, 213, 262, 269 e 275). O procedimento comum é definir o local onde a obra vai ser colocada e encostá-la à parede, as obras não devem estar em contato direto com o chão, pelo que a colocação de esponjas protetoras ou bubble (plástico com bolhas de ar) no chão é fundamental, evitando assim danos desnecessários nas obras (figura 212 e 276). Na maior parte dos casos, tanto curadores como artistas têm uma ideia muito definida sobre a posição e local que a obra vai ocupar no espaço, (este é um trabalho que deve ser feito antes da entrada das obras no espaço expositivo), em todo o caso do que pude observar senti que houve várias hesitações sobre onde colocar (pelo menos no Piso 0) as obras da artista Mónica de Miranda, a curadora não tinha ainda estado no espaço da galeria e isso provocou hesitações quanto à sua colocação, torna-se fundamental o reconhecimento do local quando se seleciona as obras para exposição. Já no caso do curador da exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira, Julião Sarmiento, perante a diversidade de obras, o curador quis fazer vários ensaios, inclusive depois da exposição montada, e depois de uma pausa (noite) para pensar, decide alterar algumas obras, isto mostra que ter tempo, para a montagem de uma exposição (distanciação da obra), permite que o curador e o artista também, possam ter noção do que está montado e se for caso disso, alterar o necessário. Um vez definido o local onde as obras vão ficar, passa-se à **medição** das paredes para a montadas de obras (figura 222 e 223), as obras colocadas nas paredes devem ser

suspensas por dois pontos nos cantos superiores (no caso de obras pequenas, basta um ponto no centro superior), devem distanciar do chão 1,50 cm, partindo do meio da obra, deveremos guiar-nos por esta medida, nível do olhar (figura 215, 229 e 235). Existem outros casos em que as medições são feitas de outro modo, depende da obra a montar, podemos ver (figura 165 à 178), é uma situação em que a montagem desta obra, necessitou de um esquema adequado à sua montagem, (foram cortados pedaços de papel, no tamanho das obras e colocadas sobre a parede), isto permitiu ao artista ver a mancha que a instalação iria ocupar, assim como facilitou ao técnico de produção a sua montagem.

Em outros casos, como foi o da exposição *Um dia de chuva* de João Seguro, após desembalagem, foi necessário proceder à **limpeza** das obras, as molduras forma desmontadas e limpos todos os 18 vidros que compõem a obra (figura 115 e 116), paralelamente a isso foi montada a prateleira que compõe a obra (figura 117 a 121). A **montagem** das obras é sempre uma tarefa delicada e muitas vezes as obras não chegam ao local só prontas a montar. No caso dos artista Vasco Barata, a peça *Photomato* foi terminada no local, uma vez que a obra continha essa característica, sendo que uma parte da obra foi pintada na parede da galeria (figura 185 e 186). No caso do artista João Seguro, algumas das obras precisaram levar retoques de tinta. Ainda na produção da exposição, pude participar da montagem do vídeo *Os Nossos Ossos: Ariadne* do artista Vasco Barata, procedeu a **ajustes de imagem** e vários **testes de som**, para que a obra pudesse ser visualizada nas melhores condições possíveis (figura 183 e 184). Pude ainda participar dos **ensaios**, assim como da **performance** do artista Vasco Barata (figura 192 a 199), desenvolvida pela performer Andresa Soares, o desenrolar de acontecimentos ao longo do período das exposição é uma maneira inteligente de assegurar a dinamismo da mesma, esta exposição contou ainda com uma visita guiada feita pelo artista aos alunos do Mestrado em Gestão Cultural da Universidade Carlos III de Madrid, onde pude participar. Particpei ainda da performance da artista Ana Yokochi, no âmbito da sua exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?* (figura 237 a 242).

No processo específico da montagem da exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, foi feita a separação das obras selecionadas para a curadoria (figura 245), na Fundação Luso-Americana. Procedeu-se à embalagem das

mesmas (figura 246 a 259), como já referido esta embalagem foi feita por técnicos especializados e em muitos dos casos foram construídas embalagens à medidas de certas obras (figura 251 e 254). O transporte foi realizado pela mesma empresa (Feirexpo, especialista em embalagem e transporte de obras de arte), à chegada ao local da exposição, procedeu-se à desembalagem e distribuição das obras pelas quatro salas da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, e pelo corredor que une as salas, figura 260 a 264 a montagem das obras nos locais foi sempre acompanhada pelo curador da exposição João Silvério (figura 271), em muitos dos casos pelos próprios artistas (figura 293, 295, 298, 299 e 301), nunca é de mais referir do diálogo permanente que o curador deve manter com os artistas aquando da montagem das suas obras, e no caso da artista Maria Helena Viera da Silva, a diretora da Fundação Dra. Marina Bairrão Ruivo assegurou esse diálogo. As obras desta exposição forma acompanhadas de um **dossiê de projeto**, com imagens de todas as obras e respetivas descrições, este dossiê é um elemento muito importante no caso de exposições colectivas (e não só) uma vez que o número de obras a expor era grande, este dossiê permitiu a **verificação de todas as obras** para a recolha e para recepção das obras, deste modo garante-se que nenhuma obra fica “esquecida”, este dossiê serviu ainda para a **verificação das tabelas** (figura 306), aquando da sua impressão e antes de serem montadas juntamente com as respectivas obras. Posso dizer que aqui assumi um papel de *assistant curator*, tive a possibilidade de acompanhar todo o processo, de ver funções do curador, a sua relação com todos os envolvidos no projeto, a sua estrita relação com os artistas, respeitando sempre a suas necessidades. Pude assistir à dinâmica desse trabalho, à tomada de decisões essenciais para o sucesso do projeto; ao saber fazer cedências (como foi o caso da colocação dos livros do artista António Poppe), à delegação de tarefas (como foi o caso de me atribuir a difícil responsabilidade de verificar todas as tabelas das obras); passando pelas **visitas guiadas** à exposição (que tive oportunidade de colaborar), neste caso foram três, a visita guiada que se seguiu à inauguração da exposição, uma pelo aniversário da artista Maria Helena Vieira da Silva e a última pela *finissage*, até aqui o curador mostra um papel de total disponibilidade e mostra que as suas funções não terminam quando termina a montagem da exposição (ver ponto 2.3.7.).

Ainda fazem parte das metodologias de produção da exposição, a colocação do **lettering de parede** (figura 42, 84, 101, 141, 187, 230 e 308), a impressão da folha de sala, um importante elemento que qualquer exposição (figura 331 a 340); que se

encontra à entrada da exposição, no caso das exposições da *Appleton Square*, a **folha de sala** (figura 331 à 340), contém não só o texto do curador ou artista, mas também a planta da galeria com as tabelas das obras, uma vez que as mesmas não estão colocadas ao lado das obras, como é o caso da exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*.

Uma das funções que tive, e que veio a revelar-se um elemento essencial para o desenvolvimento deste relatório de estágio, pois serve de fonte documental sobre as exposições tratadas, é uma memória da exposição, foram os **registos fotográficos e de vídeo** que fui registando ao longo de todo o processo da produção destes projetos curatoriais, mostram uma diversidade de aspectos (meio envolvente, montagem de objetos, modo como as obras são tratadas, desde a sua seleção, embalagem até à recepção no local, entre outros já aqui referidos), difícil de mostrar por outros meios, ajudando a perceber e visualizar determinadas opções curatoriais. A seleção e preparação das fotografias das exposições, serviram para constar na base de dados do site, e para fazer a **divulgação** na página do facebook da *Appleton Square*.

As exposições contaram também com um trabalho, não menos importante, muitas vezes esquecido, foi feita a recolha das notícias de imprensa, artigos ou críticas publicados às exposições realizadas. Por último, e nunca esquecendo este ponto que também fez parte da metodologia do processo curatorial a **desmontagem** e **embalamento** das obras a devolver, este processo deve ser feito com todo o rigor e cuidado para evitar danos nas obras, no caso da exposição *Uma faca na areia* do artista Albano Silva Pereira, as obras foram embaladas, foram feitos registos fotográficos das mesmas, impressas e coladas nas embalagens das respetivas obras para se proceder a uma mais fácil identificação, foi feita uma contagem das obras a devolver assim como o registo das mesmas, para e proceder ao seu **transporte** de devolução das obras ao local de origem.

Capítulo 5. REFLEXÃO CRÍTICA

“You have to understand what the curator does to understand in part what you are looking at in an exhibition.”⁷²

Esta afirmação proferida por Seth Siegelaub, veio a revelar-se fundamental para o desenvolvimento da reflexão que me propus fazer acerca deste estágio. É essencial entender as funções de um curador para conseguirmos olhar para uma exposição e pelo menos tentar entender o que nos é apresentado, no meu caso particular, desde o início de todo este processo que sabia que precisava ver, presenciar, fazer parte enquanto observadora e participar enquanto interveniente (sempre na posição de estagiária, na posição de quem está a aprender), de todo o processo que envolve as funções de um curador para a realização de um projeto curatorial, só deste modo é que pude tomar contacto com a realidade da curadoria de Arte Contemporânea. Segundo o que pude analisar durante o período do estágio, um bem sucedido projeto curatorial é aquele que desenvolve o seu trabalho em consonância com a obra do artista, procurando em todas as situações fazer com que a visão que o artista quer transmitir seja fidedigna. Esta foi uma das aprendizagens mais marcantes ao longo do período do estágio, e pude entender isso uma vez que percebi que o artista é que é o “cliente” do curador, o curador trabalha para o artista, e para mediar a sua obra com o público. Uma boa exposição não é uma exposição que mostre apenas boas obras de arte, uma boa exposição é aquela que permite ao público fazer ligações entre as obras expostas, no caso das curadorias que tive a oportunidade de participar, as exposições que melhor desempenharem esse papel foram as exposições *Um dia de Chuva* de João Seguro, *Les Apaches* do artista Vasco Barata, os artistas conseguiram criar uma narrativa em torno da exposição, criaram harmoniosamente um diálogo entre as obras expostas e conseqüentemente com o espaço expositivo. Para mim existiu um equilíbrio, tanto em termos formais como conceptuais e isso fez com que ambas as exposições conseguissem fazer passar a visão dos artistas; a exposição *Estes e outros encontros* com curadoria de João Silvério foi outro bom exemplo (completamente diferente das exposições de João Seguro e da de Vasco Barata), de como uma exposição colectiva pode criar diálogos entre diferentes artistas, de diferentes épocas e diferentes contextos mas que estavam unidos por um tema comum criado pelo curador, e isso permitiu a que o público, não só tivesse acesso a

⁷² Seth Siegelaub.

obras raramente expostas de artistas portugueses, como também que esse mesmo público pudesse ver e pensar sobre o modo como essas obras foram expostas em termos formais e conceptuais possibilitando novas leituras, novas abordagens e novas conexões; no entanto se estas obras tivessem lugar num outro contexto, sob outro tema, se fossem expostas com outros artistas e num outro lugar, certamente que assumiriam outro significado; por isso o curador deve ser um profissional com capacidades de desenvolver temas diversos sobre o universo da arte, devendo sobre esse mesmo assunto ter uma mente aberta; deve permitir-se abordar qualquer assunto de modo descomplexado, deve permitir-se trabalhar com diversos artistas em diferentes instituições culturais.

Ao longo deste período apercebi-me que as exposições e a pesquisa nunca estão separadas, elas desenvolvem-se em paralelo, por isso o trabalho do curador passa muito por pesquisar e estudar determinado tema ou a obra de um determinado artista, passa por criar um conceito adequado à exposição, pode mesmo dizer-se que a pesquisa e a exposição se complementam: a pesquisa está no centro do desenvolvimento do pensamento do trabalho curatorial e por isso o texto de sala se revelou em todos os casos uma ferramenta fundamental para o entendimento da exposição, não me parece que tenha de ser um texto sobre o tema desenvolvido, no caso da exposição *Um dia de Chuva* do artista João Seguro, este optou por incluir um texto que fosse explicativo das obras de arte expostas, no caso da exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?* da artista Ana Yokochi, a curadora Ana Anacleto optou por colocar no texto da folha de sala uma entrevista realizada à artista para o propósito da exposição, o importante é que exista uma pista, que desencadeie uma sucessão de reações e que possibilite ao público um maior entrosamento com o que lhe é apresentado. O curador deve ainda ocupar-se da função de orientar o projeto, ter uma mente analítica, ser uma pessoa pragmática, bem como saber organizar, delegar e distribuir funções, desde a equipa envolvida na montagem, do estagiário até ao profissional experiente; deve manter boas capacidades relacionais com todos os envolvidos na realização de uma exposição de modo a produzir o sucesso da mesma, desde os artistas, aos galeristas e colecionadores, aos diretores e pessoal de museus, até à comunicação social, deve ser um profissional versátil, com a capacidade de se movimentar dentro do espaço expositivo, orientando, articulando diferentes discursos expositivos, criando rápidas soluções para problemas que possam surgir, um bom exemplo disso foi a curadoria da

exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*; o curador foi responsável por criar ligações entre artistas, entre a instituição acolhedora da exposição e finalmente entre o público.

A programação de uma instituição, seja ela museu, galeria de arte ou outra, é feita com uma antecedência de um a dois anos, no caso da *Appleton Square*, a programação está fechada até 2014. A diversidade da programação pode mobilizar diferentes públicos, *habitués* ou ocasionais, jovens ou idosos, abordando vários tópicos de diferentes interesses. Do que pude observar, a exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, foi a que convocou um número de visitantes mais variado, estive presente em dois momentos importantes da exposição (na vernissage e na finissage) e o que constatei é que a exposição contou com a presença de jovens e idosos, de artistas e curadores, de diretores de museus e colecionadores, de amantes das artes em geral.

O melhor modo de inserir novos públicos no mercado da arte contemporânea é entrecruzar as diferentes propostas artísticas e os diferentes territórios; pintura, escultura, literatura, fotografia, cinema, teatro, arquitetura, entre outros, pensamos que no caso da exposição *Les Apaches* do artista Vasco Barata e da exposição *Um dia de chuva* do artista João Seguro o facto de serem artistas que se deslocam por diferentes papéis dentro da esfera da arte contemporânea (pintura, escultura, fotografia, vídeo, performance, entre outros), inclusive o facto de terem sido os curadores das suas exposições lhes permitiu trazer mais público, e um público mais diversificado, João Seguro também pelo facto de ser professor no campo das artes plásticas e no caso do artista Vasco Barata porque apresentou uma performance, por fez a ponte entre profissionais da sua geração, ao introduzir um poema cedido por uma escritora, ao ter trabalhado com duas atrizes do campo das artes performativas e também pela feliz coincidência de ter visto a sua exposição ser visitada por um grupo de estudantes espanhóis, tudo isto fez com que as suas exposições fossem mais visitadas, e por um público mais diversificado.

Um dos mais importantes e marcantes momentos para mim, foi aquando da montagem da exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, o curador demonstrou que em qualquer circunstância deve manter o contacto com o artista,

neste caso, todas as obras estavam produzidas, fazem parte de um coleção e mesmo assim o curador disse-me que se os artistas não quisessem expor algumas das obras já selecionadas ele respeitaria esse desejo, o curador montou as obras com a presença e em consonância com os artistas (como já referido no ponto 3.2.7). O papel do curador nunca interferiu com a visão do artista, e as obras por ele selecionadas tornaram possível que também ele mostrasse a sua visão sobre o conceito criado, para mim este projeto é sem dúvida um projeto autoral, a notoriedade do trabalho do curador demarcou-se, e para isso não foi preciso “reduzir” a visão dos artistas. Todavia, o papel do curador é muitas vezes questionar as ideias do artista, um ato que requer muita confiança de ambos os lados. O artista pode desenvolver várias propostas para serem discutidas com o curador, até se chegar a um acordo final. Foi também o caso do projeto realizado para o EMPTY CUBE, o curador trabalhou em consonância com o designer Filipe Alarcão, até que a visão deste se revela-se no projeto final apresentado. Não posso deixar de referir que o meu papel neste estágio, teve para mim, mais proveito na relação que pude eu também criar com o curador da exposição *Estes e outros encontros*, foi aqui que pude entender mais profundamente o trabalho da curadoria e mais uma vez a forte relação que deve existir entre o curador e o artista, foi neste projeto que me foram atribuídas funções de *assistant curator*. Não posso deixar de referir a estreita relação que criei com os artistas João Seguro e Vasco Barata, onde tive também mais liberdade de movimentos, uma vez que os artistas não tiveram o apoio de um curador, nestes casos não senti essa condicionante, e pude estar mais próxima deles, pude inclusive entrevista-los e dar algumas sugestões de montagem de algumas obras, pude assistir e colaborar no ensaio da performance do artista Vasco Barata e entender essa dinâmica, entre artista e performer, na troca de ideias para a realização da ação e para que esta fosse o resultado da visão do artista embora interpretada por outro que não o próprio. Nos outros casos senti-me mais “intimidada” pelo facto de existir já uma relação criada entre curadores e artistas, relação essa que não acontece só na montagem, é algo que vem desde o início do projeto curatorial, na seleção do artista, e que eu infelizmente não tive oportunidade de participar, em alguns casos porque a programação já estava fechada e porque eu era um elemento exterior à *Appleton Square*, e isso criou também as suas tensões; este ponto foi sem dúvida uma condicionante à minha aprendizagem, uma vez que seria bastante proveitoso se eu pudesse assistir a todo o processo desde a seleção do artista por parte do curador, à escolha do conceito e às pesquisas para “dar vida” à exposição, à

criação de produção artística (poderia ter sido interessante se tivesse tido oportunidade de ver a artista Ana Yokochi na criação das suas telas, fiz o pedido à curadora da exposição, mas aprendi também que só entra no atelier do artista quem é convidado).

Sem deixar de referir o que me trouxe até aqui, com o crescente aumento de atividades culturais que diversas instituições regionais têm levado a cabo e com a eminência da abertura do Centro de Artes Contemporâneas – Arquipélago, na ilha de São Miguel, pressupõe-se a necessidade de profissionais especializados na área da curadoria, infelizmente os cursos de curadoria a nível nacional não são o desejável e necessário, existiu um mestrado de curadoria na Faculdade de Belas Artes de Lisboa que teve apenas algumas edições, a Universidade de Coimbra tem uma pós graduação e infelizmente esta possibilidade não se encontra ao alcance de todos; como tal julgo ser de enorme utilidade a realização de ações de formação, workshops entre outras atividades de âmbito educativo e elucidativo que permitam a alunos e profissionais interessados em adquirir mais conhecimentos que lhes seja facultada essa possibilidade (é de referir que foi levado a cabo uma ação de formação em Gestão de Projetos Culturais - Curadoria, coordenada pela professora Isabel Albergaria com a cooperação da Câmara Municipal de Ponta Delgada tendo como formadores a professora Fátima Marques Pereira e o curador João Silvério, é de referenciar a forte adesão à ação de formação, fazendo notar a necessidade de informação acerca desta disciplina). Seria, do meu ponto de vista, pertinente a introdução de um seminário no Mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento, direcionado para as práticas da curadoria, uma vez que esta disciplina está intimamente ligada com a prática museológica, fica aqui a minha sugestão.

CONCLUSÃO

A prática curatorial está intimamente relacionada com a museologia e o património artístico contemporâneo, ela liga-se às origens do colecionismo, passando pelos *Kunstkammer* ou *Cabinets d'amateurs*, até à criação dos primeiros museus e do primeiro manual de *Museographia*. O curador tradicionalmente visto como conservador de museu, cuidador com tarefas de investigação, documentação, conservação, restauro de um objeto ou de uma coleção, alarga as suas funções com o surgimento das vanguardas artísticas de início dos anos 60 do século XX. O conceito contemporâneo de curadoria ganha então nova forma e os curadores começam a praticar a sua atividade fora do domínio institucional dos seus antecessores, as suas exposições tornam-se mais criativas e provocadoras baseados em temas específicos ou trabalhando diversos artistas numa mesma exposição, passa a existir uma preocupação com espaço expositivo e com o modo como as obras são colocadas no local. Harald Szeemann, é um dos nomes mais sonantes deste período, o curador torna-se um símbolo e as suas exposições um modelo a seguir, a exposição *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information*, de 1969, foi de tal modo um marco na história da arte contemporânea e na história da curadoria, que a Fundação Prada reproduz pela Bienal de Veneza de 2013 essa mesma exposição, intitulada *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* e que possibilitou a que o público da atualidade pudesse ter acesso à mesma.

Ao analisar este relatório de estágio e colocando em perspectiva todo o caminho percorrido, desde o primeiro dia de estágio, na *Appleton Square*, desde as exposições realizadas, ao contacto com os diversos curadores e artistas, até à redação deste documento, posso afirmar que, para o curador se tornar um profissional bem sucedido terá de se comprometer a trabalhar para a arte com os artistas, terá de estar motivado e empenhado mas acima de tudo terá de ser flexível, mostrar-se aberto a novas ideias e novas oportunidades que com toda a certeza serão benéficas a todos os envolvidos no processo curatorial. Como refere Harald Szeemann, "...the curator has to be flexible. Sometimes he is the servant, sometimes the assistant, sometimes he gives artists ideas of how to present their work; in group shows he's the coordinator, in thematic shows, the

inventor. But the most important thing about curating is to do it with enthusiasm and love – with a little obsessiveness.”⁷³

Em resposta à pergunta que eu própria me coloquei ao iniciar este meu percurso, A curadoria como difusora de Arte Contemporânea, considero que uma exposição não é apenas uma conjunto de obras produzidas por determinados artistas e expostas num determinado local, uma exposição é uma performance, é a criação de um raciocínio, sendo hoje, no séc. XXI, o meio que **dá a ver** e **conhecer a Arte Contemporânea**, são a estratégia de organizar o espaço e o pensamento sobre a obra dos artistas; assumem múltiplas formas, mas o importante é o que pretendem transmitir. Uma vez que o campo onde atua a curadoria, o campo da arte contemporânea é de grande diversidade artística, isso faz com que se torna-se acessível a um maior número de pessoas. A prática curatorial tem certamente dois momentos distintos, a fase da seleção e pesquisa do artista e da sua obra, sobre o tema e o conceito a apresentar; e a fase da montagem da exposição, neste sentido e demarcando a importância da curadoria como difusora de arte contemporânea é necessário criar metodologias que orientem o curador nesse processo; na multiplicidade de funções e tarefas que lhe são atribuídas, cabe-lhe a função de **dar a ver** o trabalho do(s) artista(s) da **melhor maneira**, e o resultado desse processo é a exposição; as suas funções vão desde a seleção dos artistas, à criação do conteúdo e conceito da exposição, antecipadamente planejada, à supervisão e montagem da exposição, articulando as obras com o espaço expositivo e articulando as obras conceitualmente ou visualmente de modo a unificar aquilo que se quer mostrar, o curador cria relações e significados entre as obras, estabelecendo diálogos e expondo as obras de modo a que os visitantes criem as suas próprias experiências. Sobre o curador, recai um trabalho crítico sobre a produção artística do(s) artista(s), o curador procura produzir um texto que reúna as suas observações e pontos de vista e é isto que pode contribuir para a leitura e entendimento que o público faz da exposição, este é um ponto muito importante uma vez que muitos dos textos que acompanham as exposições são de difícil interpretação fazendo com isso, que a própria exposição e obra artística se torne tão hermética. Ele faz a ponte entre artistas, obras, galerias, museus e outras instituições, e público. Posso concluir que as exposições têm a capacidade de desenvolver discursos entre artistas, curadores e conseqüentemente com o público. A prática da curadoria,

⁷³ Harald Szeemann em entrevista a H.U. Obrist. *Brief History of Curating*. JPR | Ringier & Les Presses du Réel. 2011, p.100.

permitiu desenvolver exposições em consonância com a produção artística, desmistificando inclusive, a imagem do artista visto como figura inacessível e que desenvolvia o seu trabalho à parte do mundo. A relação de proximidade estabelecida entre curador e artista, permitiu o desenvolvimento de novos projetos que de outro modo não teriam sido trazidos ao público, é um meio para a nova produção artística, produção essa que surge da colaboração, da troca de ideias e do envolvimento entre o artista e curador e da sua prática curatorial.

No mundo da arte em constante expansão e mutação, existem inúmeras possibilidades para a prática da curadoria. Nunca como agora a prática curatorial assumiu formas tão diversificadas e teve tanta influência no modo como a arte e a produção artística são mostradas. Acreditamos que uma boa exposição deve servir vários propósitos, deve estar sempre em consonância com a visão do artista ou dos artistas, deve promover encontros entre as obras expostas e deve fazer cumprir o conceito criado pelo curador. Este, terá de ter as condições técnicas e de espaço pretendidas para as obras a expor, mas em última análise terá de criar audiências e fazer com que o público se leve a questionar sobre o que é mostrado e sobre o modo como é mostrado, a grande satisfação, tanto para artistas como para curadores, será que de algum modo o público se identifique e encontre pontos comuns com as obras apresentadas. As exposições contribuem para o desenvolvimento artístico regional, nacional e internacional e conferem visibilidade e notoriedade à instituição que as apresenta. Posso concluir que a curadoria é uma atividade intimamente ligada à produção e investigação artística, assim como à sua capacidade de difundi-la, levando a que o público tome contacto com ela e lhe possa atribuir significado. Considero por isso que a prática curatorial, é uma atividade que tem como finalidade a organização e realização de exposições em situações pontuais, visando o agrupamento e interação de elementos artísticos num espaço específico em proveito do público. Os curadores são por isso profissionais responsáveis e especializados pela criação de um conceito, pela escolha de obras e de artistas e pelo gênero de exposição a apresentar, essas exposições marcaram o futuro da história da arte uma vez que elas fazem parte de um sistema de produção, de intercâmbio (de trocas) e por fim de comunicação artística (ao atingir o seu público) e esse é o sistema a que assistimos atualmente, na nossa Era, no momento presente, o momento da nossa Arte Contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. (1988). *Arte e Crítica de Arte*. Editorial Estampa, LDA.
- BECKER, Howard S. (2010). *Mundos da arte*. Lisboa, Livros Horizonte.
- BENAITEAU, Carole. (2012). *Concevoir et Realizer une Exposition*. Eyrolles Editions.
- BOURDIEU, Pierre. (1993). *The Field of Cultural Production*. Polity Press.
- BONHAM-CARTER, C.; HODGE, David. (2004). *The Contemporary Art Book*. GoodMan Books.
- BRENSON, Michel. 2005. *The Curator's Moment*. In Z. Kocur, & S. Leung, Theory in Contemporary Art since 1985. Oxford, Reino Unido: Blackwell.
- BUCK, Louisa; MCCLEAN, Daniel. (2012). *Commissioning Contemporary Art – A Handbook for Curators Collectors and Artists*. Thames & Hudson Ltd.
- CURY, Marília Xavier. (2006). *Exposição, concepção, montagem e avaliação*. São Paulo. Annablume Editora.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. (2010) *Key Concepts of Museology*. ICOM.
- DIAS, José António B. Fernandes. (2000) *Arte e Antropologia no século XX: modos de relação*. Conferência Culturgest (CGD) e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.
- ECO, Umberto. *A definição da Arte*. Edições 70, LDA.
- Exposiciones Temporales (2006). *Organización, gestión, coordinación*. Madrid, Secretaria General Técnica, Ministério de Cultura.
- FERNANDES, Alexandra; AFONSO, Luís U. (2012). *Os Leilões e o Mercado da Arte em Portugal. Estrutura, História, Tendências*. Scribe – Produções Culturais.
- FERNÁNDEZ, Luis Alonso; FERNÁNDEZ, Isabel Garcia. (1999). *Diseño de Exposiciones. Concepto. Instalación y montaje*. Alianza Editorial. Madrid.
- GONÇALVES, Rui Mário. (1998). *A Arte Portuguesa do Século XX*. Círculo de Leitores.
- GREENBERG, R. [et al.] (1996). *Thinking about Exhibitions*. Routledge, London and New York.
- HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. 2001 (1998). *Manual de Museologia*. Madrid. Editorial Síntesis.
- HOFFMAN, Jens. (2013). *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mouse Publishing, Fiorucci Art Trust,
- KANDINSKY, Wassily, 2006 (1987). *Do espiritual na Arte*. Publicações Dom Quixote.

- KURZ, Otto e KRIS, Ernst. *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista - Uma Experiência Histórica*. Coleção Dimensões. Editorial Presença.
- LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (org.). *A Arte Portuguesa do Século XIX – 1850-1910*. Catálogo da Coleção Vol.I. Museu do Chiado.
- LAPA, Pedro; TAVARES, Emília (org.). *A Arte Portuguesa do Século XIX – 1910-1960*. Catálogo da Coleção Vol.II. Museu do Chiado.
- LORD, Gail Dester; LORD, Barry. (1999). *The Manual of Museum Planning*. London, The Stationery Office.
- LORD, Gail Dester; LORD, Barry. (2000). *The Manual of Museum Management*. London, The Stationery Office.
- LOPES, João Teixeira. (2007). *Da democratização à democracia cultural. Uma reflexão sobre políticas culturais e espaço público*. Porto, Profedições, Lda.
- MALRAUX, André. (2011). *O Museu Imaginário*. Edições 70, LDA.
- MARCUSE, Herbert. (1977). *A Dimensão Estética*. Edições 70, LDA.
- MARINCOLA, Paula. (2006). *What Makes a Great Exhibitions*. PEI – Philadelphia Exhibitions Initiative.
- MAROTTA, Antonello. (2010). *Contemporary Museums*. Milano. Skira editore.
- MARSTINE, J. (ed.) (2006). *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. Oxford, Blackwell.
- MATOS, Sara Antónia. (2008). *Espaço Arte Contemporânea*. Associação de Arte e Comunicação Oficinas do Convento.
- MELO, Alexandre. (2002). *Globalização Cultural*. Lisboa, Quimera Editores.
- MELO, Alexandre. (2002). *O que é a Arte*. Lisboa, Quimera Editores.
- MELO, Alexandre. (2012). *Sistema da Arte Contemporânea*. Documenta.
- MELO, Alexandre. (2003). *Aventuras no Mundo da Arte*. Assírio & Alvim.
- OBRIST, Hans Ulrich. (2011). *Brief History of Curating*. JPR | Ringier & Les Presses du Réel.
- OBRIST, Hans Ulrich. (2011). *Everything You Always Wanted to Know About Curating *but were afraid to ask*. Sternberg Press.
- O'DOHERTY, Brian. (1976). *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*. The Lapis Press. Santa Monica, San Francisco.
- O'NEILL, Paul. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. The MIT Press.

- PERNIOLA, Mário. (2006). *A Arte e a sua Sombra*. Assírio & Alvim.
- PREVENTION et Securite Dans Les Musees*. (1977). Direction de Musées de France. Ministère de La Culture et de L'Environnement. Paris. Edição Brasileira.
- RICO, Juan Carlos. (1996). *Montaje de Exposiciones*, Madrid, Silex Ediciones.
- RICO, Juan Carlos. (2006). *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*, Madrid, Silex Ediciones.
- RODNA, M.; GAMEIRO, O.; MELO, A. *O Especialista instantâneo em Arte Moderna*. Gadiva Edições.
- ROUGE, Isabelle de Maison. (2003). *A Arte Contemporânea*. Editorial Inquérito.
- RUIZ, Andrea. (2009). *Híbrido & Puro - Prácticas curatoriales en el arte contemporáneo*. Ediciones del Centro Cultural. Córdoba
- SMITH, Edward Lucie. (1990). *Dicionário de Termos de Arte*. Publicações Dom Quixote. Lisboa.
- SPROCCATI, Sandro. *Guia de História da Arte*. Editorial Presença.
- THOMPSON, John M. A. 1992 (1984) *Manual of Curatorship – A Guide to Museum Practice*. Oxford. Jordan Hill.
- VAJÃO, Vítor. (2003). *Iluminação Museológica – A arte de ver e preservar*. Lisboa
- VENTURI, Lionello. *História da Crítica da Arte*. Edições 70, LDA.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO

- Sinais*, Obras da Coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento. (2007). Edição Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.
- Corpo Intermitente*, Obras da Coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento. (2008). Edição Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.
- Estes e Outros Encontros*. Obras das Coleções da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento e da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva. (2013). Edição Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento e Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.
- Entre Linhas*, Desenho na Coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento. (2005). Edição Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento e *Culturgest* – Caixa Geral de Depósitos, Lisboa.

Introspeção Filipe Alarcão, designer. (2012). Museu do Design e da Moda de Lisboa. Câmara Municipal de Lisboa. INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda

LEGISLAÇÃO

Lei-Quadro dos Museus Portugueses, Lei nº 47/2004 de 19 de Agosto.

INTERNET

<http://www.appletonsquare.pt>

<http://www.emptycube.org>

<http://www.filipealcaodesignstudio.com>

<http://www.monicademiranda.org>

<http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>

<http://www.galerievangelder.com>

<http://www.prada.com/en/fondazione/cacorner#exhibition>

<http://www.museoimaginado.com/MUSEOLOGIA.htm>.

http://www.virose.pt/ml/textos/v_m_completo.html.

APÊNDICE A

Entrevista realizada em 26 junho de 2013 a Vera Appleton.

Tânia Alegria – Em que data inauguraste a *Appleton Square*? Com que artista inauguraste?

Vera Appleton – Inaugurei no dia 16 de abril de 2007 com o artista Lawrence Weiner. Eu nunca chegaria ao Lawrence Weiner. Quando pensei em implementar este projeto falei com a Cristina Guerra que veio ver o espaço e foi o grande “empurrão” para isto acontecer. Durante o 1º ano foi a Cristina que me ajudou na programação da galeria, a partir daí eu comecei a ter algumas ideias e orientava-me. Mas essa (exposição do Lawrence Weiner) foi uma proposta da Cristina. Aproveitando a vinda do artista para a inauguração de uma exposição sua no espaço dela, achou que seria perfeita essa conjugação. Era uma exposição de livros dele. A Cristina falou com ele, que logo aceitou a proposta, foi impecável, sem ter sequer visto o meu espaço confiou nela e aceitou, e correu lindamente, abriu-me as portas de uma maneira completamente diferente.

TA – Como surge este projeto e a criação da AS, ou melhor como te tornaste galerista?

VA – Eu nunca me tornei galerista, nem nunca me tornarei galerista. O projeto surgiu porque eu trabalhava em Marketing e comunicação e comecei a cansar-me de trabalhar para “convencer” as pessoas a ir ao supermercado comprar “porcarias” em vez de as convencer a ir aos museus ou ao teatro. Porque não trabalhar para isso, já que eu tinha essa base e estava a ganhar esse *know-how* de conseguir puxar as pessoas para qualquer coisa, para o consumo de qualquer coisa? Começou a incomodar-me a questão do marketing, de criar necessidades de consumo, e achei que era interessante transferir isso para uma “coisa maior”. Já na faculdade comecei a trabalhar a temática “públicos de teatro”, estava mais interessada na questão do teatro do que nas artes visuais, ou na arte contemporânea em geral. Nessa altura apresentei uma monografia sobre “Porque é que os portugueses não iam ao teatro” e correu muito bem, comecei realmente a interessar-me por isso. Depois, como já trabalhava por conta própria há alguns anos, uma vez vim visitar este edifício, que estava em obras, e percebi que estas salas iam ficar disponíveis. Foi nesta altura que propus aos proprietários dinamizar esta sala, fiz o projeto e apresentei-o ao meu pai (João Appleton), que é um dos proprietários do edifício. Ele disse logo que acreditava profundamente no projeto e que queria ser meu sócio, mas que obviamente eu iria pagar um aluguer, com contrato e tudo. E assim surgiu a *Appleton*

Square. A minha ideia inicial era realmente apresentar aqui projetos mais ligados às artes performativas, muito mais ligado ao teatro, ao *happening* ou à sessão de cinema, ou à conferência, e não à arte contemporânea, que foi o que afinal veio a acontecer, porque o espaço era perfeito para isso, ou seja, no meu projeto existe uma ligação muito direta entre o espaço físico da galeria e aquilo em que o projeto se tornou.

TA – Em termos do projeto de arquitetura deste espaço, sei que era uma antiga fábrica de tecelagem. Como se dá a escolha deste local e a sua consequente transformação em galeria? De quem é o projeto de arquitetura? Como surgiu a opção de idealizar um projeto *White Cube*? Tinhas noção das mais-valias que um espaço *White Cube* pudesse trazer para a exposição da arte?

VA – Eu era absolutamente leiga no que toca a esta área, e eu assumo isso e as pessoas sabem. Eu venho de uma área completamente diferente. Conhecia o conceito *White Cube* de uma forma completamente “superficial”. Acredito realmente que quando a Cristina Guerra aqui entrou, me tenha feito ver, já que olhou para o espaço e disse: “Este espaço é perfeito para expor arte contemporânea”. Aí não houve dúvidas, comecei a pensar que realmente tinha a mais-valia de me poder associar à Cristina, e associando-me tinha de ser na área da arte contemporânea. Sempre com uma ideia muito certa na minha cabeça: eu não queria representar artistas, e sabia que se eu queria manter sempre essa minha ideia inicial, não podia tornar-me galerista no sentido “puro e duro”. Se isso acontecesse haveria sempre condicionalismos que me impediriam de apresentar esses projetos alternativos que tanto me interessavam.

O projeto de arquitetura foi do meu irmão (João Appleton), que é arquiteto, e que já tinha feito a recuperação do edifício onde se insere a *Appleton Square*, e desse modo fez sentido que fosse ele a projetar a galeria. Ele não tinha pensado no *White Cube*, mas em conversa com a Cristina Guerra e confiando na sua experiência passamos rapidamente para essa possibilidade. Eu não tinha noção do potencial que tinha um espaço com essas características mas tinha contudo uma intuição, entrava aqui dentro e percebia a proporção, a escala, a beleza do espaço. Há poucos espaços assim e eu tinha consciência disso.

TA – Como geres este projeto em termos de financiamentos? Que tipo de apoios tens?

VA – Vou tendo apoios pontuais, ligados às necessidades específicas de cada projeto e vou conseguindo ter apoios regulares, como no caso da Jular, que já me ajudou em vários projetos quando foi preciso madeiras, ou no caso da Pladur quando foi preciso erguer as paredes no caso dos projetos do Pedro Cabrita Reis e do Nuno Sousa Vieira. Além desses tenho o apoio fundamental do meu Mecenaz HCI/HTECNIC, que se mantém desde o 2º ano de vida da Appleton Square. Trata-se de um apoio anual (há um valor anual que me é dado), que exige determinadas contrapartidas mas muito pouco para o que eles me dão. É uma questão de solidariedade, de responsabilidade social e apesar da amizade implícita continuam a apoiar-nos por acreditarem no projeto, porque se interessam pelo que temos feito. Sei que foi um apoio que inicialmente aconteceu por amizade, mas que agora acontece porque acreditam realmente neste projeto, por isso sou extremamente grata. Tive também apoios para outros projetos, como é o caso do *Appleton Recess* durante dois anos, para duas edições impressas. Arranjámos também um apoio pontual para o projeto *Empty Cube*. Vamos procurando apoios mais pontuais, já que atualmente é muito difícil ter apoios regulares - sei que ter um apoio mecenático como o nosso é difícil e talvez um dia esse apoio desapareça e eu precise de procurar outros apoios. Acabo por ter outros meios de financiamento, as vendas que nos ajudam bastante, ou a realização de cursos - não são valores muito relevantes mas são eles que nos vão ajudando. Pode haver dois ou três meses que estão garantidos financeiramente por causa de dois ou três cursos. Vamos gerindo isto o dia-a-dia, não é possível hoje em dia ter um plano financeiro que nos assegure de outra forma. Mas tenho consciência de que os mecenaz são o “balão de oxigénio” da Appleton Square, que se precisar consigo erguer-me mesmo que não faça vendas (que é uma coisa que infelizmente acontece regularmente hoje em dia) ou mesmo que os cursos não aconteçam.

TA – A que disciplinas artísticas se dedica a AS?

VA – O meu campo central é a Arte Contemporânea. A *Appleton Square* tem um eixo central que são as cinco, seis ou sete exposições que apresenta anualmente, isso é o eixo central que é o mais importante. As artes performativas acontecem paralelamente à atividade central. O ano passado, por exemplo, tivemos o curso de cinema e logo a seguir o ciclo de cinema de curtas metragens portuguesas, no verão passado, que foi

muito interessante pois as sessões foram seguidas de uma conversa sobre o filme. Há alguns anos chegamos a ter um ciclo de cinema com a Filipa Oliveira, que era a curadora, sobre filmes de artista; temos os programas com o Rui Horta, em que ele mistura a dança com a performance e a tertúlia, e convida escritores para falarem a seguir com os artistas, já aconteceram dois e agora em dezembro (2013) vai acontecer o terceiro. No fundo há uma diversidade de acontecimentos mas essa diversidade é complementar porque há sempre o eixo central que domina a *Appleton Square*, que são as exposições de arte contemporânea. Esse é o nosso trabalho que exige mais de nós, e que exige mais financiamento. Essa é a estrutura central, tudo o resto são os programas satélites não menos importantes que são os que nos vão enriquecendo e diferenciando da Galeria tradicional

TA – Quais os critérios na escolha da tua programação? Na escolha dos artistas e na dos curadores?

VA – De início houve uma escolha sempre ligada ao currículo do artista, embora as coisas sejam sempre um pouco espontâneas, e damos por nós a conseguir justificá-las com o tempo. É engraçado, mas sem querer só apareciam aqui artistas já com um determinado currículo, com determinada experiência e eu isso assumo completamente, que prefiro trabalhar um artista com menos exposições feitas mas com uma certa maturidade artística adquirida, como por exemplo o caso do Rui Valério, que nunca tinha feito uma exposição numa galeria comercial, ou da Ana Yokochi que nunca tinha vendido uma obra de arte, ou do Miguel Horta que está muito ligado ao projeto educativo dos museus da Culturgest e da Gulbenkian mas que faz poucas exposições, e de repente fez aqui uma exposição. Claramente esse é um dos meus critérios: a maturidade artística, o trabalho que eles vão produzindo, goste-se menos ou goste-se mais... Acho que os artistas mais jovens terão de percorrer determinado percurso e então chegarão à *Appleton Square*. Portanto este é um dos critérios, a maturidade artística; ao início era um pouco intuitivo e agora é objetivo. Depois há a questão do gosto. Chegou a um ponto em que eu comecei a receber propostas, a toda a hora, e propostas que me iam entusiasmando e eu dava por mim com uma programação fechada, porque ia ouvindo os projetos e eram tão interessantes, projetos pensados para aqui e de artistas que eu gostava. Os artistas são pessoas com quem eu me vou relacionando, acaba por existir

uma relação emocional que me vai ligando a eles e que me faz optar, pelo que eles são, pela forma como trabalham, pela sua integridade emocional e artística, pela sua coerência... Depois há alguns artistas com quem gostaria muito de trabalhar e esses foram diretamente convidados por mim. Resumindo por vezes há um convite meu, outras vezes são projetos que me são apresentados, e que eu considero muito interessantes porque são projetos pensados para aqui, projetos próximos do conceito *site specific*, e é isso que vai fazendo a programação.

TA – Que tipo de público tem as exposições? Como fazes para trazer mais público, que tipo de divulgação fazem?

VA – Logo no início pensei em contratar uma empresa de comunicação, mas logo percebi que neste meio as coisas não funcionam assim. Eu acho que o que funciona é a divulgação “boca a boca”, passar a mensagem, o espaço começar a ser conhecido e as pessoas acabarem por vir. Este espaço já ganhou determinado estatuto e as pessoas já aparecem naturalmente, eu não preciso de grande esforço para trazer cá público, o público interessado, o público das artes, desloca-se até aqui. Claro que há exposições e exposições e existem umas mais complicadas para trazer esse público, mas ele aparece. Depois tenho a divulgação clássica por *press release*, a divulgação por email, o *facebook*; é claro que a melhor divulgação é quando aparece uma crítica, mas essa é sempre espontânea e não depende de nós. Essa é a melhor maneira de publicitares o teu espaço, aparecer uma crítica a uma exposição nossa. Mas há outra coisa mais interessante que acontece aqui, que é o cruzamento de públicos diferenciados, justamente por existirem as outras atividades paralelas às exposições. É raro não termos algum visitante novo em cada projeto, quando isso não acontece é estranho. E é esse o objetivo final deste projeto: trazer público novo que nunca viria até aqui noutras circunstâncias e que por exemplo, no caso dos cursos, como já te falei anteriormente, em que no intervalo sobe até aqui, vê a exposição, fala connosco sobre o espaço, sobre a obra do artista, e diz também que pensava que a galeria de arte era um espaço inacessível e fica surpreendido.

TA – Quais são as maiores dificuldades que encontras para manter um projeto como este? E em cada um dos projetos individuais, tanto em termos artísticos como financeiros?

VA – Só tenho dificuldades em termos financeiros, de resto não vejo grandes dificuldades, não vejo dificuldade em trazer cá artistas. Há uma dificuldade às vezes que é a escolha do artista, às vezes precisava de mais espaço e mais tempo para fazer tudo o que queria, isso também é uma dificuldade. Existem essas dificuldades físicas e reais:, não há espaço nem tempo para tudo, e no entanto existem ótimos artistas. É uma pena, porque não existem assim tantas galerias para os trabalhar nem existem assim tantos espaços para os expor. Há muitos artistas que têm projetos na gaveta (projetos interessantíssimos) e há artistas que têm projetos para mim, para este espaço e eu não consigo fazer nada por eles. A pior dificuldade é a financeira, obviamente, porque pode condicionar o projeto completamente, pode tornar o projeto inviável, sem dinheiro não há hipótese. Há dificuldades nas vendas, claro, mas isso está ligado à questão financeira. Eu fiz um grande esforço para descolar o projeto do conceito de galeria comercial, fiz um grande esforço para que ganhasse um estatuto mais institucional, porque prefiro que seja assim, mas na prática há público que só agora é que se apercebeu que temos obras à venda, ou seja, podemos ter perdido no passado algumas hipóteses de venda porque aquele cliente ou aquele colecionador não sabiam; mas prefiro que tenha acontecido assim, a Appleton Square adquiriu um estatuto que de outra maneira não teria acontecido, é difícil ter o melhor dos dois mundos. Agora sinto que é difícil fazer saber que também vendo e manter esse estatuto; esse é o meu maior esforço neste momento. Ando a tentar vender, porque preciso de dinheiro para aguentar este projeto e porque os artistas também precisam ainda mais do que eu; quero ajuda-los e quero vender obras que tenho aqui em acervo, mas ao mesmo tempo quero manter esse estatuto de projeto um bocadinho mais institucional e *non-profit* e então há aqui um equilíbrio difícil de conciliar, mas lá vou conseguindo, até pela maneira como os artistas vêm ter comigo e como lhes explico as coisas. Digo-lhes sempre que o nosso objectivo não é vender, mas também podem vender. Em vez de dizer: façam um projeto para vender. Aí garanto logo que a minha principal preocupação não é a venda. Então eles já vão pensar no projeto de uma maneira diferente. Se calhar na sala de cima fazem um projeto menos comercial, mas podem deixar-me uma série de desenhos numa pasta, que eu poderei mostrar a um

cliente mais tarde. Ou seja, é tentar conciliar as coisas, mantendo essa essência de “espaço de projeto” e que mostra coisas arrojadas, Um bom exemplo foi o caso de um artista que estava preocupado com a questão das vendas (porque os artistas precisam de sobreviver) e na cabeça dele o que ia apresentar na sala principal, era absolutamente impossível vender e então disponibilizou para venda algum tempo antes de inaugurarmos uma série de desenhos e gravuras para pelo menos recuperar algum do investimento na produção da obra principal - a verdade é que vendemos aquela peça, e recuperámos o investimento, e isso também acontece, é interessante. Mas eu gosto que assim seja, a peça não foi pensada para a venda, estávamos a trabalhar outras hipóteses paralelas de venda e acabou por ser aquela peça que se vendeu, e foi para um colecionador; foi a situação perfeita.

TA – Que tipo de apoios dá a *Appleton Square* aos artistas em exposição?

VA – Não tenho uma regra, eu vou gerindo o que tenho. Há um valor mínimo que eu tenho na minha cabeça e que dou aos artistas para a produção. Mas muitos artistas, a maioria, assume a produção das suas obras. Há artistas mais dependentes de uma ajuda minha para a produção; mas também há artistas mais jovens que nem contam com ajuda de produção, porque já estão habituados, nem as galerias que os representam os conseguem ajudar. Nesses casos eu tento participar a situação; se vejo que há um artista que investe e gostava muito de emoldurar determinado desenho e é uma moldura que já é cara e ele já investiu imenso, eu tento cobrir essa moldura, ou seja, eu pontualmente vou vendo como posso ajudar e vou adaptando ao caso que estamos a trabalhar e à situação em que estamos. Não há uma regra de apoio, de dizer eu tenho um *budget* para ajudar, não é assim; também depende do esforço do artista, do investimento dele no projeto. Há produções que são muito mais baratas do que outras, há esforços superiores a outros, e nós vamos gerindo situação a situação, acho que nunca saiu daqui nenhum artista a sentir-se injustiçado ou de alguma forma lesado; é porque a fórmula funciona bem. Na montagem da exposição temos sempre disponível uma equipa para ajudar o artista em tudo o que seja necessário. Também somos responsáveis como é óbvio por impressão de convites, e tudo o que esteja relacionado com a comunicação. Por vezes, se faz sentido, fazemos pequenas publicações “home-made”, e que resultam e valorizam o projeto.

TA – A *Appleton Square* acolhe e apoia projetos curatoriais, qual a tua opinião sobre os mesmos?

VA – A *Appleton Square* acolhe o EMPTY CUBE, que é um projeto com curadoria do João Silvério, partiu de um convite meu, o projeto já existia mas nós “transportamo-lo” para a *Appleton Square*, sendo que esse projeto pode acontecer noutros sítios, não está limitado ao espaço desta galeria, a ideia é o projeto ser nómada. O APPLETON RECESS acontece também com um convite meu, desafiei um curador para me apresentar uma exposição coletiva de “x em x” tempo, convidei o Bruno Marchand, sendo que ele me propôs trabalhar em parceria com outra curadora, Ana Anacleto, porque achou que duas cabeças funcionam melhor do que uma, e seria mais interessante, e criar um projeto específico com determinadas características alocado à *Appleton Square*, que só faz sentido aqui, até porque tem o nome *Appleton*, por isso é mais ligado a este espaço. O EMPTY CUBE é um projeto mais independente, assumindo nós um papel de “Host” do mesmo, de espaço que acolhe o projeto. O espaço *Appleton Square*, desaparece perante o projeto EMPTY CUBE, no dia em que acontece o evento tudo o resto desaparece e este sobrepõe-se à *Appleton Square*. Para mim ambos os projetos têm uma importância enorme, mais do que curatorias que tenho tido ao longo do tempo no sentido de exposições “convencionais” mais regulares. São dois projetos curatoriais que nos afirmam enquanto espaço mais alternativo, enquanto espaço de projeto. Enquanto nas exposições que a galeria tem, há uma curadoria tradicional/clássica, onde o curador vem, trabalha e acompanha o artista a montagem e todo o processo; nestes dois projetos há um projeto curatorial de base, são pensados enquanto projetos curatoriais, e isso dá uma dinâmica à nossa programação que eu acho extremamente importante porque são esses projetos expositivos que dão também essa dinâmica, que tem a ver com os projetos alternativos que eu vou criando na *Appleton Square* que vão acontecendo noutras áreas, na área da dança do facto de termos workshops, tudo isso nos vai diferenciando, são estes momentos pontuais que fazem a diferença na nossa programação, e eu acho que o EMPTY CUBE, é extremamente importante e tem uma enorme regularidade, o APPLETON RECESS não tem tanta regularidade, é um projeto bastante espaçado no tempo mas que tem vindo a pontuar a nossa programação e é muito interessante porque nos traz o cruzamento entre três gerações de artistas, a

riqueza desse projeto esta nessa troca geracional, mostrar obras que não se mostram há muito tempo, que se mostram pela primeira vez, essa variedade é aqui trazida pelo papel do curador, eu acho muito importante o papel do curador. Por exemplo o que aconteceu no caso da exposição do José Pedro Croft, a exposição foi feita através do curador, o João Silvério. Há outras situações em que é o artista que me pergunta e sente alguma necessidade de ter o trabalho de curadoria a acompanhá-los. Estes dois casos são muito específicos e especiais para a programação da *Appleton Square*, marcam já o nosso “ADN”, e mesmo o caso do EMPTY CUBE, sendo um projeto independente é marcante ao nível do que temos feito, acaba por estar ligado a nós, as pessoas associam a *Appleton Square* ao EMPTY CUBE inevitavelmente, embora o espaço desapareça, embora nós façamos tudo para que o EMPTY CUBE seja o protagonista, obviamente que trazemos pessoas até aqui, até Alvalade e o projeto está dentro da nossa programação. Depois há outro projeto de curadoria, as performances do Rui Horta, em que ele escolhe diferentes criadores/interpretes na área da dança ou do teatro, o conceito é apresentar artes performativas no contexto da galeria, e lá estamos mais uma vez nós afirmamos o nosso papel enquanto espaço de projeto, enquanto espaço alternativo, uma curadoria que marca o que nós somos e que nos afirma enquanto espaço.

TA – Que balanço fazes de 7 anos de *Appleton Square*? Podes referir um ponto alto?

VA – Tantos pontos altos. Falando dos projetos paralelos ao eixo central das exposições os ciclos de performances com curadoria de Rui Horta, são sempre um ponto alto, por exemplo a Sofia Dias e o Vítor Roriz, dois performers que apresentaram um trabalho incrível, intitulado *Arremesso I*, e no final do espetáculo veio o Gonçalo M. Tavares falar sobre o que eles tinham apresentado, e essa troca de ideias foi para mim muito especial; é o que por vezes falta às exposições; se não existe uma dinâmica à volta da exposição, torna-se uma coisa um bocadinho fria, estática. De vez em quando nós procuramos que exista; que venha o artista, que haja uma conversa, mas muitos artistas não gostam, não se sentem à vontade. Portanto se me perguntas por momentos, eu acho que esses são momentos especiais em que as coisas são muito completas, Claro que há exposições aqui que me marcaram muitíssimo, houve vários momentos muito altos, mas para mim especificar é difícil.

TA – Projetos para o futuro?

VA – Internacionalizar a *Appleton Square*, passando por criar um projeto lá fora, ou criar um intercâmbio entre artistas, começar a trazer artistas internacionais. Eu gosto muito de mostrar artistas portugueses, porque é mais simples, está ao nosso alcance e a nível de *budget* é completamente diferente investir num artista português do que num estrangeiro, mas talvez haja forma de começar a trazer artistas, há apoios para isso e começa também a haver apoios à internacionalização. E se queremos conseguir “exportar” os nossos artistas é importante trazer artistas de fora, estabelecer intercâmbios com espaços de outros países. Esse é um objectivo, De resto é tentar manter uma programação ao nível da que tem sido feita, tentar continuar a mostrar projetos fora do circuito mais óbvio deste meio, das galerias; continuar a trazer artistas que estão “desaparecidos” e de repente aqui têm uma oportunidade de mostrar o que estão a fazer. Nos dois próximos anos vou mostrar dois artistas mais jovens, mas acho que eles têm a tal maturidade que é raro encontrar em artistas tão jovens. Até apresentarem o seu projeto aqui, já têm duas ou três exposições marcadas. Variar um bocado, não podemos ser sempre a mesma coisa, a ideia é ir renovando, mas sem correr muitos riscos, tem de se ter muito cuidado, não se pode dar o passo errado, é uma coisa importante, não podemos ficar demasiado à vontade por sentirmos que estamos bem, devemos ser exigentes e cuidadosos, até porque se somos respeitados a nossa responsabilidade perante os artista e o público é maior.

APÊNDICE B

Entrevista realizada cinco de abril de 2013
ao designer Filipe Alarcão e
ao curador João Silvério

– Filipe! Como surge o projeto para o EMPTY CUBE?

Filipe Alarcão – Foi um processo bastante natural, no sentido em que, talvez por ser designer sempre olhei para o projeto (EMPTY CUBE) de duas maneiras, por um lado pelo seu conteúdo, pelas exposições que pude ver aqui, (não as vi todas, mas vi bastantes), mas também pelo dispositivo de exposição, o próprio objeto. Quando falei ao João na possibilidade de desenvolver um projeto que vem na sequência do tipo de trabalho que eu já tinha feito, nessa ideia de desmultiplicação do espaço através do espelho, sempre pensei usar o cubo como um material de trabalho, ou seja, para mim o cubo nunca foi só um contentor de exposição, foi um objeto dentro de outro contentor, existe esta ideia que é a galeria que contém outro espaço que é por sua vez outro espaço de exposição, mas que tem um interior e um exterior, e interessava sempre trabalhar a partir desta dicotomia, sobre o próprio objeto com o cubo ser não só um espaço de exposição mas ele próprio um conteúdo expositivo e depois o que eu faço é acrescentar um terceiro elemento que é também um objeto e que se relaciona quer com o cubo objeto, com o cubo espaço e com o espaço envolvente. Esta leitura sucessiva de espaços objetos, de espaços que se relacionam com objetos etc., etc. todo o projeto nasce daí, nasce da existência do cubo, se o EMPTY CUBE fosse o espaço da galeria provavelmente a relação que eu teria com ele seria completamente diferente e não haveria a intenção de o integrar na própria obra, neste momento o cubo e o que está dentro do cubo é um objeto só. Entre a ideia e começar a aparecer o resultado final, deparei-me com uma série de questões que ao princípio não me tinham ocorrido, não lhes tinha dado o tempo de raciocínio suficiente para me aperceber que eram questões que eu tinha de resolver, nomeadamente esta questão, se eu quero refletir o objeto cubo o que é que tenho dentro, a certa altura todo o trabalho e todo o raciocínio de projeto teve de ver com o que é que eu faço quando tenho uma pele exterior que reflete e o que é que eu tenho com o interior, como é que eu jogo com estas duas dimensões. Inicialmente a intervenção passava-se toda do lado de fora e gradualmente eu comecei a ocupar o cubo por dentro, primeiro pensei em deixar o espaço integralmente como é a área expositiva, usando um dispositivo de anulação dos limites desse espaço interior. Começou por ser uma coisa totalmente negra, depois uma coisa que seria totalmente refletida e depois eu comecei a achar que fazia sentido era criar essa ambiguidade que a certa altura não se percebe o que é que é interior, exterior ou que é que tangível, refletido e como é que o

refletido recompõem o objeto como um todo e como é que isso anula o objeto que é exposto, o Prisma e portanto todas essas relações que no fundo andam sob várias formas ligadas e trabalhadas no meu trabalho, aqui neste caso específico para este projeto específico com uma pré existência que é o cubo, transformou-se nesta intervenção.

– João! Como surgiu a ideia para o EMPTY CUBE?

João Silvério – A ideia para o EMPTY CUBE surgiu a trabalhar com um artista, para um único momento, num espaço semelhante a este que é uma loja e que tem a mesma medida que tem o EMPTY CUBE interiormente, que foi replicada pelos arquitetos que desenharam a Appleton Square, tem as mesmas dimensões da loja e teve 7 edições. Foi a trabalhar com o artista João Seguro, que eu percebi que a presença da obra viria a ativar uma série de protocolos, que são protocolos especiais da relação entre curador e artista, de acompanhar o trabalho ou seja, da curadoria não se limitar a montar uma exposição, mas trabalhar um determinado tempo, o tempo necessário; eu percebi que era possível ter um projeto artístico que num determinado momento cativa-se a atenção de um determinado tipo de público, isto é um projeto virado para o contexto da arte contemporânea, é um projeto que tem contatos que são distribuídos pela rede de contatos que eu vou construindo com artistas com curadores, designers, arquitetos, também já houve um outro designer que “usou” o EMPTY CUBE, houve também um arquiteto. Só mais tarde é que foi divulgado nas redes sociais, não foi posto logo de início, ou seja é um momento específico em que a pessoa que vem ver, e a pessoa que vem ver pode ser do meio artístico ou pode não ser, também há a transmissão de boca a orelha que ainda existe, vai haver o EMPTY CUBE, vai haver aquela peça, e tem de se ir ver porque depois já não é possível ver, ou seja, não há uma margem de manobra do público, no exercício com a sua própria vida e não vai ver hoje vai ver amanhã, e depois não vai ver amanhã vai ver depois e depois há uma contingência, ou não. Há um momento para ver como há um momento para ver numa exposição que dura três semanas e durante as três semanas a pessoa tem de gerir a sua vida para ir ver, aqui há um objetivo que é ter o artista presente e a obra presente e nesse momento poder partilhar os dois, poder partilhar os dois e estar em contato com os dois. Por outro lado, do ponto de vista do processo de trabalho é pensar um projeto experimental, não tem um

grau de legitimação como tem uma galeria ou um museu a um nível que a responsabilidade que é, ou seja, o que se faz aqui para abrir hoje, aquilo que estamos em presença hoje é uma obra notável, podia estar exposta uma hora, uma semana, um ano, dez anos; podia estar numa coleção permanente porque é uma obra de grande qualidade, vai ficar o registo como é típico de tudo o que é efémero como é a nossa passagem pela existência da vida, como é uma exposição que está uma semana ou três meses ou num determinado momento. Quando se pensa que se está a trabalhar para o EMPTY CUBE, o artista pensa em ativar uma série de dispositivos (é uma espécie de guarda chuva que cobre uma série de ações de decisões, ao nível de matérias, inclusive ao nível do objeto que se quer criar) seja ele qual for, nem que seja o próprio cubo a ser usado como objeto, apropriado, como é no caso do Filipe Alarcão que vem numa genealogia, que eu acho que existe, de sete ou oito artista que a partir do momento em que existiu o cubo depois do espaço da loja, se apropriaram e entenderam o espaço expositivo que está dentro de outro espaço expositivo, podem torná-lo parte da obra ou a própria obra, coisa que acontece que aqui acontece (nesta intervenção do Filipe Alarcão). Quando houver público, amanhã haverá a obra do Filipe Alarcão no âmbito do EMPTY CUBE, o EMPTY CUBE volta na quarta-feira quando tudo desaparecer, fica um site que terá registos sobre o trabalho do Filipe que será traduzido para Inglês, terá o mínimo de registos, porque o site não pretende traduzir o que se passou aqui, o que aqui se passou ou o que se vai passar com o público é irrepetível e não há o mesmo nível de experiência, portanto não se trata de tornar possível para quem não veio, ou dar a ver aquilo que é impossível de experienciar de outra forma e é em presença, e o facto de filmar em torno da obra ou o facto de dizer a alguém, “O Filipe Alarcão fez uma peça para o EMPTY CUBE, que se intitula Empty Cube”, e intitula-se Empty Cube porquê? Porque é sobre a própria substância do projeto conceptual e material que este projeto é feito.

– Porque ocorrem estas ações/inauguração à noite?

João Silvério – Por uma razão muito simples, tem a ver com protocolos sociais, as inaugurações ocorrem geralmente ao fim da tarde, é muito difícil cativar público, mesmo o do universo das artes, do design, da arquitetura ou da cultura ou outro público que é sempre bem vindo e a que eu tento chegar, no chamado horário de trabalho, mesmo para um artista que tem o seu horário de atelier sempre mais livre. E a noite é mais

propensa na cultura europeia o evento é tão reduzido no espaço e no tempo que a procura da disponibilidade dos outros é importante aqui, após um dia de trabalho, após um jantar, após uma reunião de pessoas que se podem deslocar, digamos assim num horário mais livre.

– Para que público é feito o EMPTY CUBE, como pode este projeto ganhar mais público?

João Silvério – É através de um sistema de relações que o EMPTY CUBE vai ganhando mais público, é através do boca ao ouvido, este sistema de relações é construído dentro do meio; é um projeto à partida virado para o meio sendo no fim virado para o máximo de pessoas que possam ter contacto com ele. Só mais tarde é que eu comecei a ativar as redes sociais, é como se fosse uma pedra que é atirada para um lago e se dispersa e que tem uma dimensão de maior expansão na rede. Há cerca de um ano a esta parte passei a assinar um site internacional pago que anuncia na véspera o projeto. O site do EMTY CUBE, que existe há cinco anos, é bilingue o que ajuda a difundir o projeto e a dar relevância internacional ao EMPTY CUBE mas também aos autores que fazem parte deste projeto.

– Como é que os artistas são escolhidos?

João Silvério – O Filipe Alarcão foi o segundo autor (uma vez que é designer) a ser aceite para desenvolver um projeto por proposta do artista/autor. Até hoje só aceitei dois, o do Vasco Barata e o do Filipe Alarcão. A escolha é feita seguindo o trabalho do artista, e através de anotações, penso que os artistas aqui podem realizar um projeto experimental, tudo o que se passa aqui são projetos experimentais, não são experimentados, (não há uma legitimação, apesar de o projeto estar “instalado” no panorama atual da arte contemporânea, este projeto não legitima ninguém, é o valor do seu trabalho, do trabalho dos artistas e da sua capacidade experimental que os leva a fazerem certo tipo de obras que não era fácil fazer num contexto de museu ou num contexto de uma galeria, porque também não suportariam projetos de uma noite), voltando ao meu critério de escolha, quando eu escolho e depois convido, vou olhando para processos de trabalho que me dão indícios, chego à conversa com um artista, com um designer ou arquiteto propondo-lhes um evento, uma peça, uma ação, uma palavra.

– Que balanço, de cinco anos e meio, pode fazer do projeto EMTY CUBE?

João Silvério – O balanço que faço é pessoal, e sem cair em romantismos, a minha capacidade de escolher artistas é sufragada pelos próprios. Porque é do trabalho deles que se trata, as condições que eu dou são quase nenhuma, eu não tenho dinheiro para produção, o projeto é suportado por meios pessoais que são os possíveis, o projeto não tem calendário também porque eu não tenho como o fazer e tenho de reunir as condições mínimas para possibilitar que o projeto se faça. Faço um balanço com o trabalho dos artistas, com a generosidade do trabalho dos outros, o trabalho tem um mercado com dificuldades específicas, como qualquer outro tipo de trabalho; faço um balanço absolutamente positivo porque o EMPTY CUBE nasce a partir de um texto que eu escrevi sobre o João Seguro para um evento que ia ser só de uma noite, não havia logótipo, não havia site, não havia nada e a meio desse texto, eu de repente “enravei” a crescer o texto, era uma obra complexa, e nesse intervalo desenhei o logótipo do EMPTY CUBE e aí percebi que havia qualquer coisa que estava a nascer naquele momento, porque já se estava a conformar para isso. A partir daí eu achei que era possível desenvolver o projeto, os dois, três, quatro seguintes foram de teste, há um outro artista mais tarde onde se confirma que o projeto realmente tem essa valência e que é de prosseguir; o balanço é absolutamente positivo porque os artistas deram de si o seu melhor, porque se reconheceram no projeto e provavelmente no trabalho comigo.

– Filipe! Como foi trabalhar com o curador João Silvério?

Filipe Alarcão – O papel do João é mais de viabilizador, dessa relação entre o artista e essa máquina de expor que é o EMPTY CUBE, obviamente que houve essa fase de discussão de ideias, de acertar planos de intenção e de clarificar, o EMPTY CUBE de certa maneira ativa um processo criativo, acredito que deva ter sido assim com os restantes projetos, acredito que os projetos tiveram em linha de conta este contexto específico que é expor num cubo, ninguém apareceu com as suas obras debaixo do braço para expor dentro do cubo, (**João Silvério** – Todas as obras aqui apresentadas são obras inéditas e feitas para o EMPTY CUBE) o papel do João aqui foi o de mediador, alguém que discute as ideias, que à partida não estão pré definidas, não existe um guião,

existe uma conversa de acerto, e depois é um processo bastante dinâmico, no meu caso é um processo muito simples, tenho um tempo de reflexão mais longo e depois o processo de execução é bastante rápido. (**João Silvério** – Esta ideia que o Filipe disse faz todo o sentido, que é a decisão da minha curadoria como uma coisa que viabiliza, a mim interessam-me os processos de trabalho, é claro que me interessa ver o resultado final, e aí é que existe o EMPTY CUBE, amanhã é o projeto do Filipe no âmbito do EMPTY CUBE, depois deixa de existir, o cubo sozinho é um objeto arquitectónico ativador perante a obra do artista.)

– Tinha dito que as obras apresentadas são inéditas e projetadas para o EMPTY CUBE, a minha pergunta é, fazem sentido noutro sitio, noutra exposição por exemplo?

João Silvério – Muitas vezes podem fazer, há projetos cujas obras existem autonomamente para lá deste momento experimental, e muitas vezes até se desenvolvem a seguir. (**Filipe Alarcão** – Para mim o meu prisma não faz sentido noutro lugar, ele existe ali, o prisma desapareceu no cubo, desmaterializou-se.), (**João Silvério** – Duplicar um qualquer destes projetos, não era desvirtuar o projeto do EMPTY CUBE, mas tornar um dos projetos permanentes era desvirtuar todos os outros projetos dos outros artistas que trabalharam para um único momento, se um deles fosse permanente todos os outros deixariam de fazer sentido, este é um limite inultrapassável, porque aí o EMPTY CUBE entrava em contradição com os seus fundamentos conceptuais).

APÊNDICE C

Entrevista realizada dois de maio de 2013 ao artista João Seguro

Tânia Alegria – De onde surgiu o teu gosto pelas artes?

João Seguro – Acho que como a maioria das pessoas que se relacionam com a arte esse interesse surge na infância. Tudo o que fossem trabalhos que implicassem alguma manualidade eu tinha interesse. Depois tive um grupo de professores (desde o 9º ano) que foram muito importantes, incentivavam bastante à experimentação e isso era guiado pelo interesse que eles tinham pela arte. Despertaram em mim um certo interesse mais focado do conhecimento do que é a arte, faziam imensas visitas a museus, à Gulbenkian. Nenhum deles era artista, mas todos eles tinham estudado em escolas de arte, e eram bons professores na medida em que nenhum deles nos travavam ou faziam ver as coisas de determinada forma completamente fechada e diziam que para trabalharmos naquela área tínhamos de ver bastante o que os outros artistas faziam e tínhamos de ler bastante o que escreviam para contextualizar aquilo que produziam. A contextualização é muito importante, esses professores mostraram-me que eu podia entender os mecanismos visuais de uma obra de arte mas que uma obra de arte é muito mais do que uma mera representação. Se nós conseguirmos juntar ao elemento visual de uma obra de arte um conjunto de outros conhecimentos, vamos ser tanto como espectadores, ou como artistas, pessoas mais capazes. Porque se nós conseguirmos olhar para um Picasso e vermos muito mais do que aquilo que está dentro da pintura, ou ver coisas que muitas vezes não são visíveis na superfície da pintura, vamos ser um espectador mais capaz, logo vamos aproveitar melhor aquele objeto que nos foi deixado, era isso que esses professores faziam, e foi isso que me levou a ganhar interesse por este tipo de trabalho, por esta forma de pensar, pensar através de imagens, através de objetos.

Na altura em que entrei em pintura, na Escola Superior de Belas Artes, não me interessava muito a ideia de fazer pintura ou fazer escultura, interessava-me a ideia de fazer objetos, fazer imagens, trabalhar em objetos artísticos que podiam ter uma variedade de modalidades; quando eu fiz a minha escolha na altura, foi porque estava mais inclinado para as a imagens do que para os objetos, o que mais tarde se veio a revelar diferente, logo no meu 1º ano comecei a interessar-me por objetos, pela forma como os objetos (também as imagens) assumiam contornos diferentes quando eram mostrados de formas menos ortodoxas, a maneira como os objetos se cruzam com o espaço e o espaço com os objetos, essas formas de entender os objetos e as imagens nos contextos onde são mostradas, tudo isso começou a ganhar importância na forma

como eu entendia as artes visuais, e no fim do 1º ano já não sabia se me interessava pintura ou escultura, sabia sim que me interessavam artes plásticas.

TA – Que expectativas tinhas quando terminaste o curso?

JS – É difícil falar sobre isso, quando uma pessoa está num curso de artes plásticas, tem à partida a certeza que o seu mercado de trabalho é muito diferente do mercado de trabalho das outras áreas do conhecimento. Um engenheiro pode não saber em que local vai trabalhar, mas sabe que é dentro de determinados moldes; um artista plástico também pode imaginar ou antecipar esses moldes, mas a verdade é que está tudo mais em aberto e portanto a partir do meu 3º ano, a forma como tentávamos estar em contacto e perceber o mundo das artes plásticas contemporâneas era tão intenso que acabávamos por perceber que o mundo incerto com o qual te querias envolver, era um mundo incerto, no qual as pessoas que já estavam nele, faziam aquilo que achavam melhor para conseguirem passar as suas ideias, portanto a incerteza que existe um mundo onde o trabalho delas é mostrado onde elas conseguem de alguma maneira dinamizar os modelos de exposição às vezes é invariavelmente oposto à forma como as pessoas devem trabalhar e apontar aquilo que é o fulcro do seu trabalho, isto é tudo tão incerto que o trabalho das pessoas acaba por ser aquilo que de mais certo existe na vida delas. Isto pode por vezes ser um bocado paradoxal, os artistas não são, e é uma expressão um bocado infeliz, mas nós usamo-la muitas vezes, que é nós não somos artistas, só os artistas românticos é que achavam que o trabalho deles era para ser feito à parte do mundo no cantinho deles; os artistas não são eremitas, vivem no mundo e portanto o trabalho deles, para ter interesse tem de ter a ver com o mundo, seja lá o que o mundo for, para ter interesse eles têm de dialogar com alguma coisa que exista no mundo, mesmo que só venha a ter interesse para mais uma pessoa, aí já valeu a pena.

TA – Como é o teu processo criativo, como surgem os temas que abordas?

JS – Um trabalho artístico começa sempre com uma inquietação qualquer, da mesma maneira que um trabalho mais prático é sempre feito para dar resposta a uma necessidade prática, o trabalho artístico feito para dar resposta a uma necessidade teórica, conceptual. **TA** – Mesmo que ela seja uma encomenda? **JS** – Isso depende dos

artistas, mas eu acredito que sim, à artistas que dão boas respostas a encomendas, boas respostas no sentido artístico, à artistas que não dão. Algumas das maiores obras de arte da humanidade foram encomendas, e isso não minoriza a qualidade do trabalho, às vezes até é o contrário, termos um *briefing*, e não estou a falar por mim porque não tive grandes encomendas, mas quando as pessoas têm um *briefing* têm regras, e se à uma coisa que eu tenho aprendido ao longo do tempo é que os artistas se dão bem com regras, embora as pessoas pensem o contrário, acho que as pessoas pensam que os artistas se dão bem com a liberdade total, eu acredito piamente que essa liberdade é ótima quando conseguimos dar rumo a essa liberdade de expressão e de pensamento, mas quando existem regras é muito mais fácil mostrarmos esse pensamento. Porque é mais desafiante, e à extraordinárias obras de arte que são respostas a encomendas e às vezes encomendas muito específicas e isso às vezes não tira o carácter radical que essas obras possam ter; a *Guernica* de Picasso foi uma encomenda e não é por isso que não é uma extraordinária obra de arte. Voltando à pergunta do processo criativo, não existe uma fórmula, há artistas que arranjam metodologias muito específicas e seguem-nas, há artistas que vão fazendo perguntas e arranjanho maneira de dar respostas, às vezes são feitas de forma puramente abstrata sem haver um tema, uma linha orientadora um material ou uma técnica que te permita dar corpo a essa ideia ou a essa pergunta imediatamente, há artistas que trabalham com materiais específicos com técnicas específicas e essa também é uma maneira de dar uma resposta artística a uma pergunta. A minha normalmente não é assim, não tenho um material nem uma técnica de eleição, interessa-me que para cada pergunta que eu tente fazer, arranjar um mecanismo visual ou material adequado às respostas que eu quero tentar dar ou às perguntas que eu quero tentar colocar, o trabalho não é uma resposta necessariamente, pode ser uma resposta à tua inquietação, mas não é uma resposta no sentido em que conclui alguma coisa, é novamente uma pergunta, o trabalho faz perguntas ao artista e isso também é uma forma de começar um novo trabalho, através da forma como os teus trabalhos anteriores colocaram perguntas a ti próprio, e muito do meu trabalho atualmente é provavelmente feito a partir disso.

TA – Quais são os artistas que mais admiras, e de que modo eles inspiram o teu trabalho?

JS – Tenho um enorme interesse em arte e tenho um enorme interesse em várias manifestações artísticas e não só nas artes visuais. Por exemplo, sou um grande desconhecedor de dança mas interessa-me alguma coisa de teatro, sou um grande desconhecedor de poesia mas interessa-me alguma coisa da poesia, acho que conheço muita coisa das artes plásticas mas não tenho a veleidade de achar que conheço tudo, mas a verdade é que de todas essas áreas alguma coisa me chegou e passou a ter importância para mim, depois ainda há outra questão, há artistas que eu gosto do princípio ao fim e que têm uma obra incontornável e tu enquanto artista és obrigado a reconhecer que está lá quase tudo o que se pode pedir a um artista, enquanto artista tenho obrigação de ver o trabalho dos outros artistas.

TA – Como surge o título para as tuas obras?

JS – Surge de maneiras muito diferentes, obviamente, para mim é importante que as peças tenham títulos, mas que a peça seja sem título (no meu caso é raro), é aceitável que uma peça não tenha título, mas que não ter título seja parte integrante da forma como a peça foi pensada e como nos pode vir a fazer pensar. Eu lembro-me de vários artistas que têm séries intituladas *Sem Título* 1, 2 etc., e através dessa numeração e do ano em que foi feita eu tenho todos os itens que esse artista me quer dar para eu perceber o discurso que aquele artista andou a construir. O título é um texto, e há muitas maneiras de o título ter ligação ao conteúdo que o artista quer ter na peça, e não haver nada que descreve essa possibilidade discursiva é também ela uma possibilidade discursiva, há casos muito famosos de artistas que deram um nome *Sem Título* número X, até o facto de um artista atribuir um número X e não outro nome é um ato discursivo, da mesma maneira que dar um título mais poético. Mais conceptual ou mais literário também é um ato discursivo, portanto quando eu penso num título para uma peça tento que esse título tenha uma ligação, a vários títulos, discursiva com um objeto ou uma imagem ou com o *display* de uma exposição.

TA – Quem é o teu público, ou melhor para quem é que tu produzes?

JS – Acho que a ideia que muitos artistas querem transmitir, de que é para eles que eles fazem o trabalho, muito cretina, eu não acredito nisso. A arte não é comunicação direta

mas é comunicação de qualquer forma, quando os artistas fazem uma obra de arte, eles são por definição naturalmente o seu primeiro espetador de um conjunto vasto ou minúsculo de espetadores, pode até só ter chegado a uma pessoa, mas o importante é que chegou. O meu público é essa pessoa, que eu não sei quem é, e com quem eu posso ter de alguma forma, ou partilhar, uma forma de reagir aos objetos e às imagens do mundo, no fundo eu acho que o meu trabalho é a minha forma de reagir aos objetos e às imagens do mundo e às ideias, e a outra pessoa, esse público, eu imagino que seja uma pessoa que olhe para as minhas peças e independentemente de contexto de *background* cultural, social, económico, político, etc., tenha de alguma maneira capacidade de interagir com aquele objeto e é esse que eu acho que deve ser o meu público, não necessariamente as pessoas que entendem aquilo que eu achava que aquela peça tinha, mas provavelmente aqueles que arranjam maneira de entrar naquela peça.

TA – Na tua exposição, não pude deixar de perceber que tiveste um público muito jovem, achas que isso se deve ao facto de seres professor, o que é que isso significa para ti?

JS – Há uns anos atrás numa revista portuguesa que já não existe, chamava-se creio eu “Arte Ibérica”, o Julião Sarmiento diz qualquer coisa assim, por definição um artista mais jovem está mais certo que um artista mais velho, qualquer coisa assim do género. Eu acho que por definição as pessoas mais jovens são mais honestas a olhar para as coisas que as pessoas mais velhas, são mais ingénuas, dizem o que pensam. Por isso para mim é importante que as pessoas mais novas sejam alunos ou não se interessem pelo meu trabalho. Como professor/artista tento sempre não os formatar pelo meu gosto, se existe um aluno que gosta de determinado tipo de trabalho se tem uma apetência por determinado tipo de ideias que não são necessariamente as minhas eu acho que é péssimo eu tentar condiciona-lo pelas minhas formulas, pelos meus caminhos pelas minhas opções e tento demonstrar através da minha consciência pedagógica que tenho construído aos logo dos anos de professor, tento demonstrar-lhes que olhar para o trabalho de outra pessoa é uma coisa muito séria e que não diz respeito a olhar só para uma coisa que aquela pessoa fez, tem a ver com o olhar para uma coisa como aquela pessoa é. Por isso acho que é importante fazer com que as pessoas sintam por um professor/artista um grau excessivo de influência, idolatria (não gosto disso, detesto isso),

penso que no meu caso isso não existe, eu por exemplo não mostro o meu trabalho aos meus alunos. Eles vêm o meu trabalho, mas eu não faço questão de lhes mostrar o meu trabalho; e fazem bem em ver o meu trabalho, e fazem bem em ver o trabalho dos outros artistas de quem eu lhes falo e dos que eu não falo também, mas acho que é muito importante tu guardares essa distancia, entre o que achas que é pedagogicamente viável para o trabalho deles, para o percurso que eles querem construir e aquilo que é o teu trabalho e as tuas opções, aquilo que é bom para mim pode não ser necessariamente bom para os outros. Como artista, fico satisfeito que alunos meus, que não tem qualquer tipo de apetência pelo meu trabalho, ou vejam, porque sinto que existe uma honestidade nisso, porque a arte só tem interesse quando conseguimos criar um ambiente que é recíproco nesse sentido.

TA – Que tipo de apoios tens à tua produção?

JS – Há artistas que têm mecenas que suportam o trabalho deles, ou mesmo as galerias que os representam. Eu já tive duas galerias, a primeira Miguel Nabinho a segunda a Marz, agora não tenho. Eu próprio apoio o meu trabalho, com o meu outro trabalho, dou aulas e pago a produção do meu trabalho e sinceramente sou muito feliz com essa opção. Acho essa solução mais honesta para mim, quando não tens qualquer *input* financeiro não tens qualquer contrapartida a ser posta ao teu trabalho, e portanto podes fazer o que queres, como queres, como achas que deve ser. Não é que eu acho que os artistas que são apoiados têm contrapartidas mas às vezes existem, e quando há contrapartidas tem de haver cedências e nem sempre isso é positivo.

TA – Tens retorno desse investimento?

JS – Ocasionalmente vendo alguma peça, e uso esse dinheiro para fazer mais peças.

TA – Qualquer trabalho artístico cumpre 3 funções, a cultural a comercial e a política, o teu trabalho insere-se mais em qual delas?

JS – É um pouco difícil eu responder-te a essa pergunta, as 3 andam de mãos dadas. É óbvio que é cultural, tenho interesse em que o meu trabalho seja acerca de ideias, ideias

do mundo onde eu me movimento, com as pessoas com quem eu me dou, com quem penso, discuto ideias, de uma forma ou de outra é cultura. Obviamente que o meu trabalho tem posições políticas, porque eu vivo no mundo e as pessoas só por respirarem têm uma posição política no mundo, tem haver com a cidade, política tem haver com trocas interpessoais, por viver em comunidade, por viver com outras pessoas, por trocar ideias com elas, aí já existe uma componente política no trabalho. Não gosto de trabalhos politicamente panfletários, propagandistas há muitos por aí, acho que a arte não pode ser reduzida a panfleto político. Acho que o meu trabalho é político, acho que muitos trabalhos políticos que aparentemente não são trabalhos políticos o são. Económico é na medida em que eu quando vou comprar uma lata de tinta ou um pedaço de madeira, os pago com o dinheiro que tenho, quando não tenho arranjo outra maneira de fazer ou faço em cartão, daquele que se encontra na rua, isso é uma coisa sobre a qual eu discuto muitas vezes com os meus alunos, não é preciso ter muito dinheiro para fazer uma boa obra de arte, ou para pôr o trabalho artístico em andamento, é claro que às vezes há trabalhos que requerem meios que não se conseguem arranjar com dinheiro, mas nem todos os trabalhos precisam de muitos meios, e às vezes há meios que destroem outros elementos que são importantes para a realização de um trabalho, e às vezes ter pouco material, poucos recursos e acesso a algumas coisas potencia a inventividade que nós temos em utilizar os poucos recursos que temos ou nenhuns e nesse sentido o meu trabalho também tem a ver com a economia, com o factor económico. Obviamente que para mim, o meu trabalho não é um trabalho comercial, não é um trabalho que está muito atento ao mercado como se fala muito, porque o mercado é um efeito secundário do estado de evolução do qual a arte existe na nossa sociedade, mas não é o modelo no qual assenta o meu conceito de arte e da legitimidade da arte ao longo da história. A arte sempre se fez por várias razões e sempre teve vários mecanismos de suporte, e é claro que lidamos com o factor económico sem termos necessariamente de fazer arte comercial e que trabalha sobre o mercado da arte.

TA – Falando do projeto da exposição *Um dia de Chuva*, como surge este projeto?

JS – A última exposição individual que fiz foi em 2011, coincide com a fase em que eu iniciei o meu doutoramento, só volto a expor em 2013 (não deixei de trabalhar nesse período) porque existiram factores de mudança no meu trabalho que eu quis reconsiderar

e eu não quis mostrar isso imediatamente. Alguns trabalhos que estão nesta exposição surgiram já nessa altura, alguns trabalhos que estão aqui foram desenvolvidos nessa altura, 2010, 2011 e 2013, mais tarde aparece a oportunidade de fazer essa exposição na sala do veado que é um lugar onde eu já queria expor há algum tempo e apesar da exposição da sala do veado ter surgido depois desta estar planeada, achei uma boa oportunidade para expor lá “coisas” que eu queria introduzir para esta exposição na *Appleton Square* (que só veio depois). Eu ia ter desenho aqui na *Appleton Square* e por isso achei que devia ter desenhos na Sala do Veados, ia ter uma série de peças como estes mastros e marcos e queria meter lá uma peça que era antecedente a estas peças que aqui ia mostrar, e queria ter uma terceira peça que queria mostrar na Sala do Veados que é uma peça *remake* do trabalho de outro artista que encerrava para mim a utilização de uma série de formas e de objetos do meu trabalho e que tem haver com outras duas exposições que eu tinha feito antes. Essa peça encerrava para mim essas outras duas exposições que tinha feito antes e os desenhos e o mastro era antecipar o que se iria passar aqui na exposição da *Appleton Square*.

Para a exposição aqui, eu tenho vários núcleos, que para mim estão próximos fisicamente no espaço, são peças que foram feitas individualmente e que têm origens diferentes, eu não concebi esta exposição como um todo, são peças que surgiram ao longo dos últimos 3 anos, mas que para mim têm uma ligação discursiva entre elas, para mim como te disse à pouco, as artes plásticas não têm a ver com imagens nem com objetos, têm a ver com ideias que depois se transformam em objetos e imagens e para mim fazer esta exposição significava arranjar um momento, num espaço na qual eu podia pôr em ligação objetos e imagens, pensados e feitos em alturas diferentes mas numa teia de relações que eu andava a trabalhar e que consciente ou inconscientemente eu andava a trabalhar. Por exemplo a obra *Um dia de Chuva*, é feita de uma gravura de um pintor, gravador Japonês do séc. XIX e que é provavelmente a única peça que eu vou fazer de um período de estadia no Japão em 2010, eu passado quase 3 anos de ter ido ao Japão, fiz uma peça que tem um elemento que toca muito de longe uma experiência de uma peça que eu vi no Japão. Interessa-me essa clivagem entre o tempo da experiência, o tempo do pensamento e a produção da peça, interessa-me que cada um esteja no seu lugar. A maturação do objecto artístico, na peça *Portmanteaus* e compreensão simultânea (a forma pela matéria), tem a ver com um conjunto de coisas que eu já coleciono há alguns anos, é uma obra que para mim está em aberto, que eu

alterarei, não sei como mas que é exatamente como o pensamento é. Vou pensando e há coisas em mim que se vão alterando e eu não posso ter a veleidade de achar que o meu trabalho dá uma resposta ao que quer que seja. Este projeto é um conjunto de objetos que têm proveniências diversas e que eu tento organizar, dinamizar em conjunto, é quase como sentar um grupo de pessoas à mesa, às vezes temos aquela ideia de achar que um determinado conjunto de pessoas sentadas à mesma mesa aquilo ia de certeza dar uma excelente conversa, e há pessoas que nós temos a certeza que se as colocássemos à mesma mesa não vai haver ligação; para mim estas peças que aqui estão e a forma como eu organizei a exposição tem a ver com essa forma de tentar pôr à mesma mesa, peças que têm funções diferentes mas que eu acho que podem dar uma boa conversa. Eu acho que a função de uma exposição é “sentar as peças a uma mesa”, como se fossem pessoas e ver se sai dali uma conversa entre elas. Para mim fazer uma boa exposição, é colocar essas obras no espaço, fazer ligações entre elas, visualmente, discursivamente, sensorialmente, colocá-las em diálogo no espaço de forma a que elas façam parte desse elemento orgânico e vivo que é uma exposição.

TA – Projetos para o futuro?

JS – Estou a trabalhar numas peças, com uma finalidade muito específica que estão ligadas ao meu doutoramento, que espero terminar para o ano de 2014. Essa será a próxima apresentação pública do meu trabalho, o que eu vou mostrar será nesse contexto. O trabalho que eu estou a desenvolver tem a ver com o trabalho que eu tenho aqui, tem a ver com escultura e com objetos, e que às vezes também pega no desenho e na fotografia e eventualmente no vídeo. Tem a ver com os temas que eu exploro aqui nesta exposição da Appleton Square e outros que já vêm de trás, é uma continuidade do meu trabalho.

APÊNDICE D

Entrevista realizada vinte e nove de maio de 2013 ao artista Vasco Barata

Tânia Alegria – Como surge o projeto para a exposição *Les Apaches*?

Vasco Barata – Esta exposição surge de um convite da *Appleton Square* e foi no timing perfeito pois este tema já andava a ser desenvolvido na minha cabeça há 2 anos, já havia indícios deste tema noutras obras, a obra mais palpável para explicar isso é o vídeo *Os Nossos Ossos: Ariadne*, foi feito para a Capital Europeia da Cultura 2012, e se pudeses ver no vídeo existem várias pistas que te conduzem às outras obras aqui expostas, que foram feitas com 1 ano e pouco de distancia no tempo. Outra pista é a performance que vai ser realizada no âmbito da exposição, a performer é a atriz do vídeo, logo aí existe uma ligação, existem algumas referencias a Índios num pequeno flip book que passa no filme, contém setas e depois aqui em cima (piso 0 da galeria, uma vez que o vídeo foi projetado no piso -1) existem as setas; isto para te dizer que as peças estão ligadas apesar de existir aqui um “gap” temporal, antes de fazer o filme já andava a pensar nestas coisas e depois fiz o filme e as ideias foram-se tornando mais claras foram-se apurando, o tema já lá estava, no filme as ideias já estão lá todas, eu não tinha ainda era uma maneira de o pôr cá, no filme o tema é muito subtil e ouve algumas coisas que se perderam, a parte do museu a parte das pedras antigas os sílex uma parte do filme mais arcaizante, outras foram transpostas para aqui como o punhal entre outras coisas e ainda com outras coisas acrescentadas, tudo se foi tornando mais claro, mais depurado, o que ligou tudo isto foi o filme. Quando o filme foi apresentado em Guimarães haviam umas peças que estavam expostas que eram “primas afastadas” da obra *Société des Apaches*, têm uma ligação formal a esta obra, como te disse, entre a apresentação do vídeo em Guimarães houve coisas que se perderam e outras que se ganharam ao longo de ano e meio de trabalho, está obra, *Société des Apaches* é uma parte física desse projeto que evoluiu. Para esta exposição fiz questão, e tive essa sorte, num ato de fé, de só ter colaborações de pessoas da minha geração, a Andresa Soares que é a atriz do filme e da performance, a Lígia Sores atriz do filme também, o Bruno Marchand que escreve o texto, a Golgona Anghel que foi quem cedeu o poema.

TA – Como podes fazer para que teu trabalho chegue a mais pessoas?

VB – Essa pergunta não é a melhor para se fazer a um artista; primeiro porque um artista não trabalha para um público, eu espero que eventualmente aquilo que eu faço

chegue ao maior número de pessoas possível, mas eu quando trabalho não penso nisso, eu trabalho para mim, estou é na esperança de na minha individualidade na minha híper singularidade haja qualquer coisa de universal.

TA – Como é o teu processo criativo, como pegas num tema e partes dele para produzir uma obra?

VB – Eu não pego num tema para o trabalhar, eu tenho coisas para resolver na minha cabeça que para serem traduzidas para “esta coisa” que se chama arte e exposições. É preciso tempo às vezes por formas, há várias maneiras de aparecer, às vezes por filmes às vezes por peças, eu não tenho um tema, não é uma coisa que ilustre um tema são problemas que tenho para resolver. Uma coisa que é a base do meu trabalho é: como é que eu trato das imagens, também sou escritor apesar da imagem ter muito a ver com a palavra mas não é isso que me move pelo mundo, não é o mundo da palavra mas sim o mundo visual, interessa-me muito pensar na maneira como nós criamos imagens, como é que lidamos com imagens nos seus próprios tempos. A relação com imagem é muito direta, não precisas de mediação.

APÊNDICE E

Appleton Square

Projeto de arquitetura da autoria do Arq. João Appleton

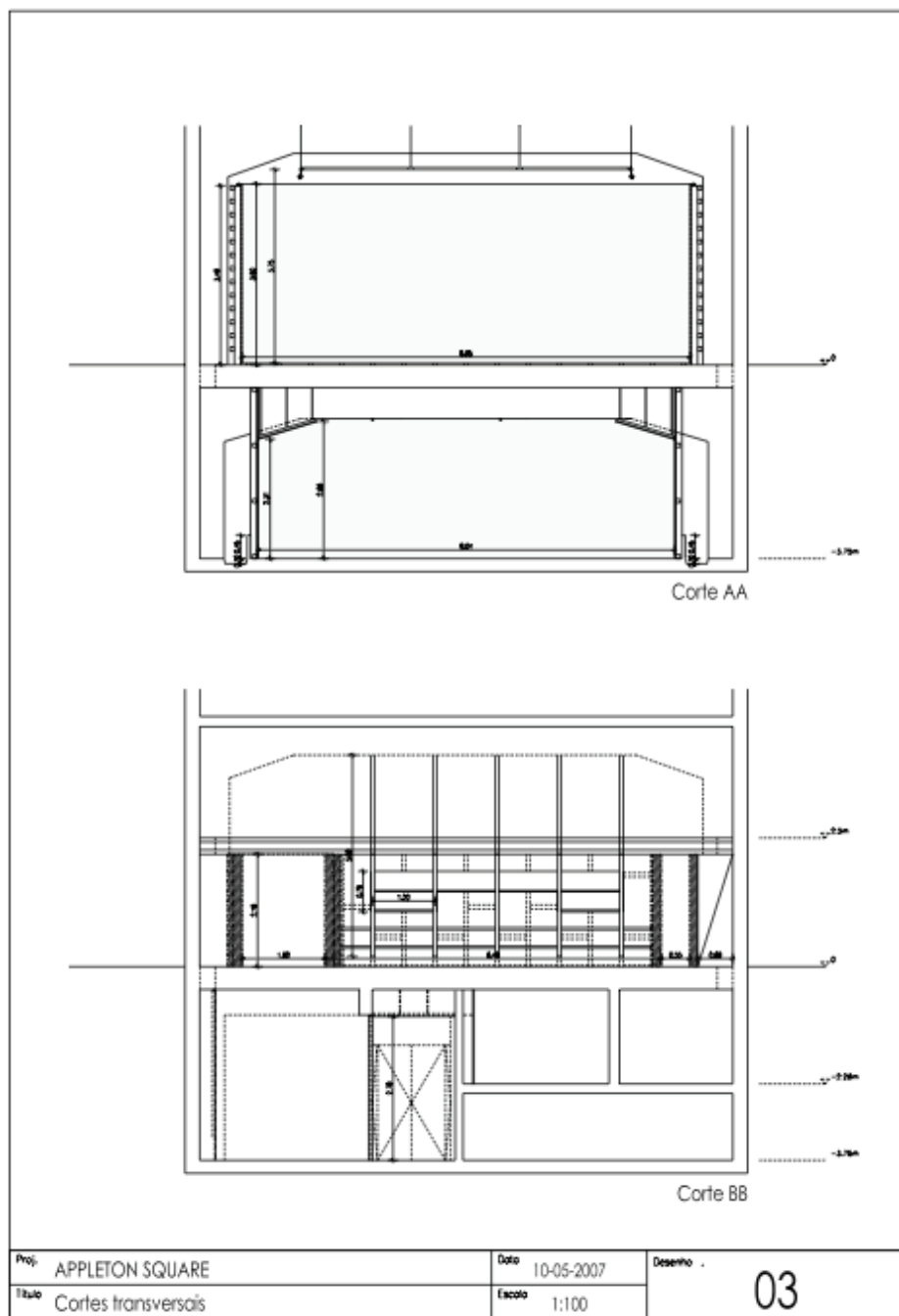


Figura 1. Cortes transversais.

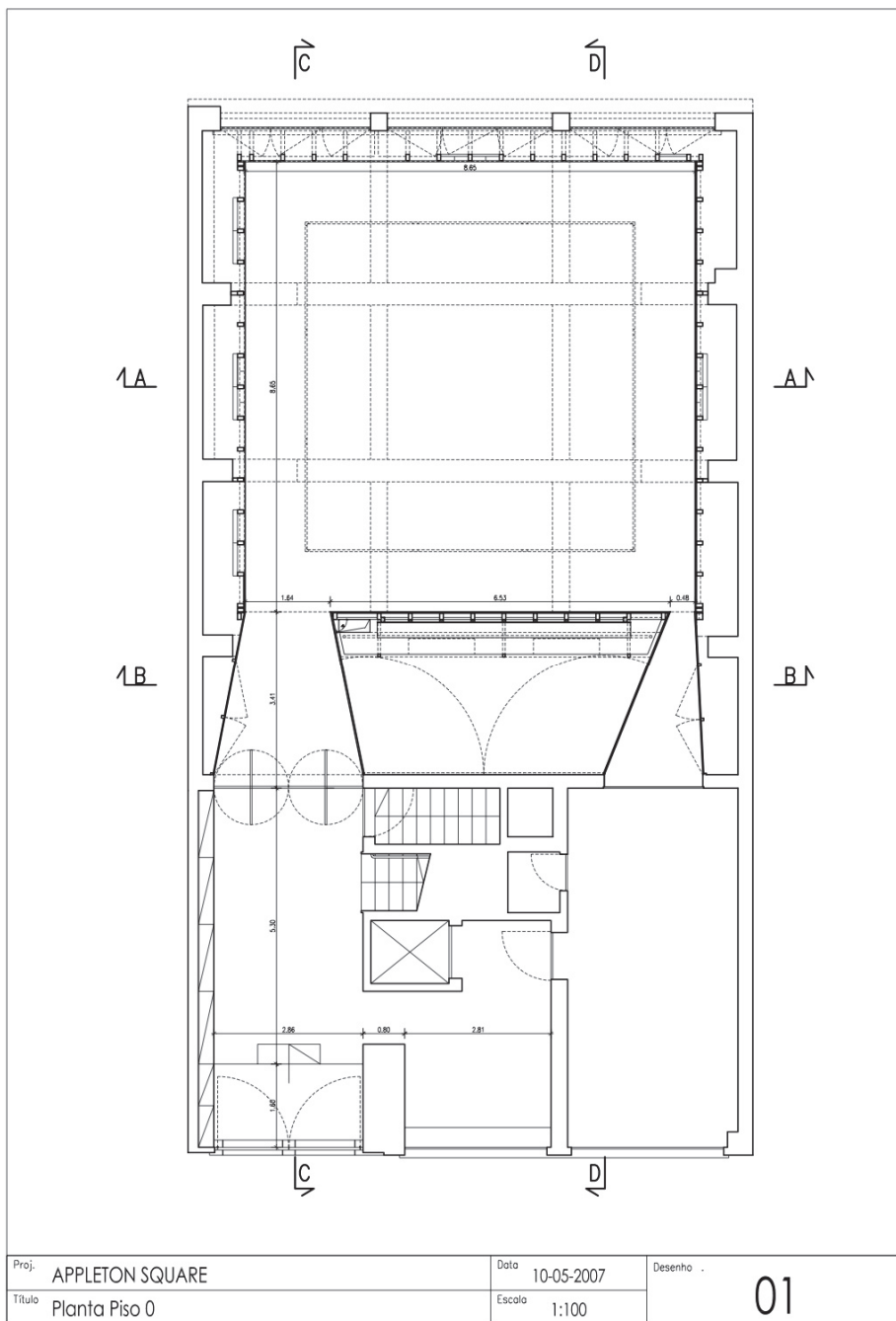


Figura 2. Planta Piso 0

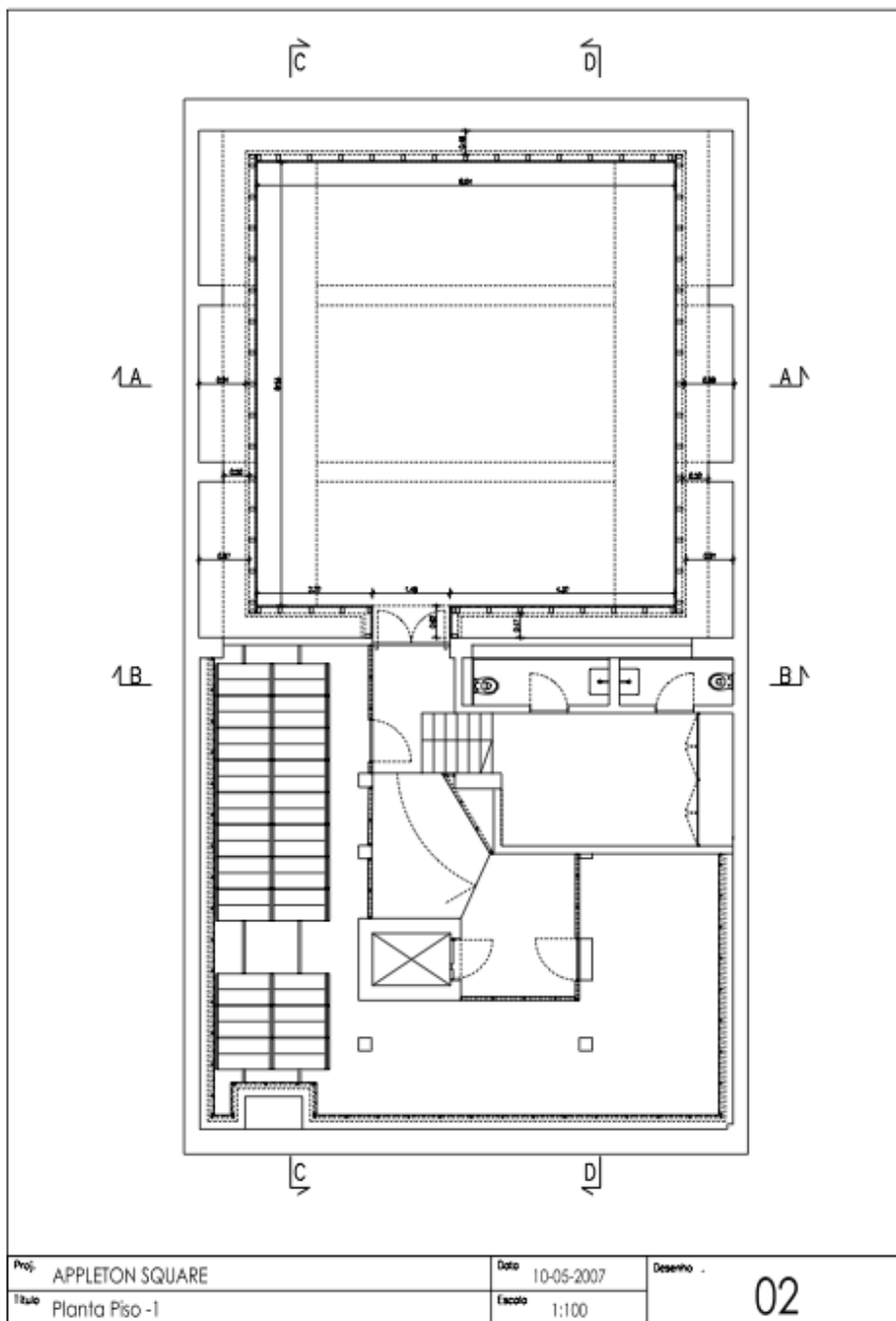


Figura 3. Planta Piso -1.



Figura 4. Entrada da Appleton Square.



Figura 5. Piso 0 da Appleton Square, espaço com 8,65x8,65 m.



Figura 6. Piso 0 da Appleton Square, espaço com 8,65x8,65 m.



Figura 7. Piso 0 da Appleton Square, espaço com 8,65x8,65 m.



Figura 8. Piso -1 da Appleton Square, espaço com 8,4x8,53 m.

APÊNCIDE F

Erosion

Exposição de Mónica de Miranda

Curadoria de Gabriela Salgado

Obras expostas – Seleção



Figura 9.

(House)

Sem título (da série Erosion), 2013

Impressão digital com tintas de pigmento em papel semi-mate

Dim. 80x100 cm

(ed. 1/3+PA)



Figura 10.

(Díptico Sea)

Sem título (da série Erosion), 2013

Impressão digital com tintas de pigmento em papel semi-mate díptico

Dim. 80x270 cm

(ed. 1/3+PA)



Figura 11.

(Mountain)

Sem título (da série Erosion), 2013

Instalação fotográfica

Dimensões variáveis

(ed. 1/2+PA)



Figura 12.

(Mosaico)

Sem título (da série Once Upon a Time), 2013

Instalação fotográfica, impressões digitais com tintas de pigmento em papel semi-mate, perspexglass gravado a laser

Conjunto de 19 fotografias

Dimensões variáveis

1 - Edição Instalação (ed.1/2+PA)

2 - Edição 1/19 peças 27x40,5 cm (ed. 1/3+PA)



Figura 13.

(Erosion)

Sem título (da série Erosion), 2013

Perspexglass gravado a laser

300x25 cm

(ed. 1/3+PA)

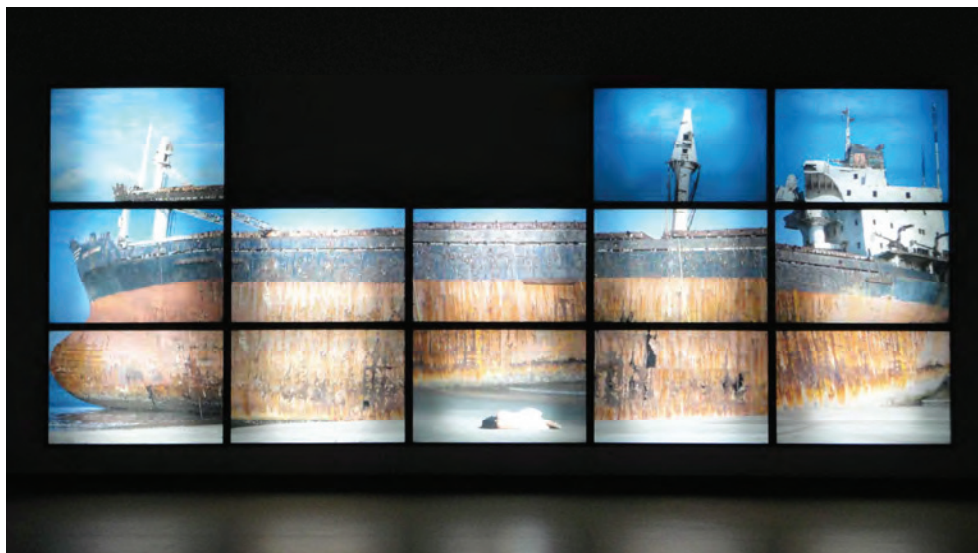


Figura 14.

(Boat)

Sem título (da série An Ocean Between Us), 2013

Instalação: 13 caixas de luz

Dimensões variáveis

(ed. 1/2+PA)

Montagem da exposição *Erosion*



Figura 15. Recepção das obras para a exposição *Erosion* de Mónica de Miranda.



Figura 18. Definição do local onde montar as obras.



Figura 16. Desembalar das obras para a exposição *Erosion* de Mónica de Miranda, com a curadora Gabriela Salgado.

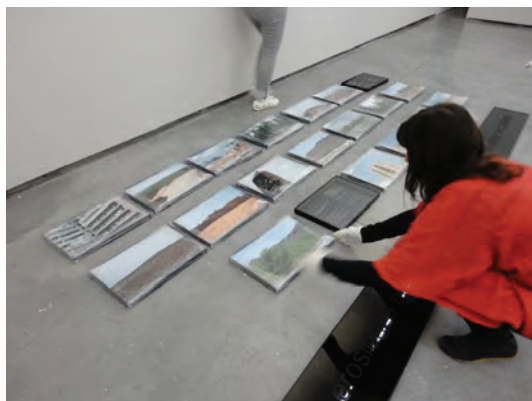


Figura 19. Curadora Gabriela Salgado trabalhando sobre a instalação fotográfica *Sem título* (da série *Once Upon a Time*), 2013.



Figura 17. Distribuição das obras pelo espaço da galeria.



Figura 20. Criação de várias soluções para a instalação fotográfica *Sem título* (da série *Once Upon a Time*), 2013, composta por 19 fotografias.



Figura 21. Versão escolhida para a instalação fotográfica *Sem título (da série Once Upon a Time)*, 2013, composta por 19 fotografias.



Figura 24. Montagem da instalação fotográfica *Sem título (da série Once Upon a Time)*, 2013, composta por 19 fotografias.

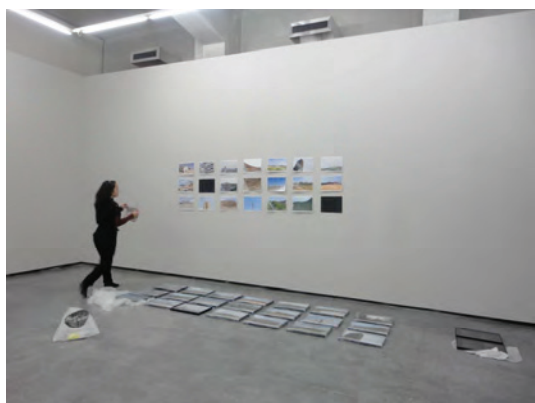


Figura 22. Impressão de fotografias e sua colocação na parede para montagem da instalação fotográfica composta por 19 fotografias.



Figura 25. Instalação fotográfica *Sem título (da série Once Upon a Time)*, 2013, composta por 19 fotografias.

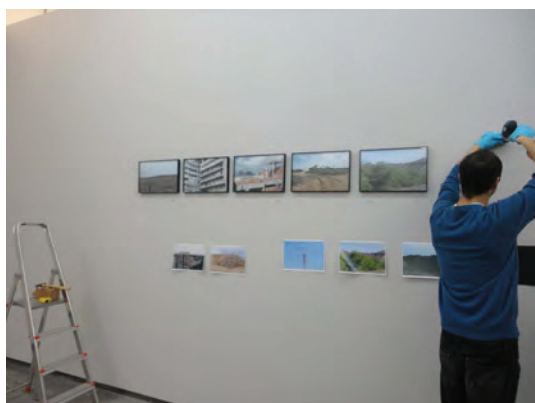


Figura 23. Versão escolhida para a instalação fotográfica *Sem título (da série Once Upon a Time)*, 2013, composta por 19 fotografias.



Figura 26. Montagem da instalação fotográfica, *Sem título (da série Erosion)*, 2013, composta por 3 fotografias.

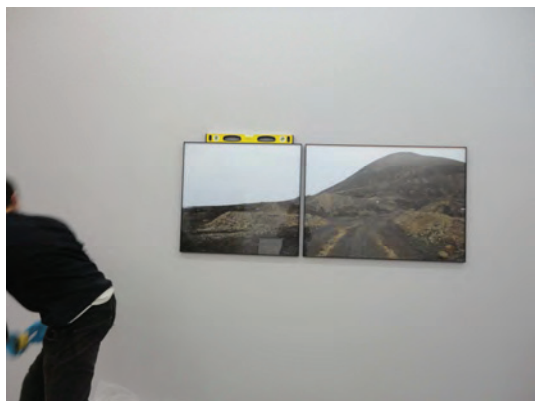


Figura 27. Montagem da instalação fotográfica, *Sem título (da série Erosion)*, 2013, composta por 3 fotografias.



Figura 30. Montagem da peça de Perspexglass gravado a laser, *Sem título (da série Erosion)*, 2013.



Figura 28. Instalação fotográfica, *Sem título (da série Erosion)*, 2013.



Figura 31. Recepção da obra *Sem título (da série An Ocean Between Us)*, 2013.



Figura 29. Montagem do Díptico *Sea, Sem título (da série Erosion)*, 2013.



Figura 32. Desembalagem da obra *Sem título (da série An Ocean Between Us)*, 2013, composta por 13 caixas de luz.



Figura 33. Teste do sistema elétrico da peça *Sem título (da série An Ocean Between Us)*, 2013, composta por 13 caixas de luz.



Figura 34. Teste do sistema elétrico da peça *Sem título (da série An Ocean Between Us)*, 2013, composta por 13 caixas de luz.

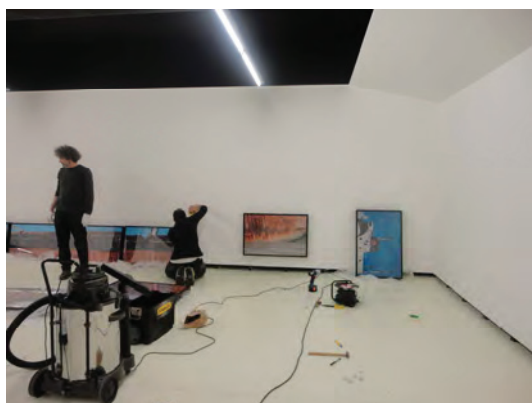


Figura 35. Montagem da peça *Sem título (da série An Ocean Between Us)*, 2013, composta por 13 caixas de luz.



Figura 36. Montagem da peça *Sem título (da série An Ocean Between Us)*, 2013, composta por 13 caixas de luz.



Figura 37. Verificação do sistema elétrico da peça *Sem título (da série An Ocean Between Us)*, 2013, composta por 13 caixas de luz.



Figura 38. Montagem de filtro da peça *Sem título* (da série *An Ocean Between Us*), 2013, composta por 13 caixas de luz.



Figura 40. Conclusão da montagem da peça *Sem título* (da série *An Ocean Between Us*), 2013, composta por 13 caixas de luz.



Figura 39. Montagem de filtro da peça *Sem título* (da série *An Ocean Between Us*), 2013, composta por 13 caixas de luz.

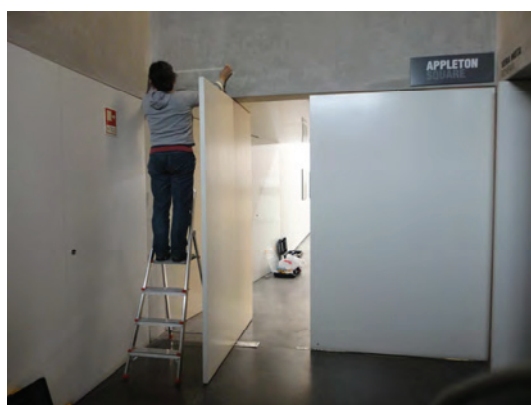


Figura 41. Montagem do Lettering para a exposição *Erosion* de Mónica de Miranda.

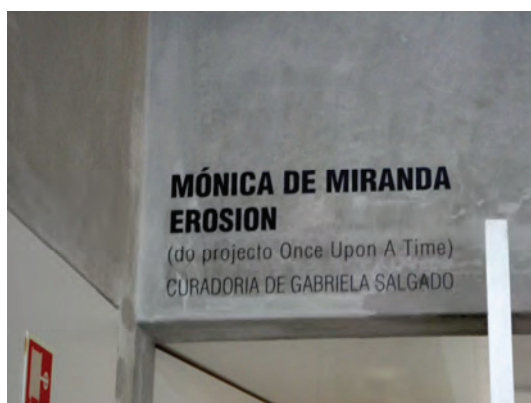


Figura 42. Lettering para a exposição *Erosion* de Mónica de Miranda.

Exposição *Erosion*



Figura 43. Vista panorâmica 360°, piso 0.



Figura 44. Vista panorâmica 360°, piso 0.



Figura 45. Vista panorâmica 360°, piso 0.



Figura 46. Vista panorâmica, piso -1.



Figura 47. Vista geral da exposição *Erosion* de Mónica de Miranda com obras montadas, piso 0.



Figura 48. Vista geral da exposição *Erosion* de Mónica de Miranda com obras montadas, piso 0.



Figura 49. Vista geral da exposição *Erosion* de Mónica de Miranda com obras montadas, piso 0.



Figura 50. Vista geral da exposição *Erosion* de Mónica de Miranda com obras montadas, piso 0.



Figura. 51 - Vista geral da Exposição *Erosion* de Mónica de Miranda com obras montadas, piso -1.

APÊNCIDE G

Uma faca na areia
Exposição de Albano Silva Pereira
Curadoria de Julião Sarmiento

Obras expostas – Seleção



Figura 52.
Sem título
Impressão Ultrachrome sobre papel Museum
Etching Hahnemühle
Dim: 8x8 cm



Figura 54.
Diário do Sebastião, 2005
Impressão Ultrachrome sobre papel
Museum Etching Hahnemühle
Dim: 27x35 cm



Figura 53.
Brasserie Lipp, Paris (Tríptico)
Impressão Ultrachrome sobre papel Museum
Etching Hahnemühle
Ed. 1/2+ 3 PA
Dim: 16x21 cm



Figura 55.
Lídia, Salamanca, 1987
Impressão Ultrachrome sobre papel
Museum Etching Hahnemühle
Dim: 6,5x10 cm



Figura 56.
K Desire, Diário de Istambul, 2002
Impressão Ultrachrome sobre papel Museum
Etching Hahnemühle□
Ed. 1/2+ 3 PA
Dim: 15,5x21 cm



Figura 57.
DIÁRIO DO ARIZONA, 2005
Impressão Ultrachrome sobre papel Museum
Etching Hahnemühle□
Ed. 1/2+ 3 PA
Dim: 37,5x57,5 cm



Figura 58.
Love, H. Facho, 2007□
Impressão Ultrachrome sobre papel Museum
Etching Hahnemühle□
Ed. 1/2+ 3 PA
Dim: 75x110 cm



Figura 59.
Arizona, Ajo, Mexican Border, 2009□
Impressão Ultrachrome sobre papel Museum
Etching Hahnemühle□
Ed. 1/2+ 3 PA
Dim: 57,5x98,5 cm



Figura 60.
Blind Games III
Impressão Ultrachrome sobre papel Museum
Etching Hahnemühle□
Ed. 1/2+ 3 PA
Dim: 57x118 cm



Figura 61.
Blind Games V
Impressão Ultrachrome sobre papel Museum
Etching Hahnemühle □
Ed. 1/2+ 3 PA
Dim: 69x158,5 cm

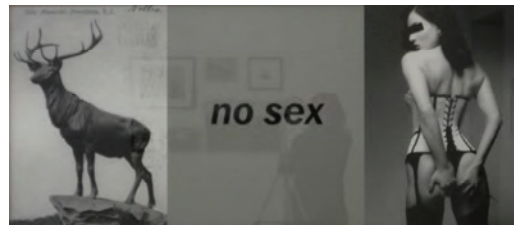


Figura 64.
Blind Games VI
Impressão Ultrachrome sobre papel Museum
Etching Hahnemühle □
Ed. 1/2+ 3 PA
Dim: 68,5x158,5 cm

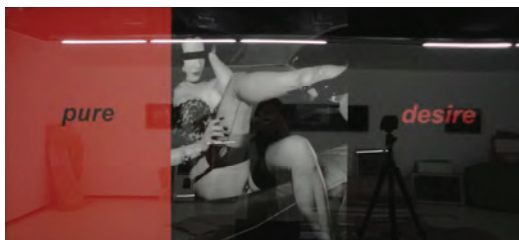


Figura 62.
Blind Games IV
Impressão Ultrachrome sobre papel Museum
Etching Hahnemühle □
Ed. 1/2+ 3 PA
Dim: 69x147,5 cm



Figura 65.
No Phone, com Rui Chafes
Impressão Ultrachrome sobre papel Museum
Etching Hahnemühle □
Ed. 1/2+ 3 PA
Dim: 10,5x14,5 cm

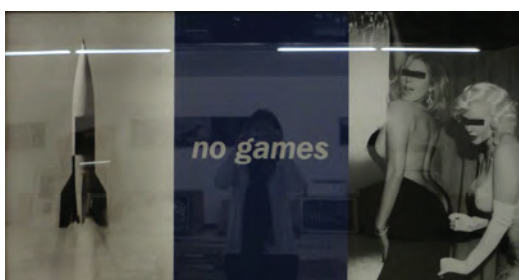


Figura 63.
Blind Games II
Impressão Ultrachrome sobre papel Museum
Etching Hahnemühle □
Ed. 1/2+ 3 PA
Dim: 68,5x128 cm

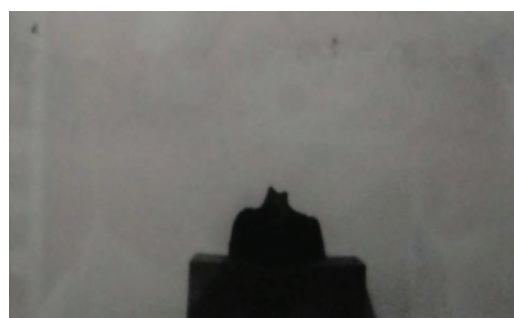


Figura 66.
Atelier de Rui Chafes
Impressão Ultrachrome sobre papel
Museum Etching Hahnemühle □
Ed. 1/2+ 3 PA
Dim: 10,5x14,5 cm

Montagem da exposição *Uma faca na areia*.



Figura 67. Receção das obras para a exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira.



Figura 68. Receção das obras para a exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira.

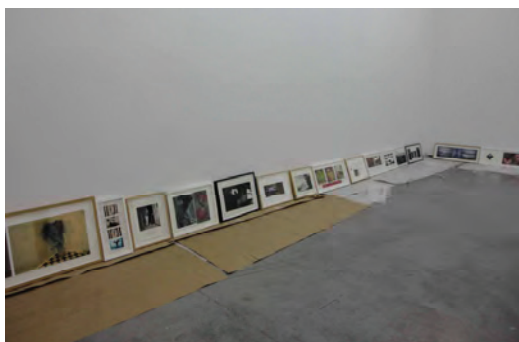


Figura 69. Desembalagem das obras para a exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira.

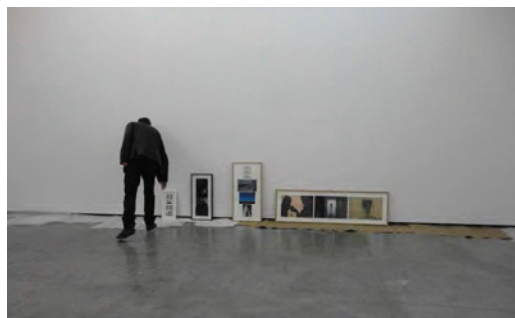


Figura 70. Distribuição das obras no espaço da galeria, pelo curador Julião Sarmento.



Figura 71. Distribuição das obras no espaço da galeria, pelo curador Julião Sarmento.



Figura 72. Distribuição das obras no espaço da galeria, pelo curador Julião Sarmento.

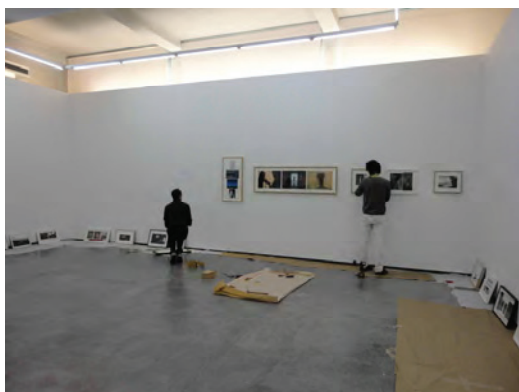


Figura 73. Montagem das obras no espaço da galeria, disposição em diamante.



Figura 76. Montagem das obras no espaço da galeria. Disposição em diamante.

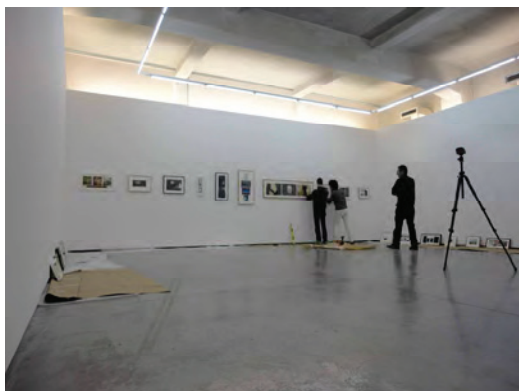


Figura 74. Montagem das obras no espaço da galeria, disposição em diamante.



Figura 77. Recepção e desembalagem das obras no espaço da galeria. Piso -1.



Figura 75. Montagem das obras no espaço da galeria, disposição em diamante.

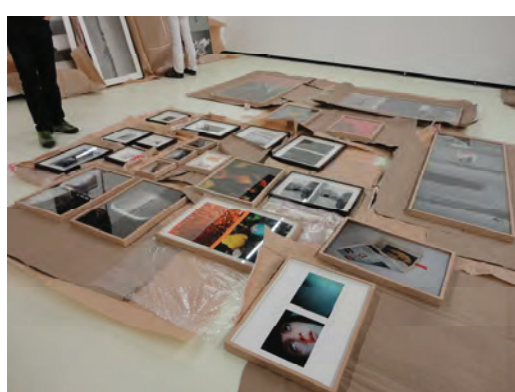


Figura 78. Escolha das obras a montar no piso -1.

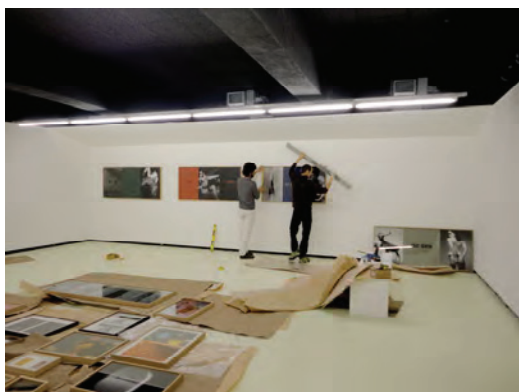


Figura 79. Montagem das obras no espaço da galeria. Piso -1.



Figura 82. Montagem das obras no espaço da galeria. Piso -1.



Figura 80. Montagem das obras no espaço da galeria. Piso -1.



Figura 83. Montagem das obras no espaço da galeria. Piso -1.

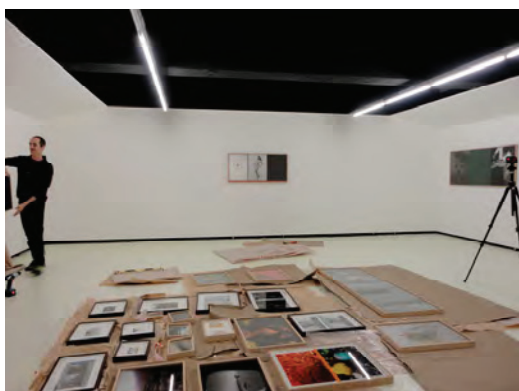


Figura 81. Montagem das obras no espaço da galeria. Piso -1.



Figura 84. Lettering da exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira.

Exposição *Uma faca na areia*.



Figura 85. Entrada da exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira. Piso 0

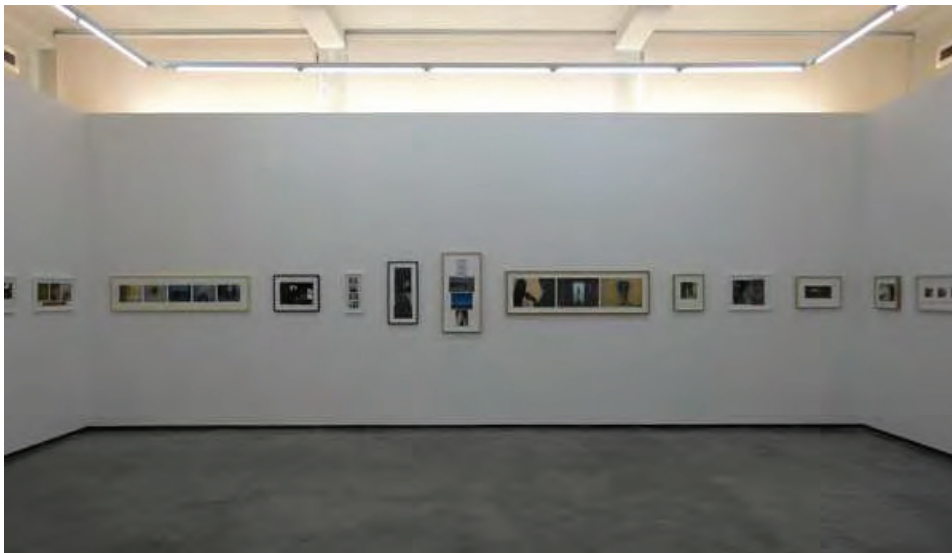


Figura 86. Vista geral da exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira, com obras montadas disposição em diamante. Piso 0.



Figura 87. Vista geral da exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira, com obras montadas disposição em diamante. Piso 0.



Figura 88. Vista geral da exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira. Piso 0.



Figura 89. Vista geral da exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira. Piso -1.



Figura 90. Vista geral da exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira. Piso -1.



Figura 91. Vista geral da exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira. Piso -1.



Figura 92. Vista geral da exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira. Piso -1.

APÊNCIDE H

EMPTY CUBE

Intervenção de Filipe Alarcão

Curadoria de João Silvério

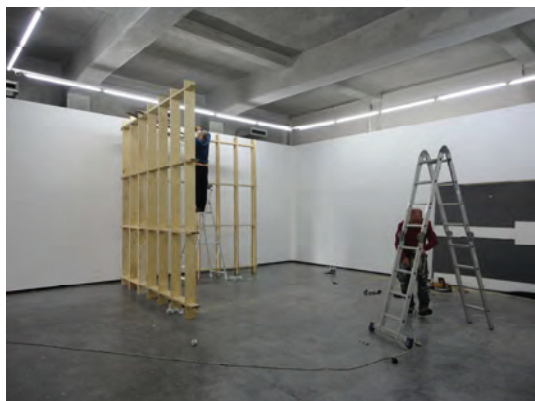


Figura 93. Montagem do espaço temporário do EMPTY CUBE.



Figura 95. Montagem do espaço temporário e da prateleira para colocação do protótipo.



Figura 94. Montagem do espaço temporário do EMPTY CUBE.



Figura 96. Intervenção do prisma triangular espelhado, no espaço temporário EMPTY CUBE.



Figura 97. Intervenção do prisma triangular espelhado, no espaço temporário EMPTY CUBE.



Figura 98. Vista de frente. Intervenção do prisma triangular espelhado, no espaço temporário EMPTY CUBE.



Figura 99. Vista do interior. Intervenção do prisma triangular espelhado, no espaço temporário EMPTY CUBE.



Figura 100. Reflexo.



Figura 101. Filipe Alarcão para o EMPTY CUBE, projeto curatorial de João Silvério.



Figura 102. Vista do projeto do designer Filipe Alarcão para o EMPTY CUBE. Intervenção do prisma triangular espelhado e protótipo do prisma triangular.

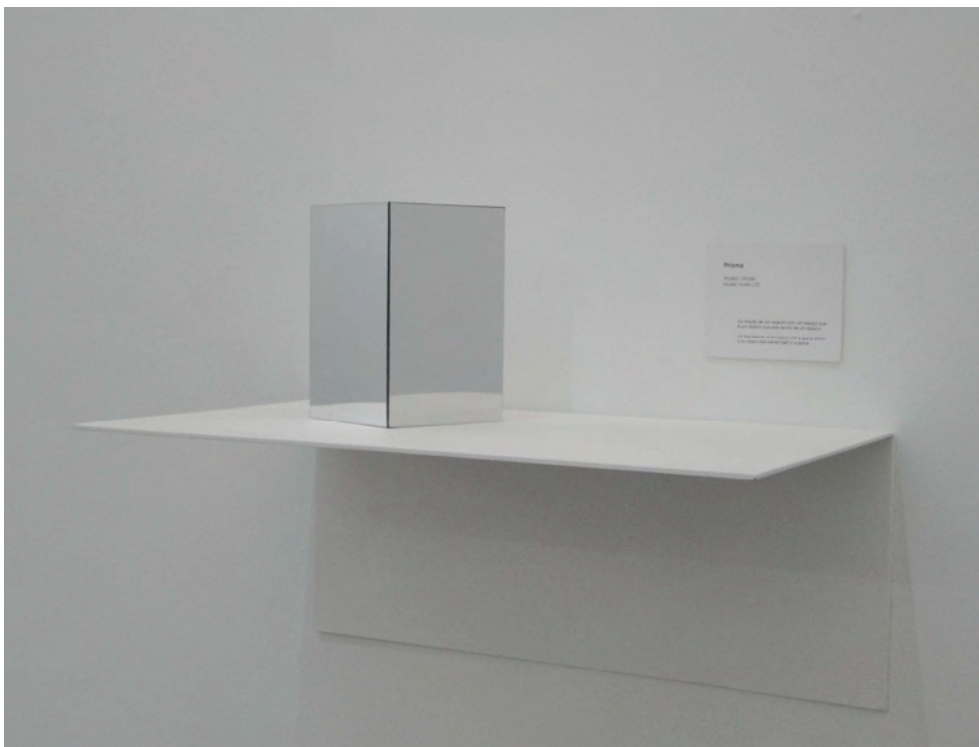


Figura 103. Protótipo do prisma triangular espelhado, tabela (Modelo, escala 1:20; “Da relação de um objecto, com um espaço que é um objeto, que está dentro de um espaço.”)



Figura 104. Protótipo do prisma triangular espelhado, com reflexo da estrutura EMPTY CUBE e reflexo da tabela.



Figura 105. EMPTY CUBE com um dos lados do prisma triangular espelhado visível.



Figura 106. EMPTY CUBE com intervenção do prisma triangular espelhado.

APÊNCIDE I

Um dia de Chuva
Exposição de João Seguro

Obras expostas – Seleção

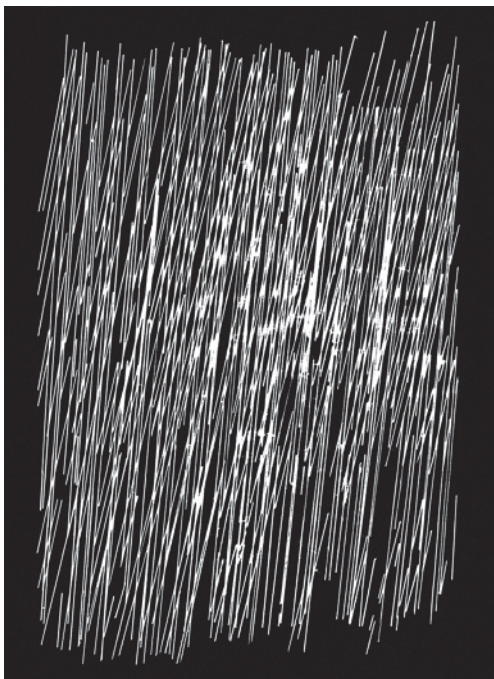


Figura 107.
Um dia de Chuva/A Rainy Day, 2011
Grafite sobre papel
Dim. 150x120 cm

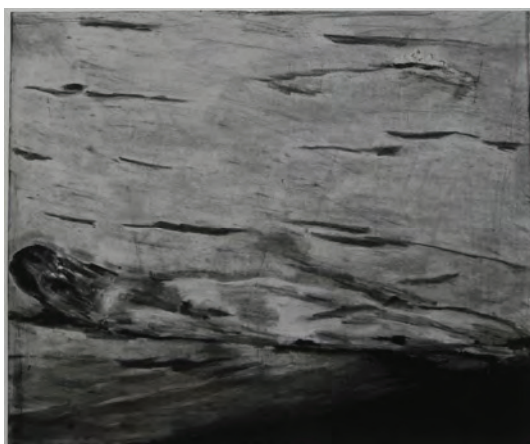


Figura 108.
O Espargos/L'asperge, 2012 □
Carvão e grafite sobre papel
Dim. 46x55 cm



Figura 109.
Um Molho de Espargos/Une Botte D'asperges,
2012
Carvão e grafite sobre papel
Dim. 16,5x21,5 cm



Figura 110.
Haste e Propriedade, 2011/12
Pedras e mastro de bandeira
Dimensões variáveis



Figura 111.
Um Encontro de Centros, 2012/2013
Instalação em ferro, madeira e tinta
Dim. 242,2x541,7 cm

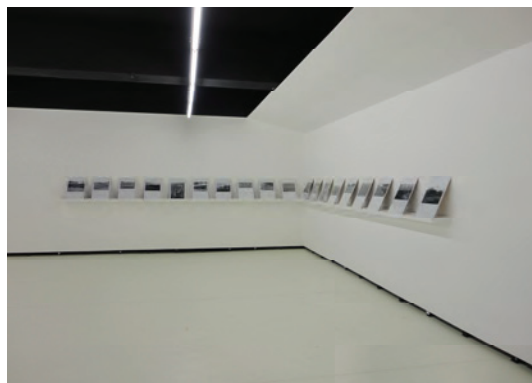


Figura 114.
Portanteaus e compreensão simultânea (a forma pela matéria), 2012
19 impressões a jacto de tinta
Dimensões variáveis, total 400 x 400 cm



Figura 112.
O Poder do Centro (Uma Contraleitura de The Vital Center), 2012
Madeira lacada e livro
Dim. 120x60x40 cm



Figura 113.
Quod erat demonstrandum (o que tinha de ser feito), 2012
Madeira lacada, ferro, cimento, pedra e terra
Dim. 200x150x10 cm

Montagem da exposição *Um dia de Chuva*



Figura 115. Recepção e desembalagem das 19 molduras da obra *Portmanteaus e compreensão simultânea (a forma pela matéria)* de 2012.



Figura 118. Pormenor traves que sustentam a prateleira que suporta as 19 molduras.



Figura 116. Desmontagem das 19 molduras para limpeza.



Figura 119. Prateleira montada.

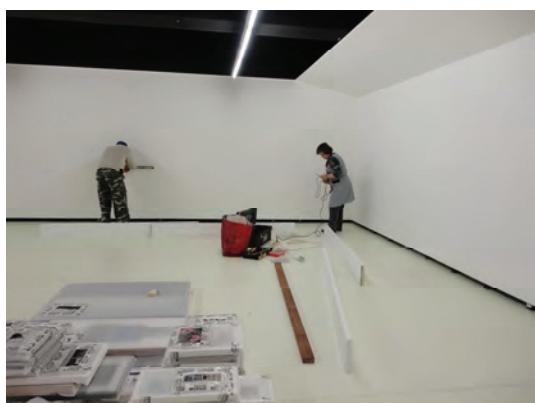


Figura 117. Montagem da prateleira para a obra *Portmanteaus e compreensão simultânea (a forma pela matéria)* de 2012.

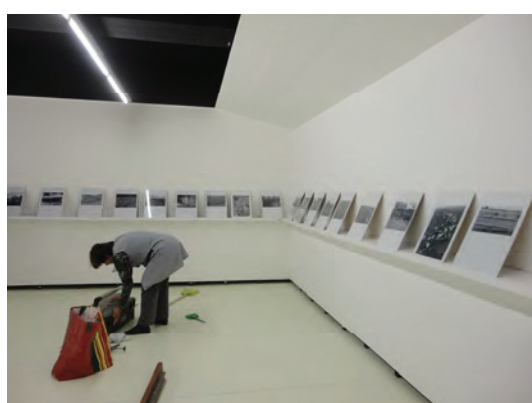


Figura 120. Colocação das 19 molduras na prateleira.



Figura 121. Pormenor das molduras e prateleira da obra *Portmanteaus e compreensão simultânea (a forma pela matéria)* de 2012.



Figura 124. Montagem da instalação de ferro, madeira, tinta, 242,2 x 541,7 *Um Encontro de Centros / A Meeting of Centers*, de 2012/2013.

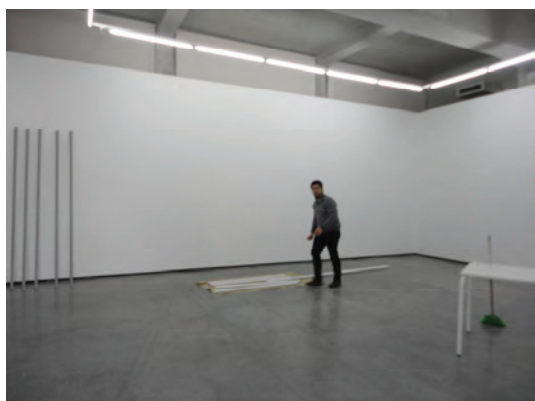


Figura 122. Artista trabalhando na montagem das obras na galeria.

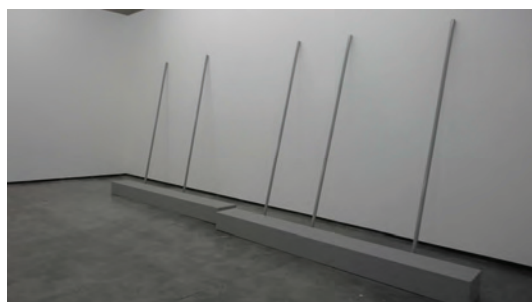


Figura 125. Montagem da instalação de ferro, madeira, tinta, 242,2 x 541,7 *Um Encontro de Centros / A Meeting of Centers*, de 2012/2013.



Figura 123. Montagem da instalação de ferro, madeira, tinta, 242,2 x 541,7 *Um Encontro de Centros / A Meeting of Centers*, de 2012/2013.



Figura 126. Montagem da instalação de ferro, madeira, tinta, 242,2 x 541,7 *Um Encontro de Centros / A Meeting of Centers*, de 2012/2013.



Figura 127. Montagem da obra pelo artista *Haste e Propriedade/Flagpole and Ownership*, pedras e mastro de bandeira, dimensões variáveis de 2011/12.



Figura 129. Montagem da obra pelo artista *Haste e Propriedade/Flagpole and Ownership*, pedras e mastro de bandeira, dimensões variáveis de 2011/12.



Figura 128. Pormenor da obra *Haste e Propriedade/Flagpole and Ownership*, pedras e mastro de bandeira, dimensões variáveis de 2011/12.



Figura 130. Pormenor da obra *Haste e Propriedade/Flagpole and Ownership*, pedras e mastro de bandeira, dimensões variáveis de 2011/12.



Figura 131. Colocação da obra no lugar escolhido, *O Poder do Centro (Uma Contraleitura de The Vital Center) / The Power of the Center (A Counter reading of The Vital Center)* de 2012 em madeira lacada e livro com 120x60x40 cm.



Figura 134. Retoques de pintura.



Figura 132. Pormenor do livro da obra *O Poder do Centro (Uma Contraleitura de The Vital Center) / The Power of the Center (A Counter reading of The Vital Center)* de 2012 em madeira lacada e livro com 120x60x40 cm.

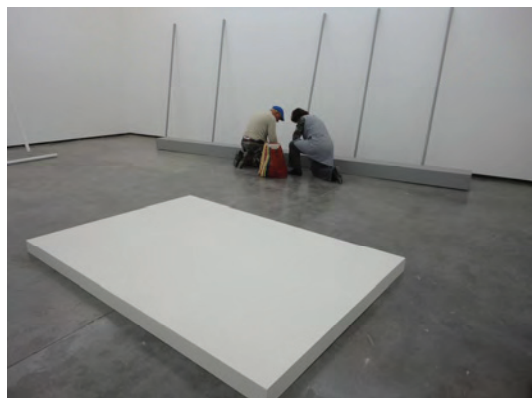


Figura 135. Retoques de pintura.



Figura 133. Montagem da obra *Quod erat demonstrandum (o que tinha de ser feito)* de 2012 em madeira lacada, ferro, cimento, pedra e terra com 200x150x10 cm. □



Figura 136. Montagem da obra *Quod erat demonstrandum (o que tinha de ser feito)* de 2012 em madeira lacada, ferro, cimento, pedra e terra com 200x150x10 cm. □



Figura 137. Montagem da exposição *Um dia de Chuva* de João Seguro.



Figura 140. Montagem das obras *O Espargol/L'asperge*, e *Um Molho de Espargos/Une Botte D'asperges* em carvão e grafite sobre papel com 46x55 cm e 16,5x21,5 cm respetivamente ambos de 2012.



Figura 138. Obra *Um dia de Chuva*, encostada no local onde vai ser montada, com proteção de esponjas.

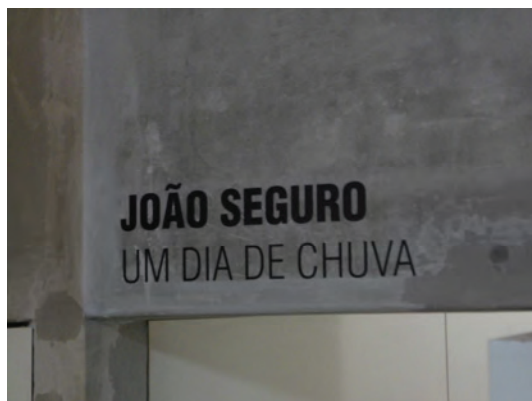


Figura 141. Exposição *Um dia de Chuva* de João Seguro. Lettering da exposição.



Figura 139. Montagem da exposição *Um dia de Chuva*.

Exposição *Um dia de Chuva*



Figura 142. Exposição *Um dia de Chuva* de João Seguro. Vista geral da sala do piso 0.



Figura 143. Exposição *Um dia de Chuva* de João Seguro. Vista geral da sala do piso 0.



Figura 144. Exposição *Um dia de Chuva* de João Seguro. Vista geral da sala do piso 0.



Figura 145. Exposição *Um dia de Chuva* de João Seguro. Piso -1.

APÊNCIDE J

Les Apaches

Exposição de Vasco Barata

Obras expostas – Seleção



Figura 146.
Société des Apaches, 2013 □
Ferro, MDF, impressões digitais sobre papel EPSON Ultra-smooth Fine Art 310 gr, alcatifa industrial, cadernos, mármore, vidro, trança artificial, tinta de spray sobre cimento, obras de lego, ardósia. □
Dim. 55 x 210 x 130 cm



Figura 147.
Tresure, 2013 □
Vidro, madeira, penas artificiais, acrílico preto, fio de bordar preto e dourado. □
Dimensões variáveis



Figura 148.
Glória, 2013
Retroprojector de transparências, vinil autocolante, poema “*Vim porque me pagavam*” de Golgona Angehl gentilmente cedido pela autora.
Dimensões variáveis



Figura 149.
The Feather, 2013 □
Madeira, penas artificiais, acrílico preto, vidro, fio de bordar preto □
Dim. 5 x 87 x 3 cm



Figura 150.
Photomaton, 2013 □
Navalha ponta-e-mola, tinta de spray preto, acrílico preto sobre parede, impressão digital sobre papel EPSON Ultra-smooth Fine Art 310 gr
Dimensões variáveis

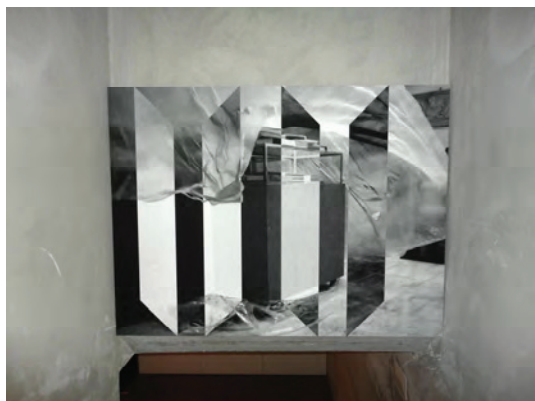


Figura 151.
Les Apaches, 2013 □
Impressão digital sobre papel EPSON Ultra-smooth Fine Art 310 gr, colado em Alucolic
Dim.106 x 79,5 cm



Figura 153.
Les Apaches, 2013 □
Impressão digital sobre papel EPSON Ultra-smooth Fine Art 310 gr, em moldura do artista
Dimensões variáveis

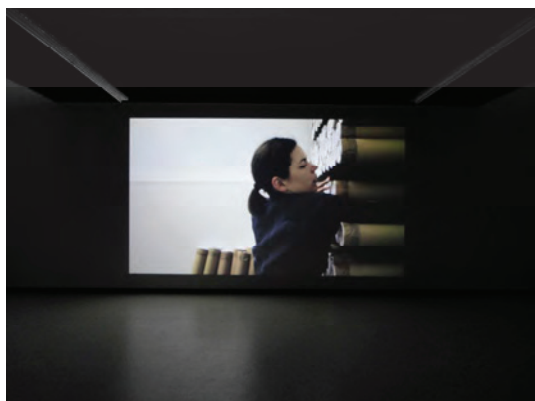


Figura 152.
Os Nossos Ossos: Ariadne, 2012
Vídeo HD mono-canal, PAL, 16:9, cor, som, 34”
Dimensões variáveis
3+1AP

Montagem da exposição *Les Apaches*



Figura 154. Recepção e desembalagem das obras.

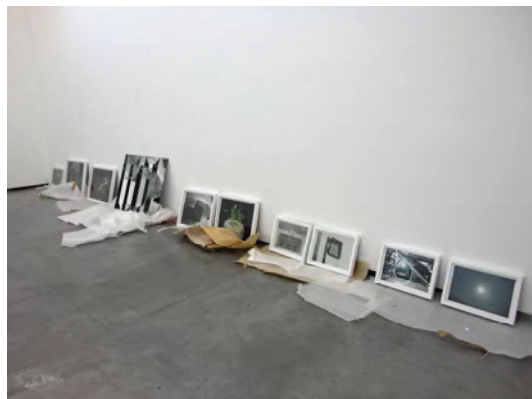


Figura 157. Distribuição das obras pelos locais a montar.



Figura 155. Recepção e desembalagem das obras.



Figura 158. Desembalagem das obras.



Figura 156. Recepção e desembalagem das obras.

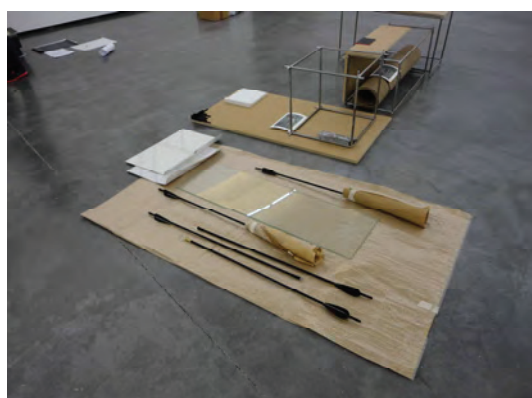


Figura 159. Desembalagem das obras.



Figura 160. Início da montagem da obra *Société de Apaches*, 2013.



Figura 163. Início da montagem da obra *Société de Apaches*, 2013.



Figura 161. Início da montagem da obra *Société de Apaches*, 2013.



Figura 164. Início da montagem da obra *Société de Apaches*, 2013.



Figura 162. Início da montagem da obra *Société de Apaches*, 2013.

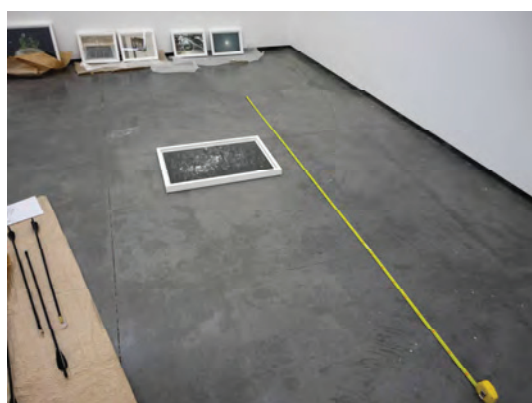


Figura 165. Exposição *Les Apaches* do artista Vasco Barata, montagem da instalação *Les Apaches* de 2013 com dimensões variados.



Figura 166. Medições da instalação *Les Apaches* de 2013 com dimensões variados, para a sua montagem.



Figura 169. Pormenor do esboço feito pelo artista para a montagem da instalação *Les Apaches* de 2013 com dimensões variáveis.

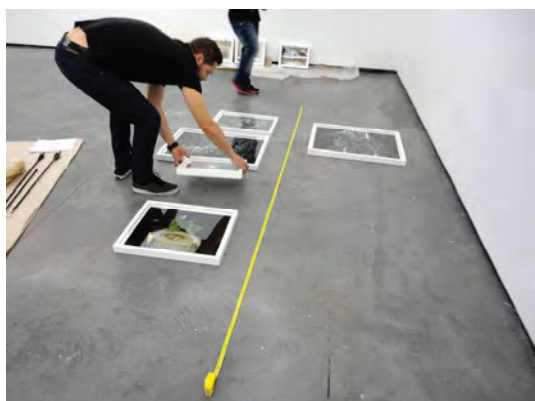


Figura 167. Vasco Barata, fazendo a distribuição das obras para a sua montagem.

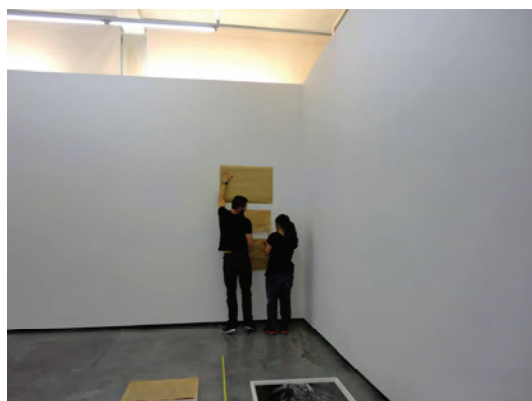


Figura 170. Montagem da instalação, colocação de folhas (mesmas dimensões) nos lugares das fotografias, para visualização da mancha que a instalação vai ocupar.

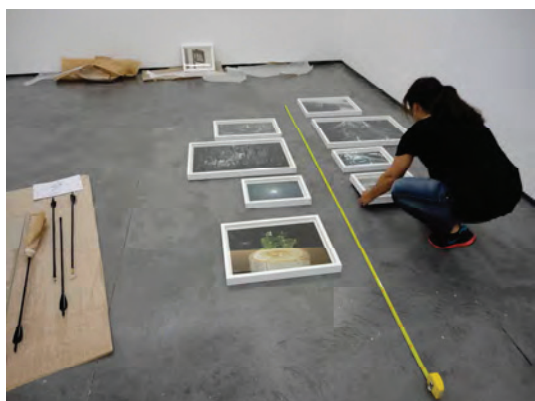


Figura 168. Distribuição da instalação *Les Apaches* de 2013 com dimensões variados, constituída por nove fotografias.



Figura 171. Montagem da instalação, colocação de folhas (mesmas dimensões) nos lugares das fotografias, para visualização da mancha que a instalação vai ocupar.



Figura 172. Montagem da instalação, colocação de folhas (mesmas dimensões) nos lugares das fotografias, para visualização da mancha que a instalação vai ocupar.

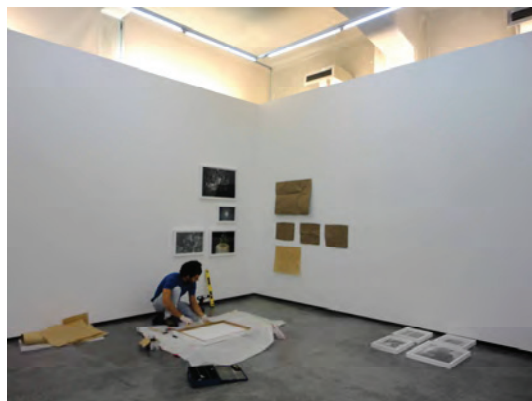


Figura 175. Montagem da instalação *Les Apaches* de 2013 com dimensões variados, constituída por nove fotografias, marcação dos locais a furar e resultado final.

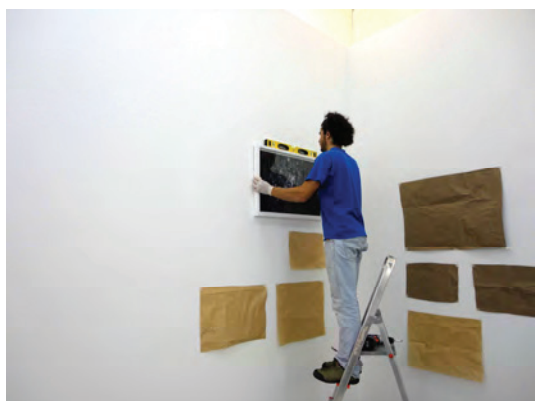


Figura 173. Início da montagem da instalação *Les Apaches* de 2013 com dimensões variados, constituída por nove fotografias, marcação dos locais a furar e resultado final.



Figura 176. Montagem da instalação *Les Apaches* de 2013 com dimensões variados, constituída por nove fotografias, marcação dos locais a furar e resultado final.

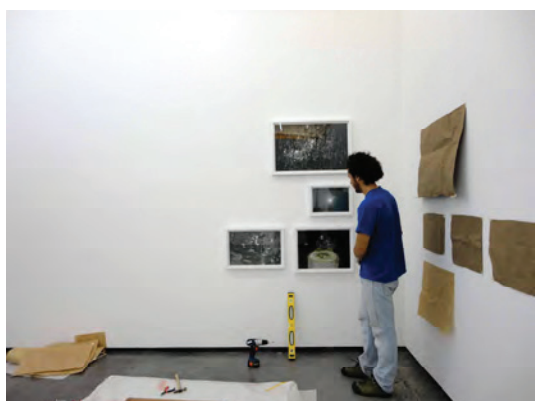


Figura 174. Montagem da instalação *Les Apaches* de 2013 com dimensões variados, constituída por nove fotografias, marcação dos locais a furar e resultado final.

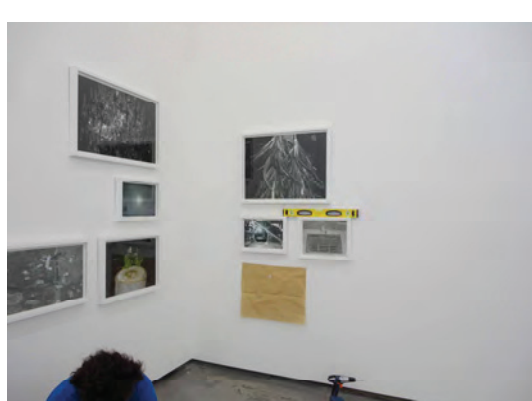


Figura 177. Montagem da instalação *Les Apaches* de 2013 com dimensões variados, constituída por nove fotografias, marcação dos locais a furar e resultado final.



Figura 178. Montagem da instalação *Les Apaches* de 2013 com dimensões variados, constituída por nove fotografias, marcação dos locais a furar e resultado final.

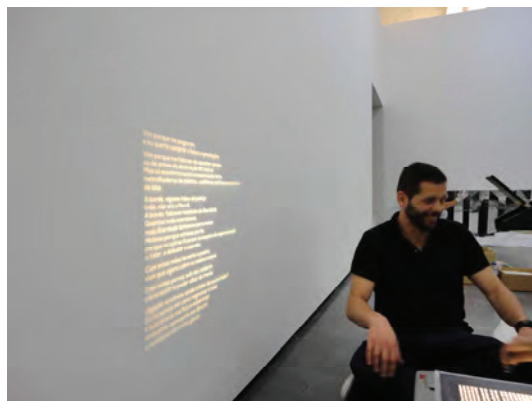


Figura 181. Montagem da instalação *Glória* de 2013, obra com projeção sobre a parede.



Figura 179. Montagem da instalação *Glória* de 2013.



Figura 182. Montagem da obra *Les Apaches* de 2013.



Figura 180. Montagem da instalação *Glória* de 2013.



Figura 183. Montagem do vídeo *Os Nossos Ossos: Ariadne* de 2012, ajustes de imagem e de som.

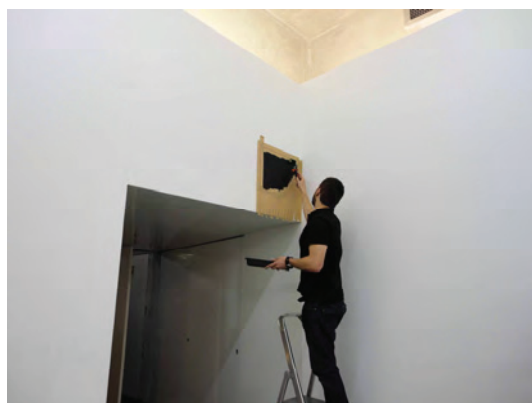


Figura 186. Exposição *Les Apaches* do artista Vasco Barata, montagem e execução da obra *Photomaton*.

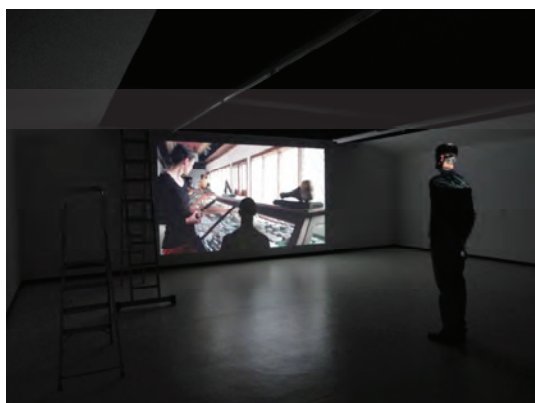


Figura 184. Montagem do vídeo *Os Nossos Ossos: Ariadne* de 2012, ajustes de imagem e de som.



Figura 187. Exposição *Les Apaches* de Vasco Barata. Lettering da exposição.

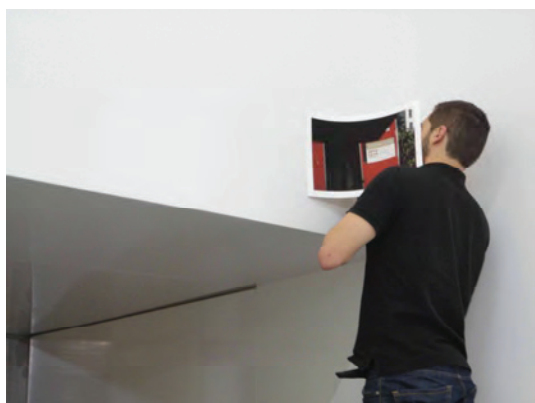


Figura 185. Montagem e execução da obra *Photomaton*.

Exposição *Les Apaches*



Figura 188. Exposição *Les Apaches* do artista Vasco Barata, sala piso 1.



Figura 189. Exposição *Les Apaches* do artista Vasco Barata, sala piso 1.



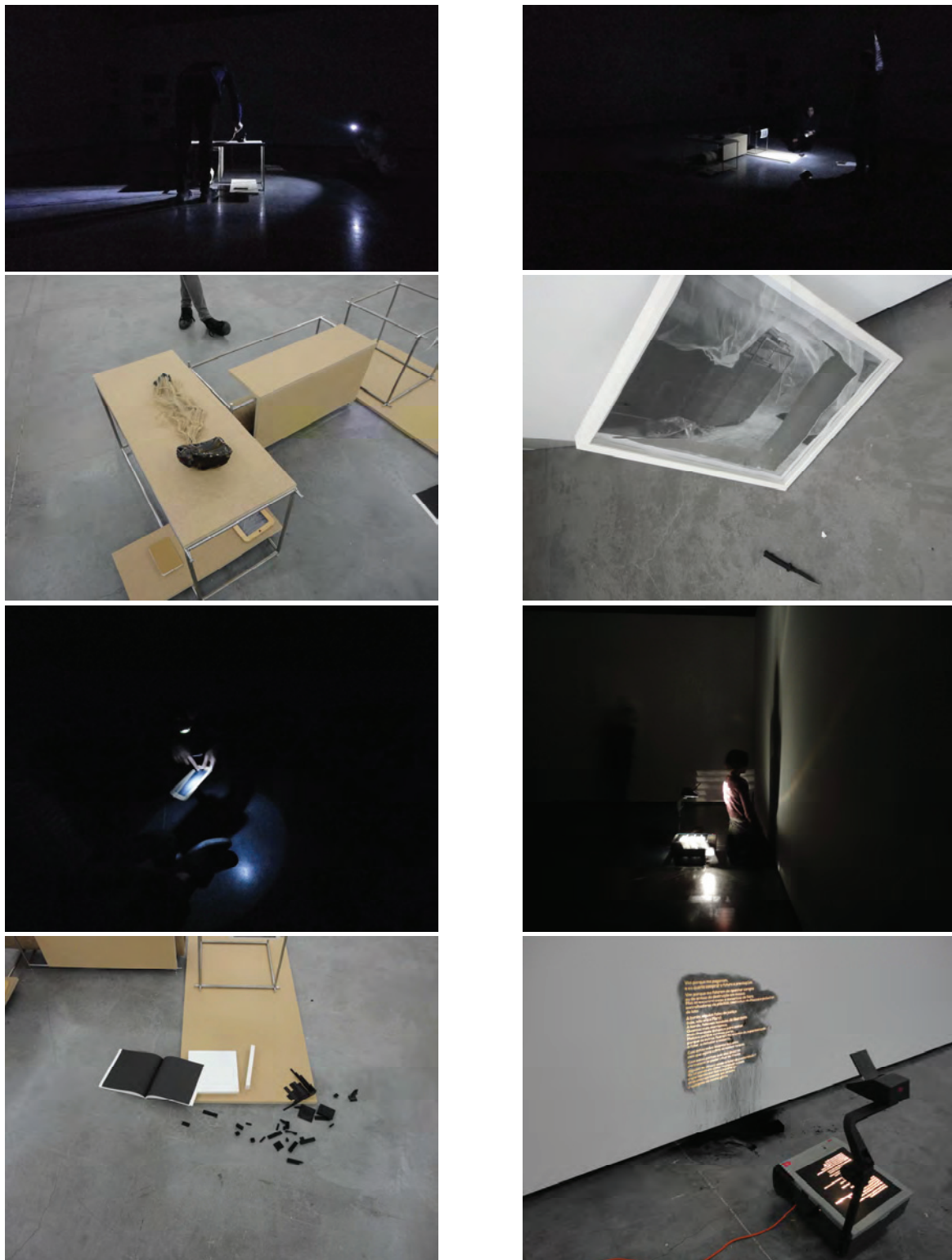
Figura 190. Exposição *Les Apaches* do artista Vasco Barata, obra *Société des Apaches* de 2013.



Figura 191. Exposição *Les Apaches* do artista Vasco Barata, sala piso 1.

Performance inserida na exposição *Les Apaches*

Figuras. 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199.



APÊNCIDE K

Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?

Exposição de Ana Yokochi

Curadoria de Ana Anacleto

Obras expostas – Seleção



Figura 200.
Sem título, 2013
Óleo sobre tela de linho
Dim. 152,4 x 152,4cm

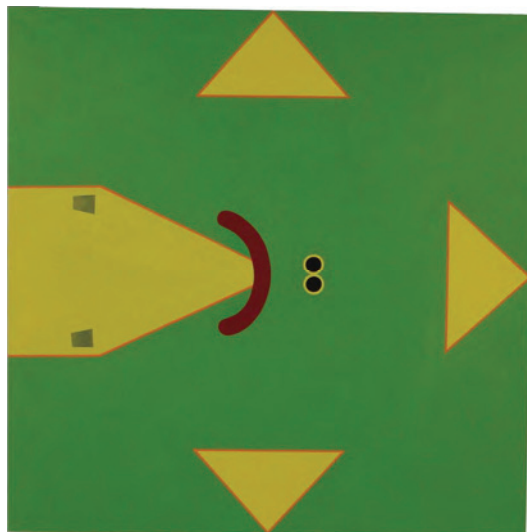


Figura 202.
Sem título, 2013
Óleo sobre tela de linho
Dim. 152,4 x 152,4cm



Figura 201.
Sem título, 2013
Óleo sobre tela de linho
152,4 x 152,4cm

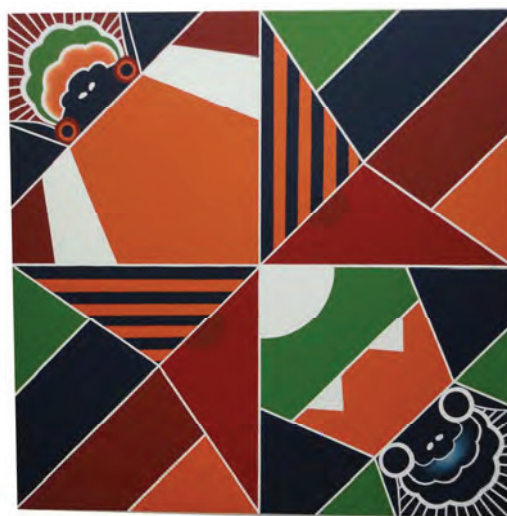


Figura 203.
Sem título, 2013
Óleo sobre tela de linho
Dim. 152,4 x 152,4cm



Figura 204.
Sem título, 2013
Óleo sobre tela de linho
Dim. 152,4 x 152,4cm



Figura 205.
Unicórnio, 2013
Papel prateado
Dim. 7,2 x 4,8 x 2,2 cm

Montagem da exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?*

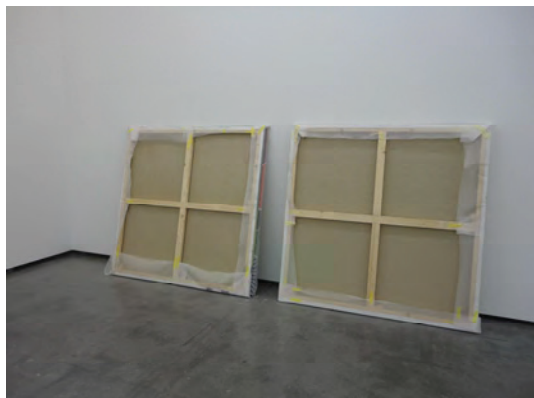


Figura 206. Recepção das obras para a exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?* de Ana Yokochi.



Figura 209. Desembalagem das obras.



Figura 207. Recepção das obras para a exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?* de Ana Yokochi.



Figura 210. Desembalagem das obras.



Figura 208. Desembalagem das obras.



Figura 211. Desembalagem das obras e sua distribuição pela galeria.



Figura 212. Distribuição das obras pelo espaço da galeria.

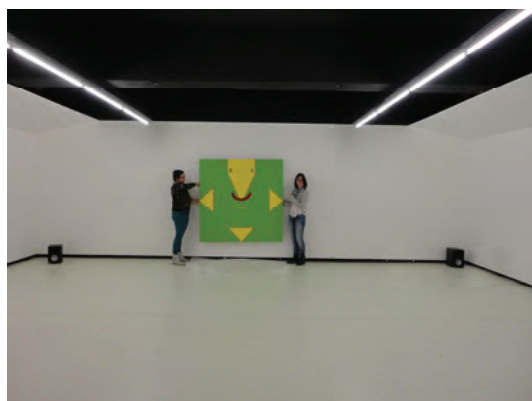


Figura 215. Distribuição das obras pelo espaço da galeria.



Figura 213. Distribuição das obras pelo espaço da galeria



Figura 216. Escolha da posição da obra a ser montada.

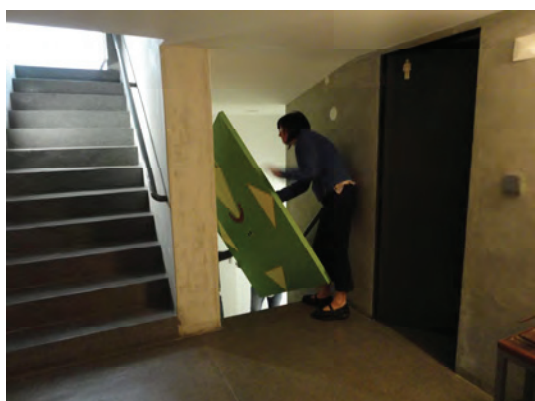


Figura 214. Deslocação de uma obra para o piso de baixo da galeria.



Figura 217. Escolha da posição da obra a ser montada.

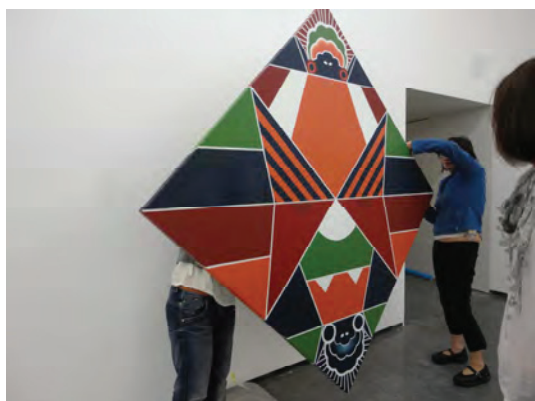


Figura 218. Escolha da posição da obra a ser montada.



Figura 222. Medição das paredes para montagem das obras.



Figura 219. Distribuição das obras pela galeria.



Figura 223. Medição das paredes para montagem das obras.

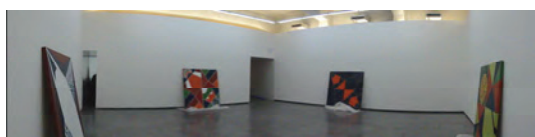


Figura 220. Distribuição das obras pela galeria.



Figura 221. Medição das obras.



Figura 224. Montagem das obras.



Figura 225. Montagem das obras.

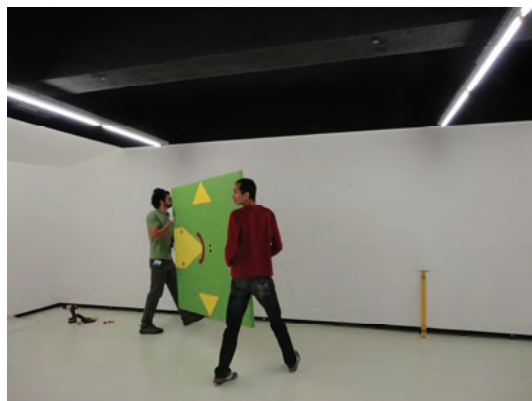


Figura 228. Montagem das obras.



Figura 226. Montagem das obras.



Figura 229. Montagem das obras.

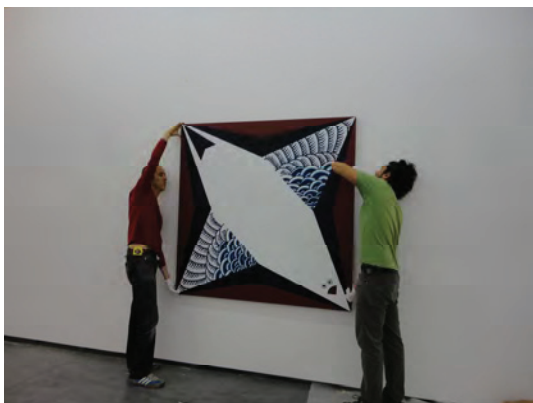


Figura 227. Montagem das obras.

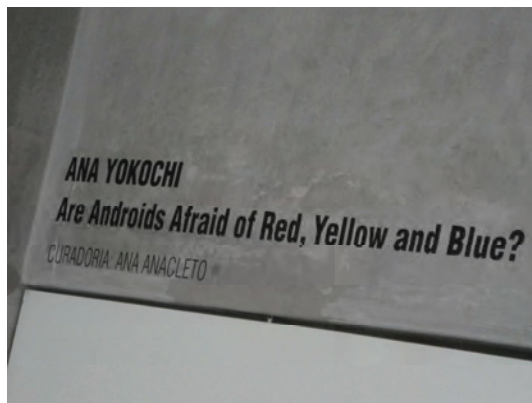


Figura 230. Exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?* de Ana Yokochi, com curadoria de Ana Anacleto. Lettering da exposição.

Exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?*



Figura 231 Exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?* Sala piso 0.



Figura 232. Exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?* Sala piso 0.



Figura 233. Exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?* Sala piso 0.



Figura 234. Exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?* Sala piso 0.

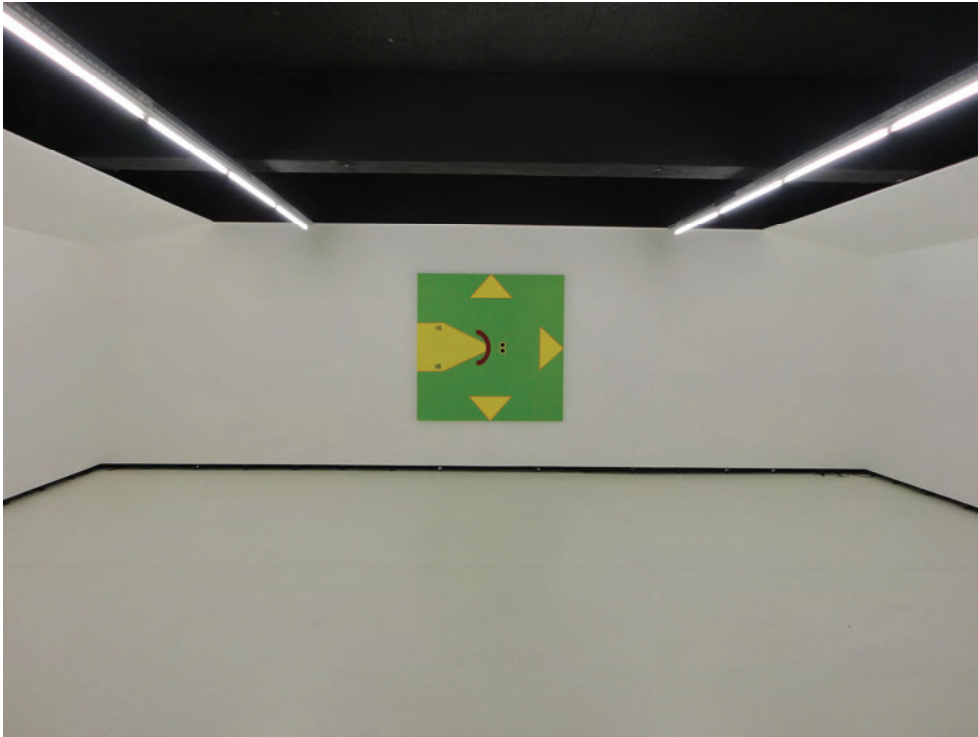


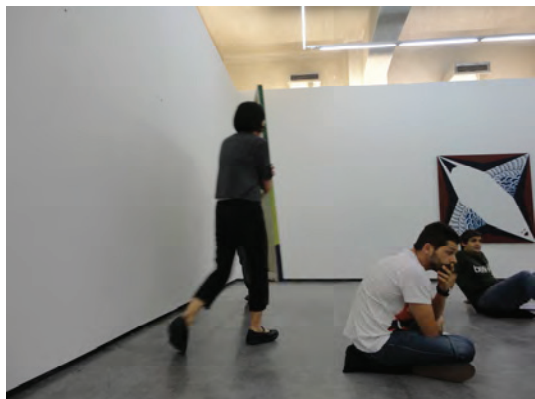
Figura 235. Exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?* Sala piso -1.



Figura 236. Exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?* de Ana Yokochi, sala piso -1 com a tela *Sem título* ao fundo e a obra *Unicórnio* ambas de 2013.

Performance inserida na exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?*

Figuras. 237, 238, 239, 240, 241, 242.



APÊNDICE L

*Estes e outros encontros,
obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva
e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.*

Exposição colectiva com a participação de

Ana Hatherly

Ana Jotta

António Poppe

Helena Almeida

Lourdes de Castro

Rui Chafes

Rui Sanches

Vítor Pomar e

Maria Helena Vieira da Silva

Curadoria de João Silvério

Montagem da exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.



Figura 243. Depósito da Coleção de Arte da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.



Figura 246. Início da embalagem das obras para serem transportadas.



Figura 244. Depósito da Coleção de Arte da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.



Figura 247. Pormenor da embalagem de uma das obras, proteção do vidro com película aderente, evita, em caso de quebra, que o vidro perfure as obras uma vez que fica agarrado à película.

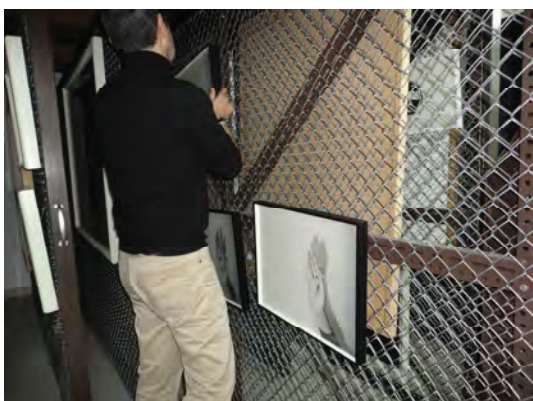


Figura 245. Início da separação das obras escolhidas para serem embaladas.



Figura 248. Embalagem das obras para a exposição.



Figura 250. Embalagem das obras para a exposição.



Figura 249. Embalagem das obras, pormenor cantos das obras com proteção.



Figura 251. Embalagem das obras para a exposição, construção de embalagens adequadas às medidas das obras.

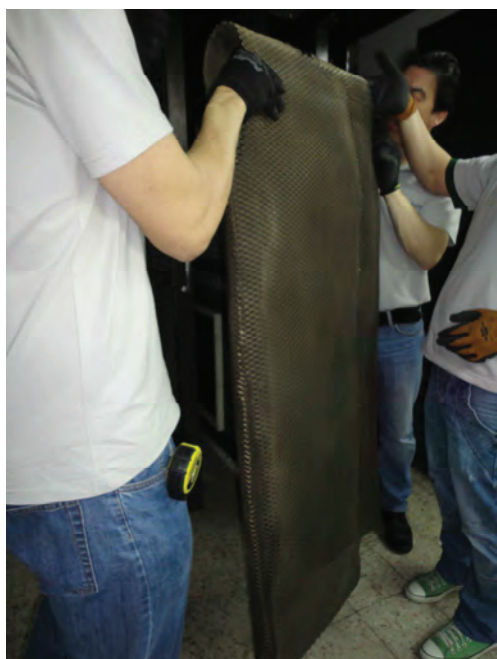


Figura 252. Embalagem das obras para a exposição.



Figura 254. Embalagem das obras para a exposição, construção de embalagens adequadas às medidas das obras.



Figura 253. Embalagem das obras para a exposição.



Figura 255. Recolha das obras para embalar para embalagem.



Figura 256. Embalagem das obras para transporte.



Figura 257. Recolha das obras a embalar.

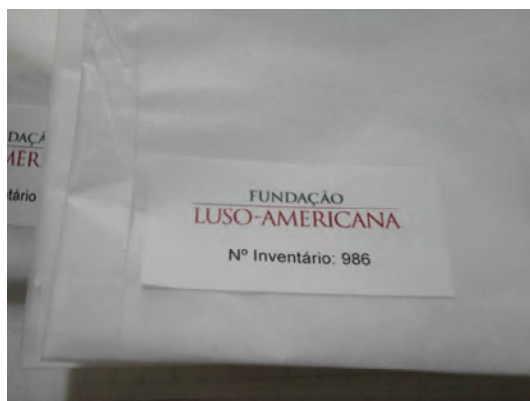


Figura 258. Pormenor da etiqueta de número de inventário.



Figura 259. Obras embaladas e preparadas para transporte.



Figura 260. Recepção das obras no local da exposição Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva.



Figura 261. Recepção e desembalagem das obras. Exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.



Figura 264. Recepção das obras na Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.



Figura 262. Distribuição das obras nos locais a pendurar. Exposição



Figura 265. Início da montagem das obras da exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.

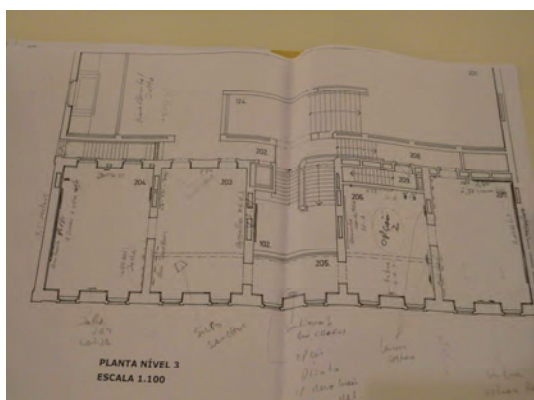


Figura 263. Planta do piso 1 da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.



Figura 266. Marcação e colocação de ganchos nas molduras para montagem das obras.

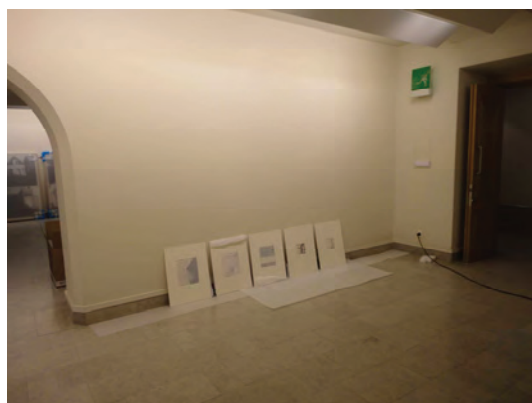


Figura 269. Distribuição das obras nos locais a pendurar.

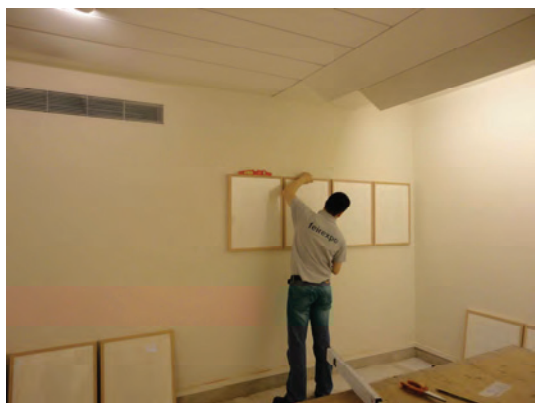


Figura 267. Montagem das obras do artista Rui Chafes.



Figura 270. Montagem das obras da artista Ana Hatherly.



Figura 268. Montagem das obras do artista Rui Chafes.

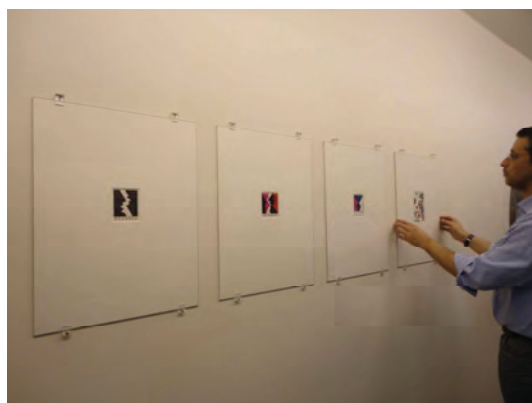


Figura 271. Montagem das obras da artista Ana Hatherly.

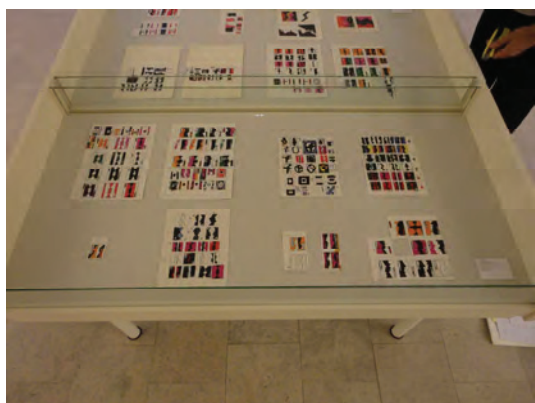


Figura 272. Montagem da vitrine com desenhos da artista Ana Hatherly.



Figura 275. Distribuição das obras nos locais a pendurar.



Figura 273. Montagem da vitrine com desenhos da artista Ana Hatherly.



Figura 276. Alteração da colocação das obras do artista Vítor Pomar.



Figura 274. Vitrine com desenhos de Ana Hatherly.

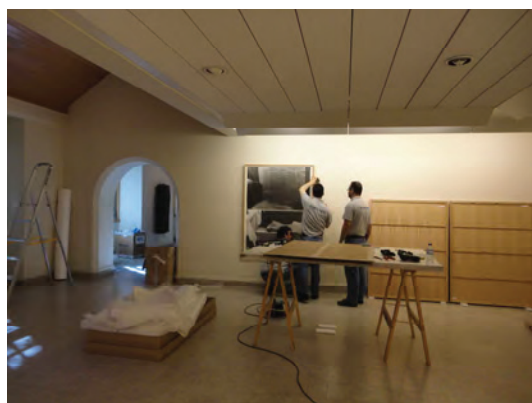


Figura 277. Montagem das fotografias do artista Vítor Pomar.



Figura 278. Montagem das fotografias do artista Vítor Pomar.



Figura 279. Montagem das fotografias do artista Vítor Pomar.



Figura 280. Montagem da obra de Helena Almeida.



Figura 281. Helena Almeida.



Figura 282. Montagem das obras de Lourdes de Castro.



Figura 285. Montagem da escultura de Rui Chafes.

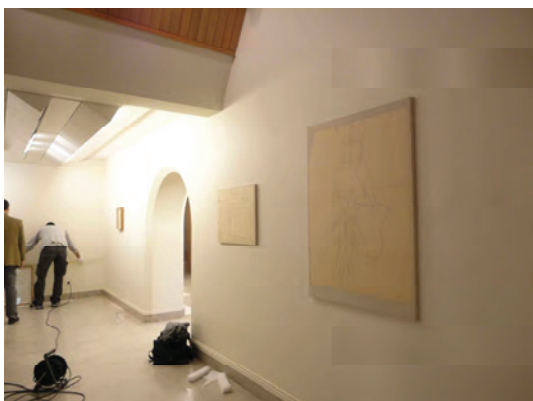


Figura 283. Montagem das obras de Lourdes de Castro.



Figura 286. Montagem da escultura de Rui Chafes.

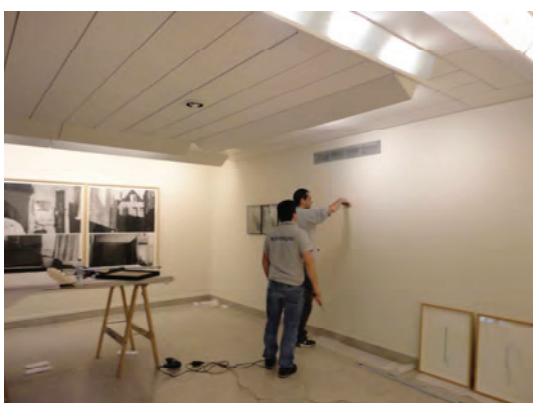


Figura 284. Montagem das obras de Helena Almeida.



Figura 287. Escultura de Rui Chafes. Vista do átrio da Fundação.



Figura 290. Montagem dos desenhos de António Poppe.



Figura 288. Montagem dos desenhos de António Poppe.

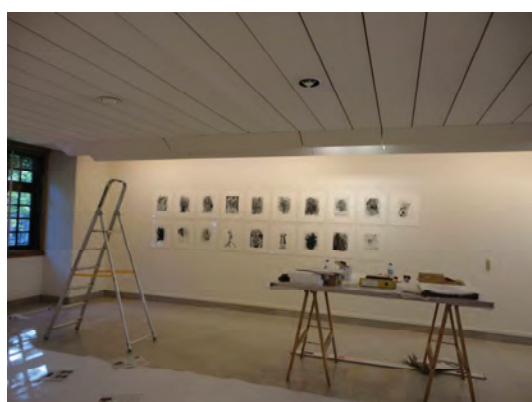


Figura 291. Montagem dos desenhos de António Poppe.

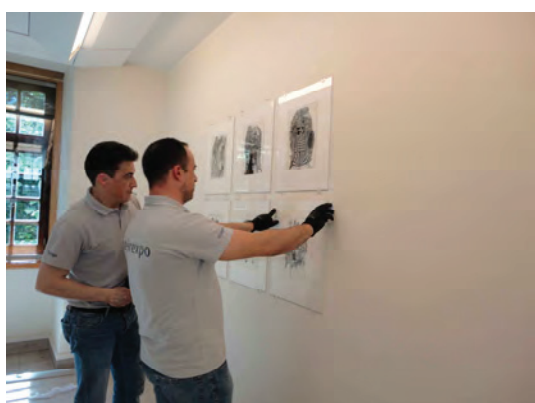


Figura 289. Montagem dos desenhos de António Poppe.



Figura 292. Montagem dos desenhos de António Poppe.



Figura 293. Desembalagem da obra de Ana Jotta, com colaboração da artista.

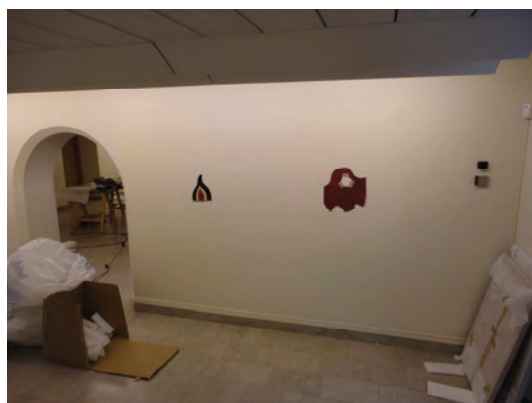


Figura 296. Montagem das obras da artista Ana Jotta.

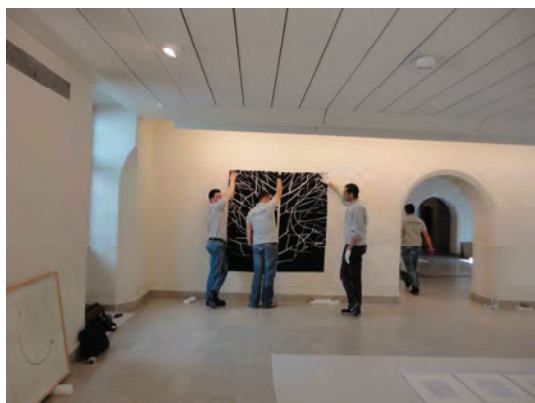


Figura 294. Montagem da obra de Ana Jotta, com colaboração da artista.

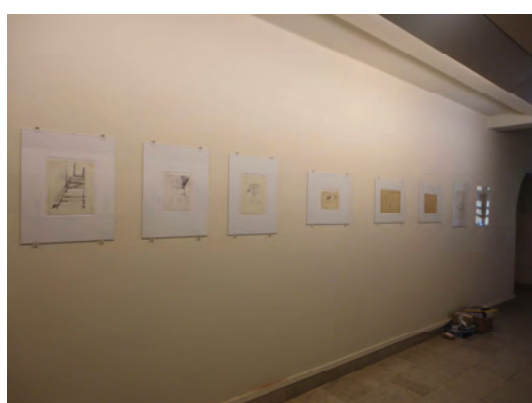


Figura 297. Montagem dos desenhos da artista Helena Vieira da Silva.

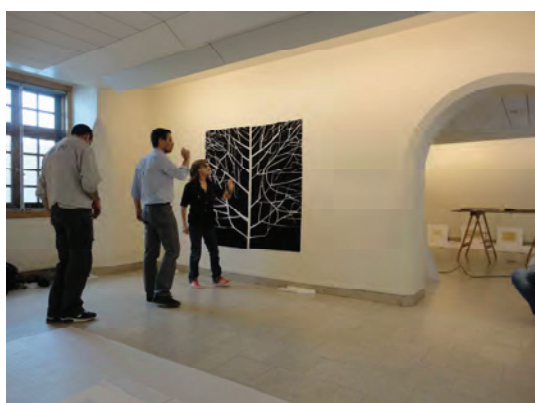


Figura 295. Montagem da obra de Ana Jotta, com colaboração da artista.



Figura 298. Desembalagem da escultura de Rui Sanches, com colaboração do artista.



Figura 299. Desembalagem da escultura de Rui Sanches, com colaboração do artista.



Figura 301. Montagem dos desenhos de Rui Sanches, com colaboração do artista.



Figura 302. Montagem dos desenhos de Rui Sanches, com colaboração do artista.



Figura 300. Montagem da escultura de Rui Sanches, com colaboração do artista.



Figura 303. Montagem dos desenhos de Rui Sanches, com colaboração do artista.

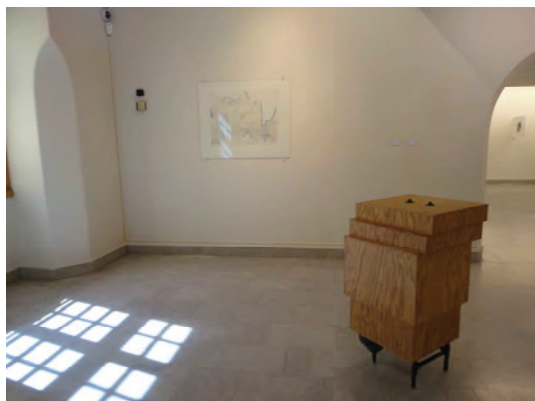


Figura 304. Montagem dos desenhos de Rui Sanches, com participação do artista.

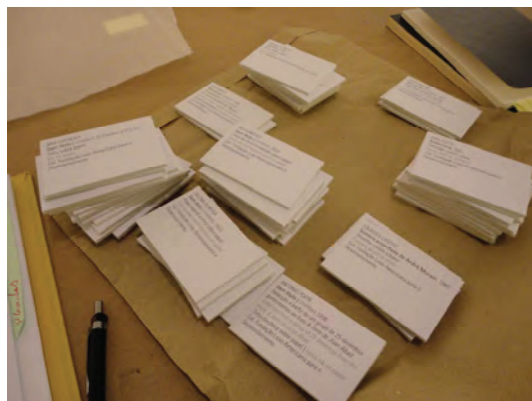


Figura 306. Confirmação das tabelas. Exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.



Figura 305. Obras de Rui Sanches, com participação do artista.

Exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.*



Figura 307. Telão exterior da exposição *Estes e outros encontros, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.



Figura 308. Texto de parede, colocado à entrada da exposição.



Figura 309. Exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, sala1.



Figura 310. Exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Fundação Arpad Szenes–Vieira da Silva, sala1.



Figura 311. Exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Fundação Arpad Szenes–Vieira da Silva, sala 1, obras dos artistas Rui Chafes e Ana Hatherly.



Figura 312. Exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Fundação Arpad Szenes–Vieira da Silva, sala 1 com vista para a segunda sala, deixando antever a obra do artista Vítor Pomar.

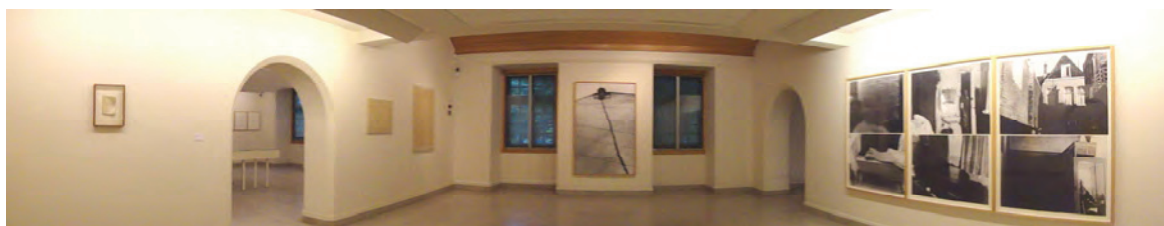


Figura 313. Exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, sala 2 com obras dos artistas, Helena Almeida, Lourdes de Castro e Vítor Pomar.



Figura 314. Exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, fachada da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, sala 2 com obras dos artistas, Helena Almeida e Vítor Pomar.



Figura 315. Exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva. Sala 2 com obras dos artistas, Helena Almeida e Lourdes de Castro, relação entre a sala 1 e a 2.



Figura 316. Exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva. Sala 2 com obras dos artistas, Helena Almeida e Vítor Pomar antevisão da vista da sala 3 com obra do artista Rui Chafes.



Figura 317. Exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva. Sala 3, escultura do artista Rui Chafes.



Figura 318. Exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva. Sala 4, obras do artista Rui Sanches.



Figura 319. Exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva. Sala 4, obras do artista Rui Sanches e da artista Helena Vieira da Silva.



Figura 320. Exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva. Sala 4, obras da artista Helena Vieira da Silva.



Figura 321. Exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva. Sala 4, obras do artista Rui Sanches e antevisão da sala 5 com desenhos do artista António Poppe.



Figura 322. Exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva. Sala 5, obras da artista Ana Jotta, relação entre a sala 4 e 5.



Figura 323. Exposição *Estes e outros encontros*, obras das coleções da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva e Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva. Sala 5, obras do artista António Poppe.

ANEXO A

Material de divulgação das exposições

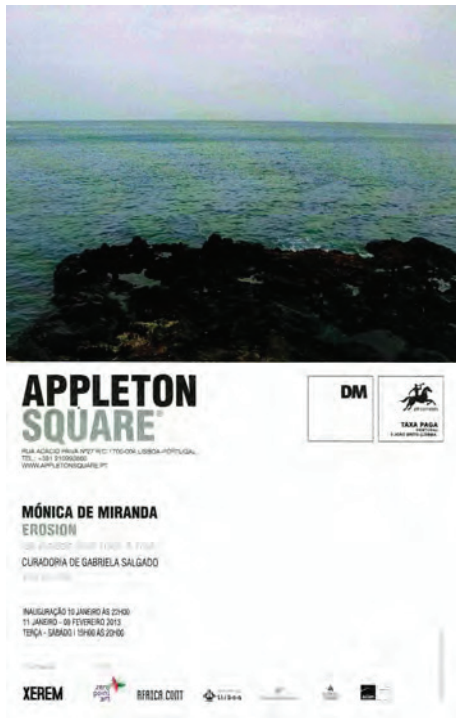


Figura 324. Convite impresso para divulgação da exposição *Erosion* da artista Mónica de Miranda.



Figura 326. Documento em formato PDF para divulgação do projeto EMPTY CUBE de Filipe Alarcão.



Figura 325. Convite impresso para divulgação da exposição *Uma face na areia* do artista Albano Silva Pereira.



Figura 327. Convite impresso para divulgação da exposição *Um dia de chuva* do artista João Seguro.



Figura 328. Convite impresso para divulgação da exposição *Les Apaches* do artista Vasco Barata.

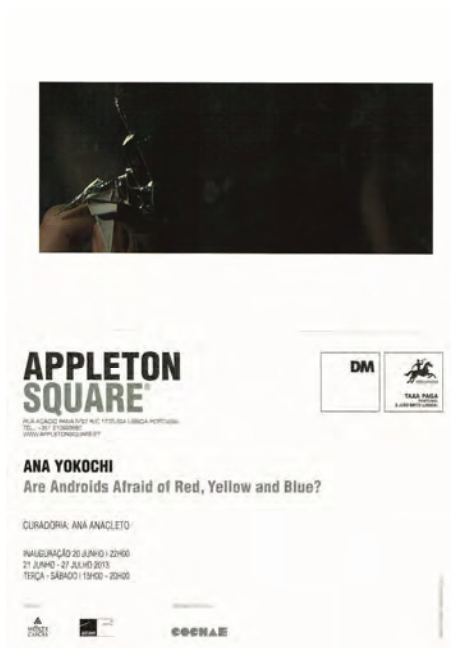


Figura 329. Convite impresso para divulgação da exposição *Are Androids afraid of Red, Yellow and Blue?* da artista Ana Yokochi.



Figura 330. Documento em formato PDF divulgação via email da exposição *Estes e outros encontros, obras da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva e da Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento*.

ANEXO B

Folhas de sala

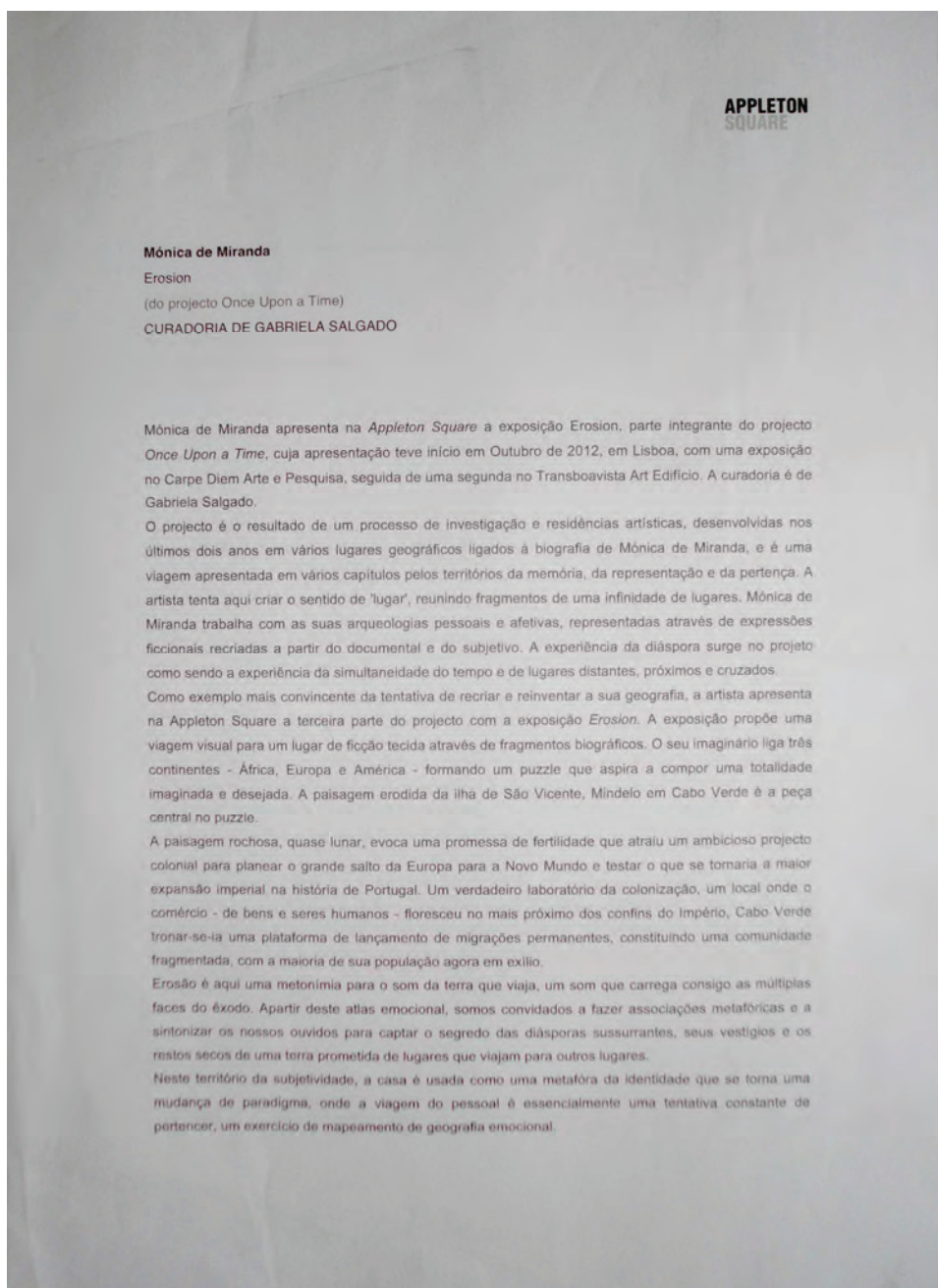


Figura 331. Folha de sala da exposição *Erosion* da artista Mónica de Miranda, texto e curadoria de Gabriela Salgado.

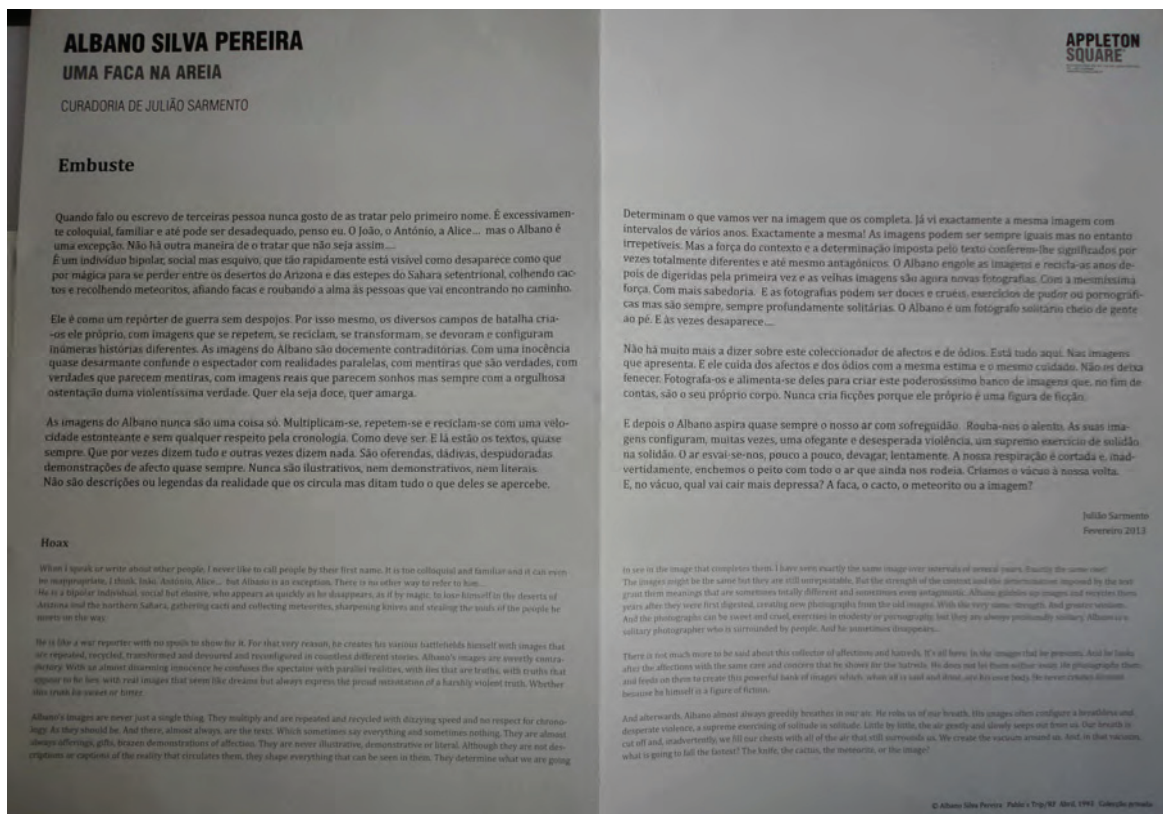


Figura 332. Folha de sala da exposição *Uma faca na areia* do artista Albano Silva Pereira, texto e curadoria de Julião Sarmiento.

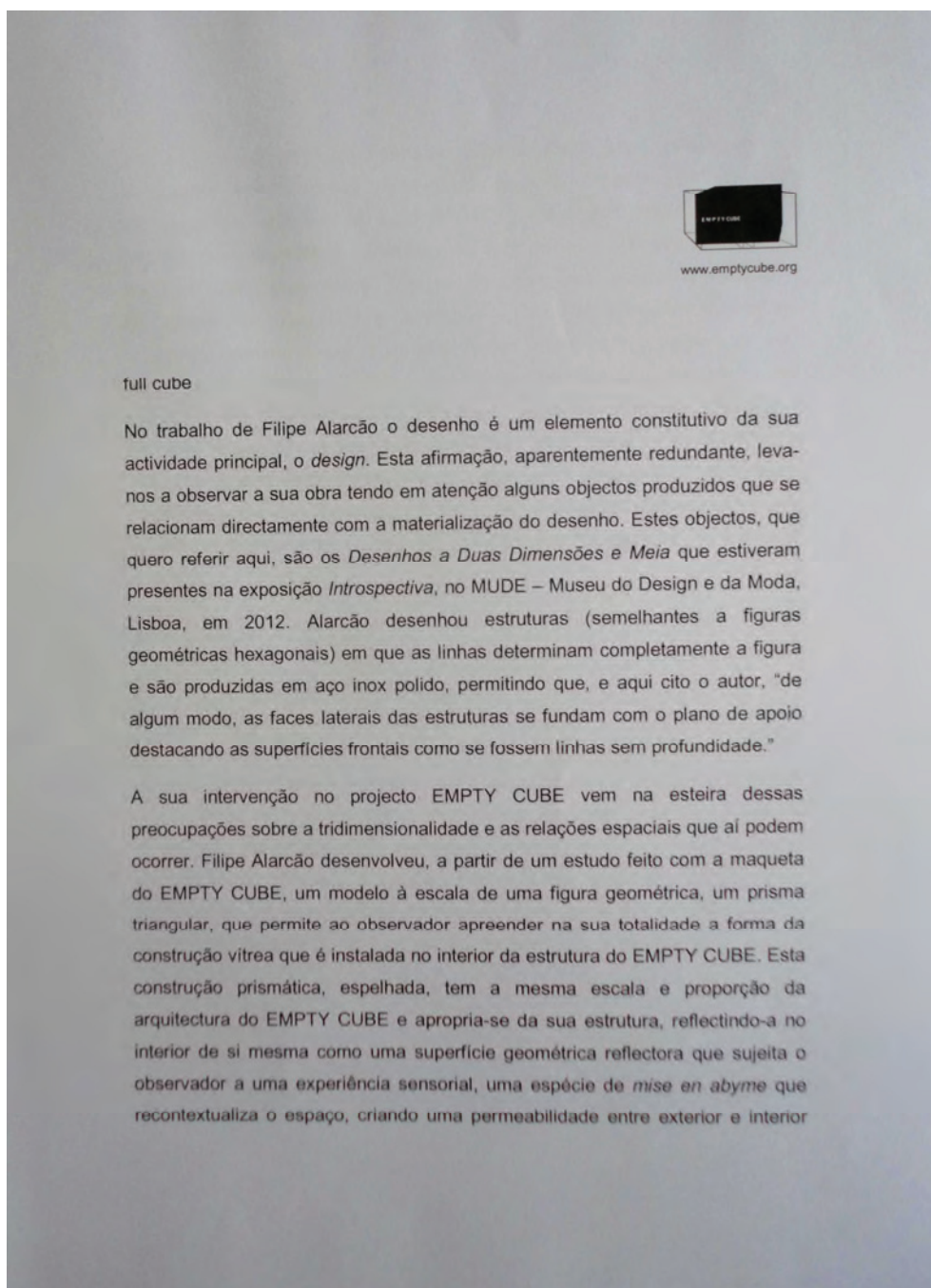


Figura 333. Folha de sala (frente) da intervenção *full cube* do designer Filipe Alarcão no projeto EMPTY CUBE, texto e curadoria de João Silvério.

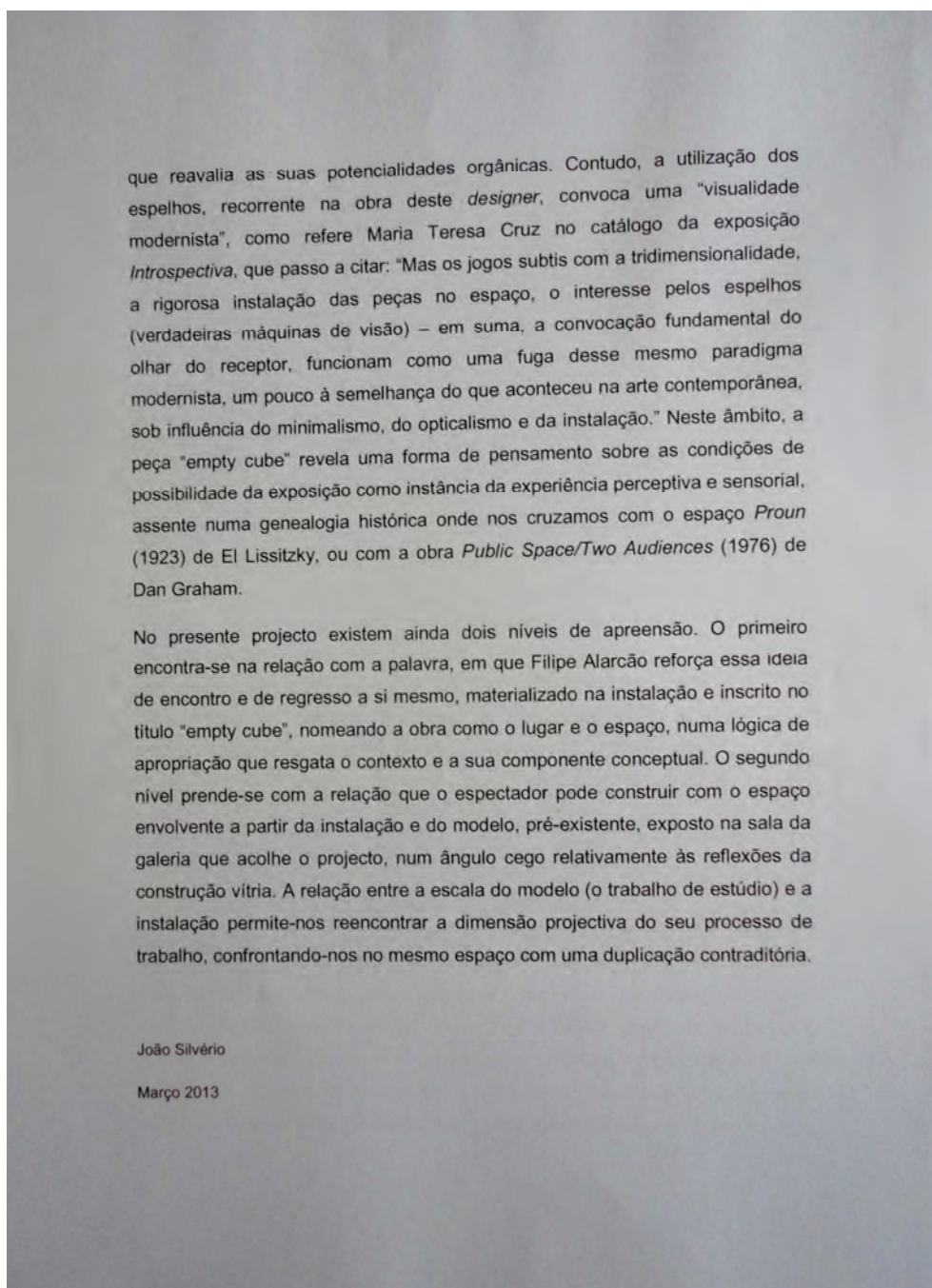


Figura 334. Folha de sala (verso) da intervenção *full cube* do designer Filipe Alarcão no projeto EMPTY CUBE, texto e curadoria de João Silvério.

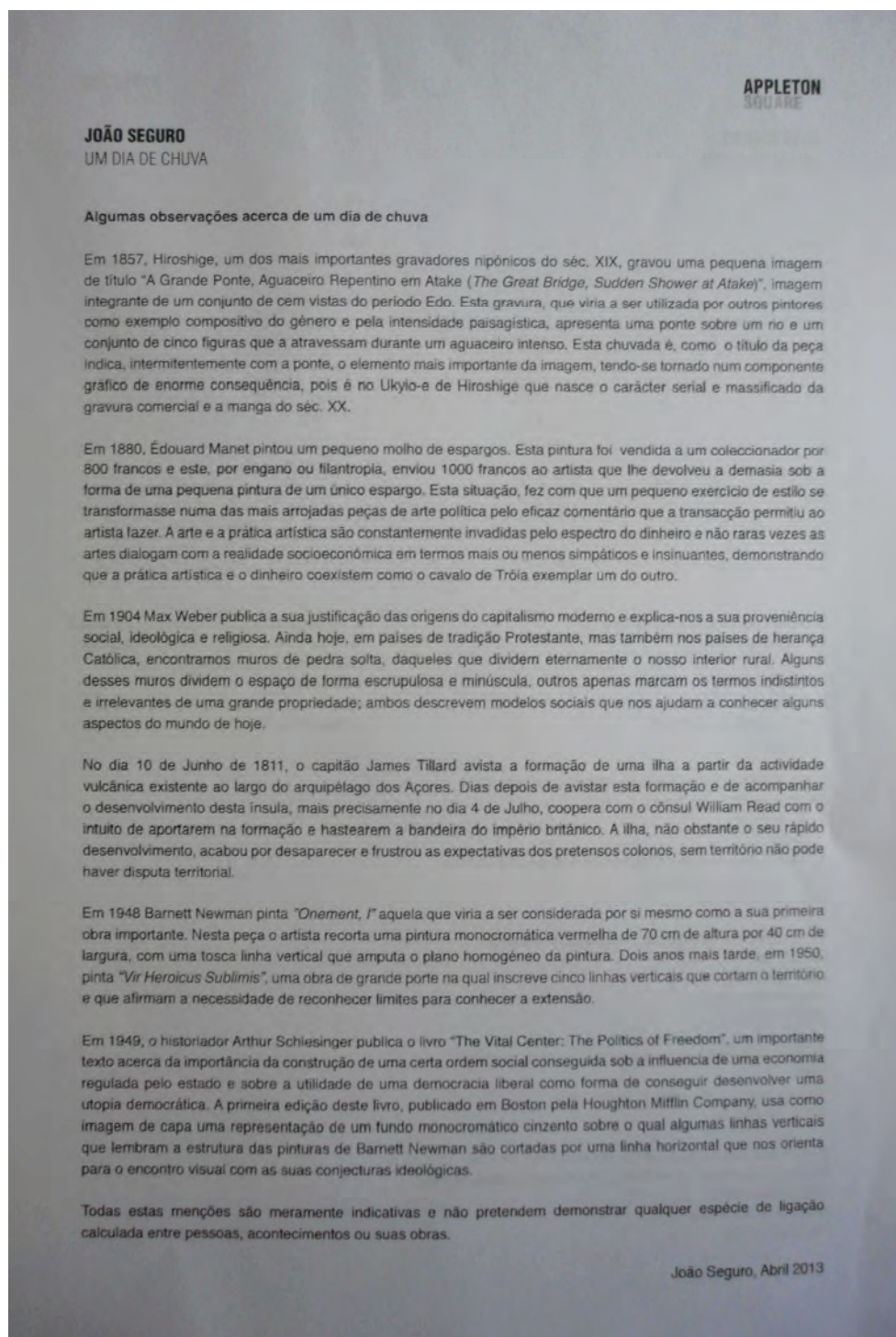


Figura 335. Folha de sala da exposição *Um dia de chuva* do artista João Seguro, texto de João Seguro.

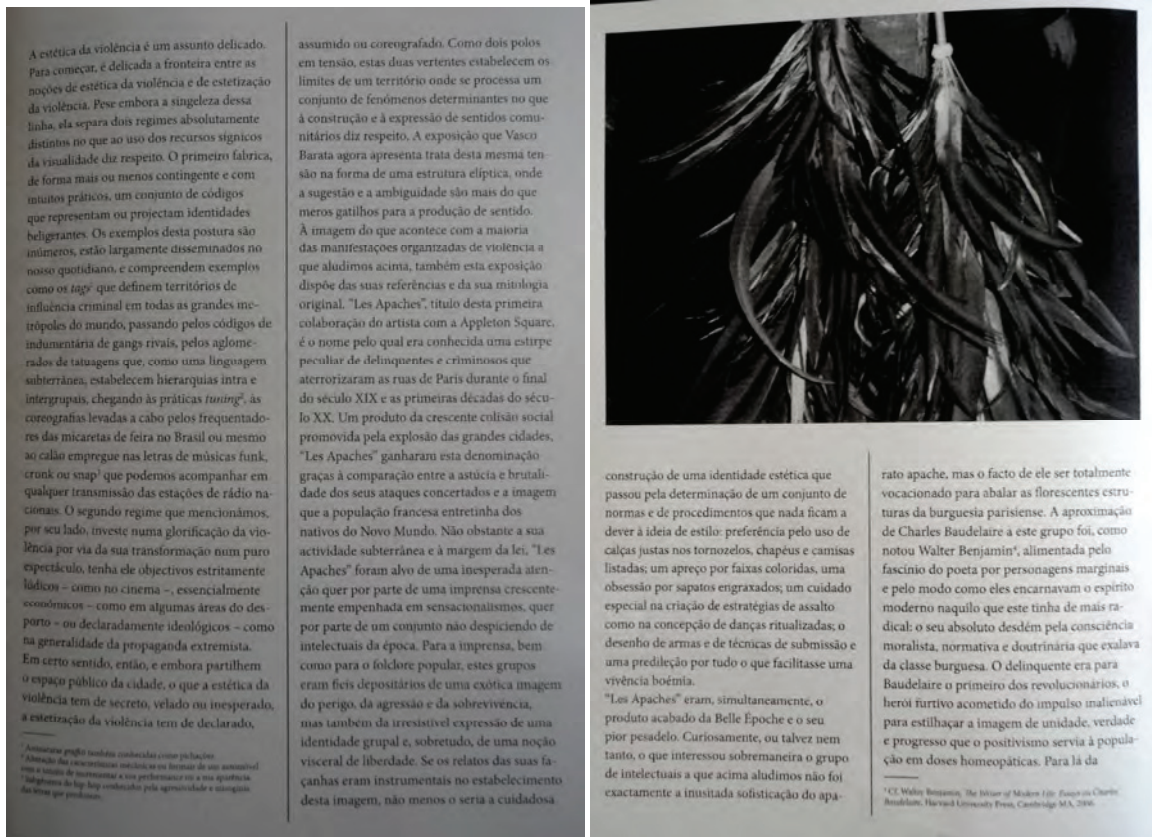


Figura 336. Booklet (pág. 1, 2) da exposição *Les Apaches* do artista Vasco Barata, texto de Bruno Marchand.



Figura 337. Booklet (pág. 3, 4) da exposição *Les Apaches* do artista Vasco Barata, texto de Bruno Marchand.

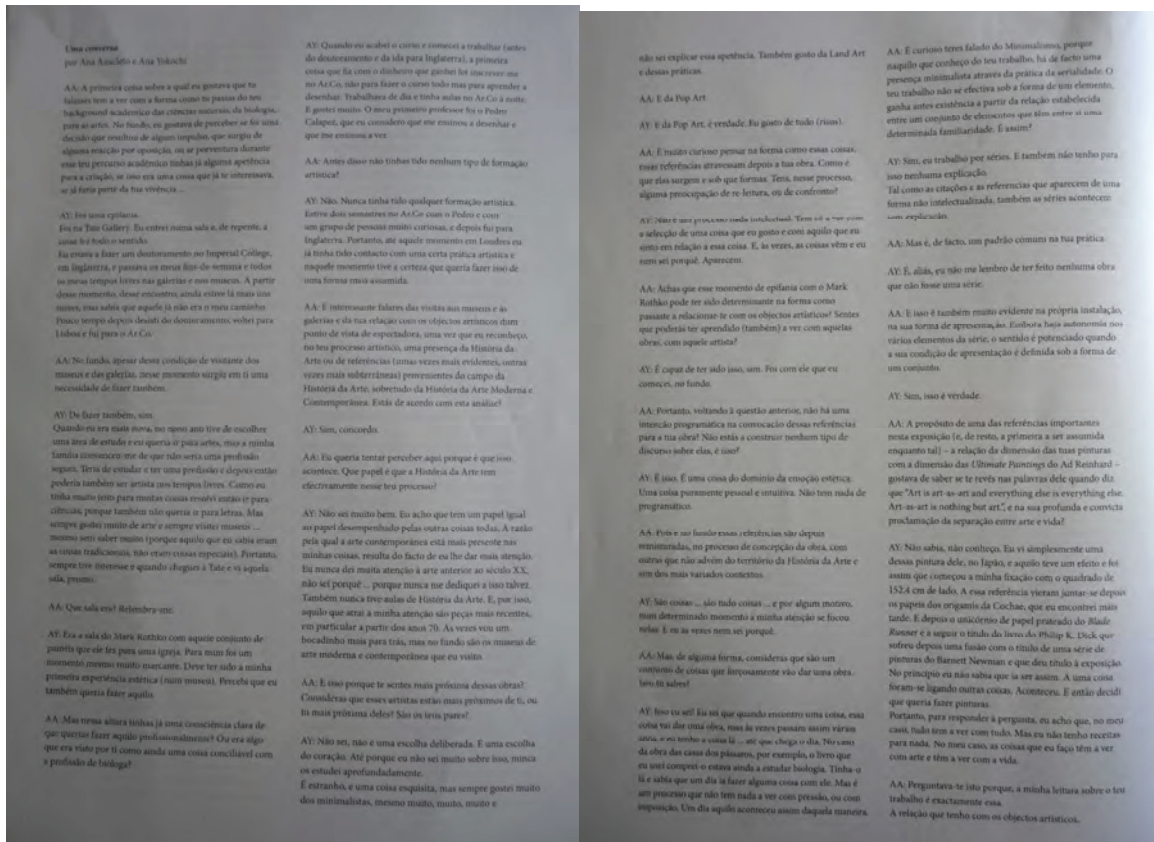


Figura 338. Folha de sala (pág. 1, 2) da exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?* da artista Ana Yokochi, entrevista realizada à artista pela curadora da exposição Ana Anacleto.

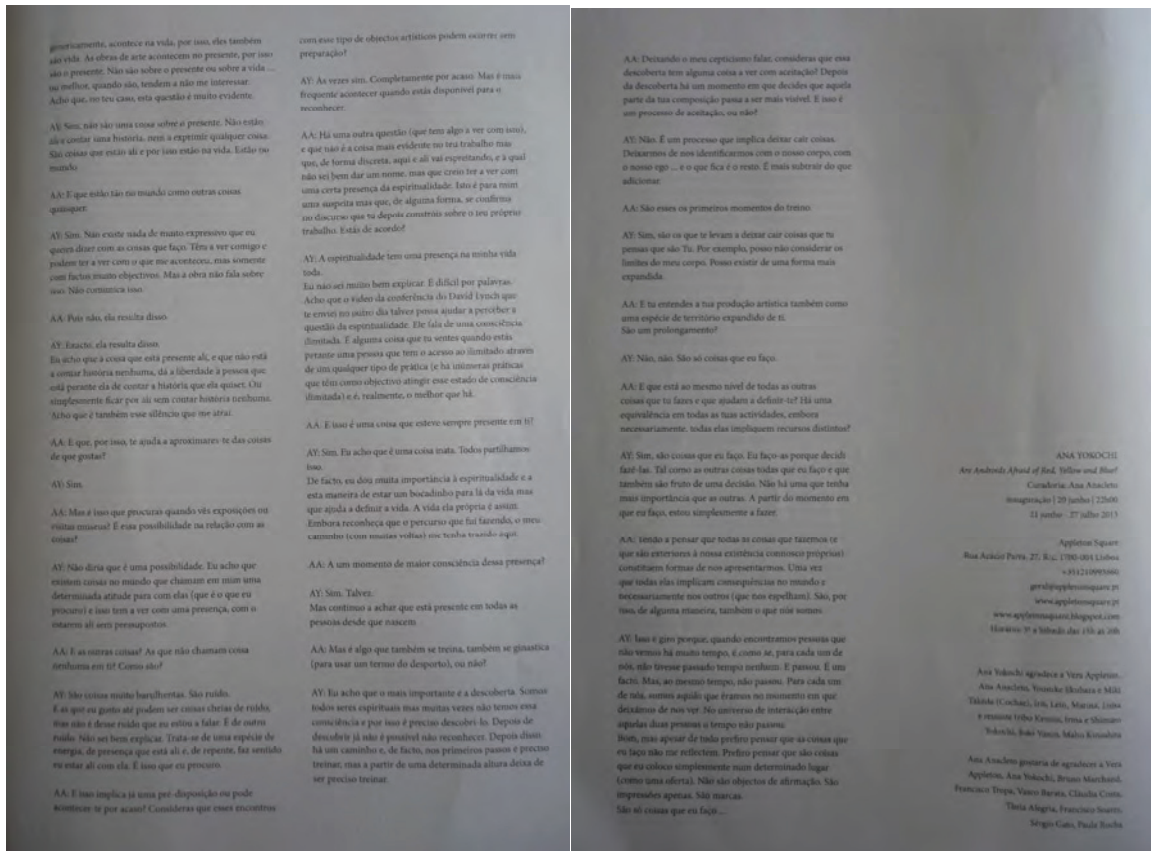


Figura 339. Folha de sala (pág. 3, 4) da exposição *Are Androids Afraid of Red, Yellow and Blue?* da artista Ana Yokochi, entrevista realizada à artista pela curadora da exposição Ana Anacleto.

18 de abril a 14 de julho 2013

ESTES E OUTROS ENCONTROS

Works from the collections of the Luso-American Development Foundation and
THESE AND OTHER MEETINGS

Arpad Szenes - Vieira da Silva Foundation

Helena Almeida
Lourdes Castro
Rui Chafes
Ana Hatherly
Ana Jotta
Vítor Pomar
António Poppe
Rui Sanches
Vieira da Silva

Direcção da colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento e da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva

A Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva e a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento apresentam a exposição "estes e outros encontros" com obras pertencentes aos acervos das duas coleções.

A exposição, com curadoria de João Silvério, propõe a ideia de encontro como um território comum e partilhado. Contudo, este campo comum assenta essencialmente nas possibilidades que as diversas práticas autorais evidenciam enquanto questionamento da inscrição da corporalidade e da espacialidade. Esta ideia de território, como lugar de encontro, sugere simultaneamente uma outra ideia que se prende com o mapeamento do espaço, seja este enunciado na relação com o livro, enquanto obra de autor e formato editorial, através do desenho – na diversidade de propostas que esta prática desvela –, da escultura também aqui objeto de questionamento enquanto ideia e materialização, ou da

auto-representação, cujas relações entre corpo e lugar têm aqui um carácter autorreferencial, recolocando a relação do artista com o corpo e o espaço num campo discursivo em que a presença é em si mesma um permanente palimpsesto interpretativo.

A exposição apresenta obras de Helena Almeida, Lourdes Castro, Rui Chafes, Ana Hatherly, Ana Jotta, Vítor Pomar, António Poppe, Rui Sanches e Maria Helena Vieira da Silva que encontra agora artistas da coleção de arte contemporânea da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, instituição com forte ligação à Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, sendo uma das suas instituições fundadoras. As linhas desse encontro com a representação da espacialidade cruzam-se em registos diferentes e reforçam o encontro e a colaboração entre duas instituições empenhadas em divulgar a arte contemporânea.

Praga das Amoreiras, 58
1250-020 Lisboa - Portugal
Tel. (+351) 21 388 00 44/53
Fax: (+351) 21 388 00 39
E-mail: fasvs@fasvs.pt
www.fasvs.pt

Ingresso: 4,00 €
Gratuito ao domingo (10h00-14h00),
jovens até 14 anos, A.P.O.M./I.C.O.M./
I.C.D.M.O.S./A.L.C.A./ e Imarensa.
Desconto 50% para estudantes,
reformados, professores, Lisboa Card.
Visitas guiadas mediante marcação
prévia.
Ateliers Pedagógicos para crianças ao
fim-de-semana, c/ marcação prévia.

FUNDAÇÃO LUSO-AMERICANA
FUNDAÇÃO Arpad Szenes - Vieira da Silva

PORTUGAL
fundação
800
Lisboa

Figura 340. Folha de sala da exposição *Estes e outros encontros*, obras da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva e da Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento, texto de João Silvério.

ANEXO C

Clipping



Figura 341. Artigo crítico à exposição *Um dia de Chuva* de João Seguro, revista *Actual* do Jornal Expresso de quatro de maio de 2013.



Figura 342. Artigo sobre exposição *Um dia de Chuva* de João Seguro, na agenda cultural de Lisboa de abril de 2013.



DESPUDORADOS AFETOS

Fotografias de Albano Silva Pereira escolhidas por Julião Sarmento, um jogo cúmplice

Cá em cima, uma das primeiras fotografias visíveis de Uma Faca na Areia, a exposição com cerca de 45 obras de Albano Silva Pereira, alma mater do CAV- Centro de Artes Visuais, em Coimbra (e finalista do BES PHOTO 2012), é uma pequena imagem de praia, uma linha de costa com o 'grão' ocre dos flashes de memórias de infância. Está ladeada por imagens com fronteiras mutáveis, entre o choque, o humor, a intimidade: prostitutas, algemas de pelúcia, quartos de hotel nostálgicos, estradas e desertos, amigos, sexo explícito, textos-síntese e devaneios de flâneur, viagens - uma «solitude promenada», como diz uma placa de rua fotografada. É o espólio oferecido pelo fotógrafo dos desertos a Julião Sarmento (e à mulher, Isabel). Testemunhos da cumplicidade

- e da coincidência de obsessões entre os dois artistas.

Na sala de baixo, os opostos agudizam-se, o grão cede lugar a um preto e branco declarados, estamos num território bipolar assumido: há uma parede com imagens de amores, de filhos, de plantas domésticas, de Natais na Foz do Arelho, de caligrafias sobre afetos; e há imagens compostas, conceptuais, cinzeladas até ao osso: quatro trípticos que usam o imaginário de Las Vegas, com cartas de jogar, palavras impressas, corpos excessivos onde pontifica a rainha do burlesco, Dita Von Teese. Uma caminhada - a dois - pelos pólos de Albano Silva Pereira.

ALBANO SILVA PEREIRA
Galeria Appleton Square, R. Acácio Paiva, 27, Lisboa T.21 099 3660. **Até 28 Mar, Ter-Sáb 15h-20h**

Figura 343. Artigo sobre a exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira na revista no suplemento Sete da revista *Visão* de sete de março de 2013, por Sílvia Souto Cunha.

Um fotógrafo à procura do desejo

José Cabrita Saraiva
jose.c.saraiva@sol.pt

Desertos, retratos íntimos, mesas de jogo e mulheres fatais combinam-se numa exposição com obras de Albano da Silva Pereira e curadoria de Julião Sarmento, amigos há mais de 20 anos.

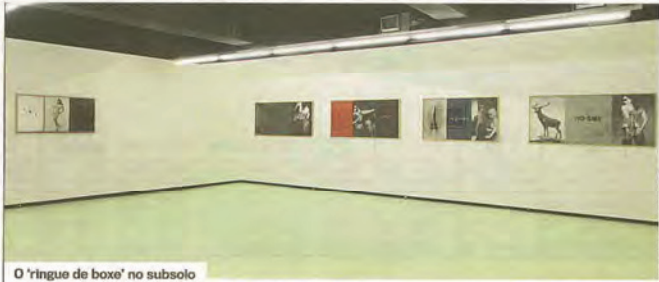
Fotógrafo, colecionador e viajante, Albano da Silva Pereira trabalhou com cineastas como Manoel de Oliveira, António-Pedro Vasconcelos e José Fonseca e Costa. Mas só se tornaria uma figura-chave da arte contemporânea portuguesa ao promover, nas décadas de 1980 e 90, os Encontros de Fotografia em Coimbra. Hoje é diretor do Centro de Artes Visuais, naquela cidade.

«O Albano é uma figura muito conhecida no meio, enquanto *entrepreneur*, organizador de eventos e exposições, e promotor do trabalho de outros artistas. Mas ele também é um excelente fotógrafo», diz ao SOL Julião Sarmento. Admirador da obra do fotógrafo, pensou homenageá-lo. «Como possuo uma coleção considerável de obras que ele teve a simpatia de me oferecer, achei que era boa ideia mostrar a sua faceta de criador, que costuma ficar para segundo plano». Assim surgiu *Uma Faca na*

Albano da Silva Pereira e curadoria de Julião Sarmento, na galeria Appleton Square, em Lisboa, até 28 de Março. O título «parte da minha cabeça», esclarece Julião. «O Albano é colecionador de facas e de estadias no deserto. O que acontece quando fazemos um golpe com uma faca na areia? A faca não corta nada, enterra-se. É como a fotografia do Albano: é violenta mas não agride».

Albano aceitou a homenagem do bom grado. «Há 20 e tal anos que somos amigos. O Julião é um dos artistas tutelares da arte contemporânea, é um monstro. Só se fosse muito estúpido ou quisesse cometer *harakiri* é que eu recusaria este desafio».

O resultado é um auto-retrato de Albano montado por Julião. «Foi talvez a primeira vez na minha vida que me confrontei com o meu trabalho, comigo próprio, e com o olhar de um grande artista. E posso dizer que me emocio-



O 'ringue de boxe' no subsolo

A exposição encontra-se dividida em duas salas. Na primeira, mostram-se as obras da coleção particular de Julião Sarmento, amígo com dedicatórias cúmplices escritas pela mão do amigo. Entre elas, há uma fotografia a que Albano chama «seu Vermeer de luz, é a *menina do brinco de pérola*. Mas a preto e branco». É um retrato de Robert Frank, fotógrafo nascido na Suíça e famoso pelo seu trabalho *The Americans*. «A minha carreira como curador só acabará quando eu fizer a última exposi-

já não é como em 86-87, em que ele me mandou 30 e tal ou 40 fotografias por correio normal. Hoje um *vinatge* dele chega aos 620 mil dólares».

No subsolo, num espaço que Albano descreve como «um ringue de boxe», encontram-se imagens feitas propositadamente para a exposição. «São *stills* de cinema, são sonhos de mulheres que eu gostaria de ter e à volta das quais construí pequenas ficções». O fascínio pela mulher é comum às obras de Albano e de Ju-

máximo a obra do Albano da *minha*», diz o artista e curador: «Agora, há pontos em comum. Não havia como fugir a isso».

Ali, vêm-se referências explícitas ao erotismo – Dita von Teese é uma das protagonistas –, ao jogo, ao risco e, em particular, ao desejo. «Não há nada mais sublime do que o desejo. O desejo de conhecer, o desejo de amar, o desejo de viver, o desejo de morrer», afirma Albano. «Por em prática o desejo é a atitude mais corajosa que conheço e tem sido um

Figura 344. Artigo sobre a exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira, publicado no semanário Sol, por José Cabrita Saraiva em 22 de março de 2013.



Figura 345. Anúncio sobre a exposição *Uma faca na areia* de Albano Silva Pereira, publicado no jornal Público, de 28 de fevereiro de 2013.



Vasco Barata desenterrou o machado

José Marmeleira

Não foi (por enquanto) para declarar guerra, mas para apresentar *Les Apaches*, na Appleton Square, em Lisboa – um diálogo entre a violência da subcultura e o jogo da arte, lembrando que a acção dos artistas resiste, como uma linha de fuga.

Vasco Barata (Lisboa, 1974) não quer revelar o que originou a realização de *Les Apaches* na Appleton Square, Lisboa, mas o tom das palavras traí uma irritação nhecer. “Espero que seja também um retrato de uma geração onde nos podemos olhar. A de uma geração que diziam ser a mais bem preparada de sempre”, dispara com um sorriso. “Não quis que fosse apenas mais uma exposição do Vasco Barata. Por isso, envolvi outras pessoas que foram generosas comigo.” Para todos os efeitos, *Les Apaches* é mesmo uma individual de Vasco Barata e, porventura, a mais ambiciosa desde que começou o seu percurso em meados dos anos 1990. Fruto de um ano e meio de trabalho, inclui um vídeo de meia hora, uma série de fotografias, um poema projetado na parede, esculturas e uma instalação. E incita o espectador a pensar a actualidade das afinidades entre os artistas e as subculturas.

No piso inferior da Appleton Square encontra-se *Os Nossos Ossos: Ariadne*, rodado em Guimarães. Uma mulher (interpretada por Andresa Soares, do projecto Máquina Agradável) acredita que noutra vida

(mais concretamente nos anos 1950) terá sido uma operária fabril do Vale do Ave. Oferece-se, então, para trabalhar no Centro Cultural Vila Flor em Guimarães, a cidade que abriga as suas visões e onde começa a escavar o (seu) passado. Para sobreviver, limpa janelas, empurra materiais, transporta cabos, sobe e desce num elevador. As tantas, não sabemos se é a Ariadne ou Andresa Soares que vemos. Se se trata de uma operária, de uma trabalhadora cultural ou de uma artista. Os papéis confundem-se, sobrepõem-se. “Há uma dualidade”, esclarece Vasco Barata: “A vida da sobrevivência, de um lado, a vida da criação, do outro. O ‘trabalho’ e o ‘não-trabalho’. É como se duas pessoas vivessem no mesmo corpo e isso acaba por se tornar insustentável”. Revoltada com o empregador, Ariadne golpeia-o com um chicote e o que fora implícito – o jogo contra o constrangimento diário, a rotina como puro exercício de virtuosismo – inostrar-se na deambulação do corpo, com os seus gestos e descobertas, até ao surpreendente desenlace final. Com as devidas obstáculos, Ariadne parece-se com Mouchette (a jovem protagonista do filme homónimo de Robert Bresson) e o vídeo, pela forma como negocia as fronteiras entre a ficção e o documental, aproxima-se de *Orléans*, de Virgil Verrier. São linhas que se traçam, não obtêm – pelo contrário – o propósito e o contexto que definiriam a singularidade do trabalho. Sobre as imagens, correm com frequência legendas que revelam a estrutura do guião: “Nem tudo o que queres dizer cabe num filme, o processo é demasiado multifacetado. Ganham-se umas coisas perdem-se outras. Mostrar o guião permite perceber esse processo de trocas. Ter as imagens e as palavras que lhes deram origem e confrontar as suas naturezas.”

Apaches e artistas

No piso de cima, o confronto entre as palavras e as imagens repete-se mas em trabalhos distintos. E há instrumentos ou materiais (pedras, facas, alcatifa) que vistos no filme ganham uma vida autónoma na exposição. O poema *Vim porque me pagouam*, emprestado por Golgona Anghel (convidada de Vasco Barata), surge projectado na parede, mas alguém já o tentou apagar, sem sucesso. Fotografias declinam um cenário de *skates*, um lustre decadente, um vidro partido. Lateja uma violência em *Les Apaches* que a presença de setas com pontas de cristal vem sublimar. Mas a que apaches se refere o título? Menos aos índios do Arizona do que ao gangue violento dos subterrâneos da Paris do início do XX. “A referência surgiu por intuição e no seguimento da pesquisa em torno do vídeo. Comecei por descobrir os Índios Metropolitan, o braço artístico dos grupos terroristas italianos. E depois cheguei aos *Les Apaches*, um bando de marginais que aterrorizaram a burguesia de Paris e teve uma importante influência cultural. Atraíram o Baudelaire, o Maurice Ravel e a Martha Graham [a coreógrafa e bailarina americana chegou a interpretar uma dança apache].”

A intenção de Vasco Barata revela-se sem equívocos. O artista resgata da história da arte e do modernismo a “aliança” entre os artistas e as subculturas, tema que o historiador Thomas Crow tão bem glosa em *Modern Art in The Common Culture*. Mas com que fins? Serão os artistas as subculturas de hoje? “Creio que as fronteiras entre as duas categorias já foram mais definidas. Não sei se a Golgona Anghel, o Bruno Marchand, que ofereceu um texto ou a Andressa e a Lígia Soares (que também participa no filme) representam subculturas, mas acredito que o trabalho quase invisível que fazem vai ter uma influência no futuro.”

A peça central da exposição, *Société des Apaches*, agrupa, numa estrutura de ferro, fotografias da pistola que os Apaches parisienses empunhavam, uma franja loura, um bloco de notas, um caderno e uma curiosa e incompleta construção em lego. Mas não há textos. “Todo o impacto do gangue Apache foi conseguido à custa de um imaginário, de imagens de violência, de acções, de formas de estar. A palavra era irrelevante, mas foi a palavra, com o Baudelaire, que fixou este universo na cultura de uma forma definitiva e a partir dela deram-se vários desdobramentos artísticos.” Esta exposição promete um desdobramento assim. Do jogo da arte contra a cultura e a sociedade. Uma linha de fuga.

12 | *Ípsilon* | Sexta-feira 7 Junho 2013

Figura 346. Artigo publicado sobre exposição *Les Apaches* de Vasco Barata no jornal Público, suplemento Ípsilon de sete de junho de 2013, por José Marmeleira.

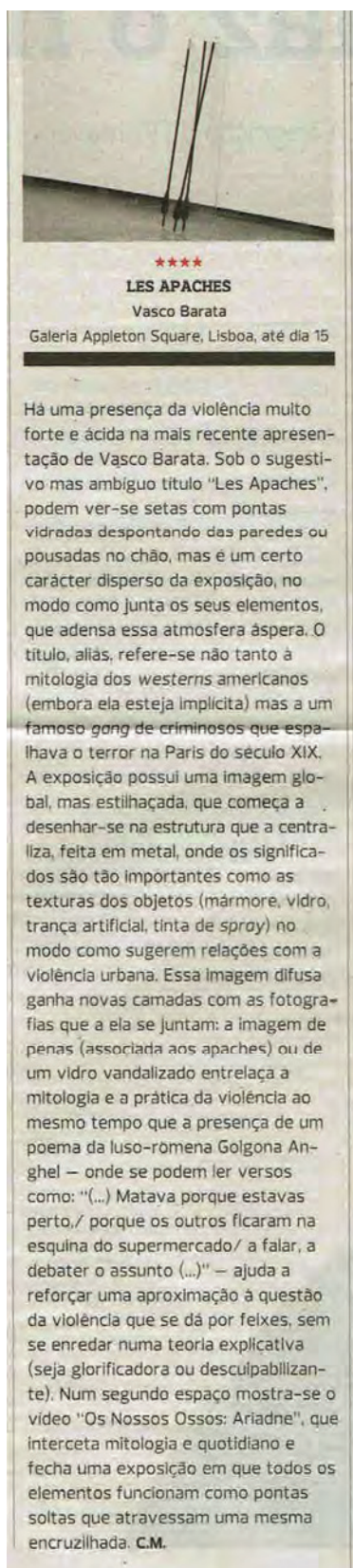


Figura 347. Artigo crítico à exposição *Les Apaches* de Vasco Barata, revista *Actual* do Jornal Expresso de um de junho de 2013.

FUNDAÇÃO LUSÓ-AMERICANA

Sites | Links | Contactos | Pesquisa | Localização | FAQ

A FUNDAÇÃO
ACTIVIDADES 2011-2013
PROGRAMAS E BOLSAS
AGENDA
PUBLICAÇÕES
COLEÇÃO DE ARTE
NOTÍCIAS
MULTIMÉDIA

ESTES E OUTROS ENCONTROS
TERÇA-SANTIFICAÇÃO

Exposições
Inauguração no dia 18 Abril, às 18h30
"Estes e outros encontros", exposição
na **Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva (FASVS)**, Lisboa, com obras das coleções da FLAD e da FASVS.

A Fundação Lusó-Americana (FLAD) e a Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva (FASVS) inauguram no próximo dia 18 de Abril, às 18h30, a exposição "Estes e outros encontros" com obras pertencentes às respectivas coleções de arte.

A exposição integra obras de oito artistas da coleção de arte contemporânea da FLAD, tais como, Helena Almeida, Lourdes Castro, Rui Chafes, Ana Hatherly, Ana Jotta, Vítor Pomar, António Poppe e Rui Sanches, acompanhadas por uma seleção de desenhos de Maria Helena Vieira da Silva, cedidos pela FASVS.

A Fundação Lusó-Americana é membro fundador da **Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva**.

Local:
Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva
Praça das Américas, 58
1250-020 Lisboa
Tel. (+351) 21 388 00 44/53
Fax. (+351) 21 388 00 39
E-mail: fassv@fassv.pt
www.fassv.pt

Horário:
quarta a domingo das 10h00 às 18h00.
Encerra segunda, terça-feira e feriados.

Publicado em 12 Abr 2013 17:18:57 GMT | de Lusa

Obras das coleções de arte das fundações Lusó-Americana e Vieira da Silva em exposição

Uma exposição com obras das coleções de arte da Fundação Lusó-Americana (FLAD) e da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva (FASVS), com pintura, desenho e escultura, vai ser inaugurada no dia 18 de abril, em Lisboa.

De acordo com a FLAD, a exposição intitula-se "Estes e outros encontros" e tem como objetivo mostrar obras pertencentes às coleções das duas entidades, com arte moderna e contemporânea de artistas portugueses.

Na mostra vão estar obras de oito artistas da coleção de arte contemporânea da FLAD, como Helena Almeida, Lourdes Castro, Rui Chafes, Ana Hatherly, Ana Jotta, Vítor Pomar, António Poppe e Rui Sanches.

Da coleção da FASVS será apresentada uma seleção de desenhos de Maria Helena Vieira da Silva.

© 2013 LUSA - Agência de Notícias de Portugal, S.A.
MIGUEL A. LOPEZ/LUSA

NOTÍCIAS MINUTO
Sábado, 13 de Abril de 2013, 14:40:58

ÚLTIMA POLÍTICA ECONOMIA DESPORTO FAMA

Lisboa Obras da FLAD e fundação Vieira da Silva em exposição

Uma exposição com obras das coleções de arte da Fundação Lusó-Americana (FLAD) e da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva (FASVS), com pintura, desenho e escultura, vai ser inaugurada no dia 18 de Abril, em Lisboa.

De acordo com a FLAD, a exposição intitula-se "Estes e outros encontros" e tem como objetivo mostrar obras pertencentes às coleções das duas entidades, com arte moderna e contemporânea de artistas portugueses.

Na mostra vão estar obras de oito artistas da coleção de arte contemporânea da FLAD, como Helena Almeida, Lourdes Castro, Rui Chafes, Ana Hatherly, Ana Jotta, Vítor Pomar, António Poppe e Rui Sanches.

Da coleção da FASVS será apresentada uma seleção de desenhos de Maria Helena Vieira da Silva.

Contactada pela Lusa, fonte da organização indicou que algumas das obras que vão ser incluídas nesta exposição, que estará patente na FASVS, em Lisboa, não são mostradas na capital há mais de uma década.

Num texto sobre a exposição, o curador, João Silvério, explica que a seleção "propõe um (re) encontro com a vitalidade e actualidade da sua obra, no sentido em que os desenhos de Vieira da Silva anunciam, na sua modernidade, uma forma de pensar o espaço que revela uma correspondência com outros autores nossos contemporâneos".

A exposição é atravessada pela "ideia de território como lugar de encontro", e aborda "a relação entre o corpo e o espaço", em obras que vão desde a pintura ao desenho, da escultura à autor-representação.

De acordo com a FLAD, fundadora da FASVS, esta iniciativa "visa dinamizar a sua coleção de arte, integrada numa lógica de enriquecimento cultural e

UMA dica simples para perder peso
DESCUBRA AQUI

Recaba os principais destaques todos os dias no seu email.
INSCREVA-SE NA LISTA DE DESTAQUES

MAIS LIDAS

- Adriana Calcanhotto acrescenta terceiro concerto nos Açores 16:25 - 12 de Abril de 2013
- Casal Obama ganhou quatro vezes mais do que Putin 07:13 - 13 de Abril de 2013
- Passos revela à troika alternativas ao chumbo do Constitucional 08:00 - 13 de Abril de 2013
- Seguro e Relvas juntos na faculdade 09:50 - 13 de Abril de 2013
- Mário Soares confessa que esteve à porta da morte 06:17 - 13 de Abril de 2013
- Médicos aprovam critérios para colher órgãos em doadores de coração parado 17:48 - 12 de Abril de 2013
- Psy apresenta novo single em megaconcerto 18:30 - 13 de Abril de 2013

Vões baratos Europa
www.eDreams.pt
Voe na Europa a partir de 25€. Assentos limitados. Não perca!

Fundação Lusó-Americana

É já hoje, pelas 18h30, a inauguração da exposição "Estes e outros encontros", uma iniciativa da Fundação Lusó-Americana (FLAD) e da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva (FASVS). A inauguração da exposição, patente na FASVS, terá a presença de representantes das duas fundações, entre outros convidados.

A exposição reúne obras da coleção de arte contemporânea da FLAD e um conjunto de desenhos de Maria Helena Vieira da Silva. Poderá ser visitada até 14 de Julho. Mais informações em www.flad.pt.

ESTES E OUTROS ENCONTROS
THESE AND OTHER MEETINGS

Helena Almeida
Lourdes Castro
Rui Chafes
Ana Hatherly
Ana Jotta
Vítor Pomar
António Poppe
Rui Sanches
Vieira da Silva

A iniciativa é organizada pela Fundação Lusó-Americana (FLAD) e pela Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva (FASVS). A exposição estará patente na FASVS, em Lisboa, de 18 de Abril a 14 de Julho.

ESTES E OUTROS ENCONTROS

Uma exposição com obras das coleções de arte da Fundação Lusó-Americana (FLAD) e da Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva (FASVS), com pintura, desenho e escultura, vai ser inaugurada no dia 18 de abril, em Lisboa.

De acordo com a FLAD, a exposição intitula-se "Estes e outros encontros" e tem como objetivo mostrar obras pertencentes às coleções das duas entidades, com arte moderna e contemporânea de artistas portugueses.

Na mostra vão estar obras de oito artistas da coleção de arte contemporânea da FLAD, como Helena Almeida, Lourdes Castro, Rui Chafes, Ana Hatherly, Ana Jotta, Vítor Pomar, António Poppe e Rui Sanches.

Da coleção da FASVS será apresentada uma seleção de desenhos de Maria Helena Vieira da Silva.

Contactada pela Lusa, fonte da organização indicou que algumas das obras que vão ser incluídas nesta exposição, que estará patente na FASVS, em Lisboa, não são mostradas na capital há mais de uma década.

Num texto sobre a exposição, o curador, João Silvério, explica que a seleção "propõe um (re) encontro com a vitalidade e actualidade da sua obra, no sentido em que os desenhos de Vieira da Silva anunciam, na sua modernidade, uma forma de pensar o espaço que revela uma correspondência com outros autores nossos contemporâneos".

A exposição é atravessada pela "ideia de território como lugar de encontro", e aborda "a relação entre o corpo e o espaço", em obras que vão desde a pintura ao desenho, da escultura à autor-representação.

De acordo com a FLAD, fundadora da FASVS, esta iniciativa "visa dinamizar a sua coleção de arte, integrada numa lógica de enriquecimento cultural e

