



Ana J. Santos

por trás de uma exposição

Caso de Estudo: Quarto de Espanto — em torno da Coleção Caixa Geral de Depósitos

Relatório de Estágio em Mestrado em Estudos Curatoriais orientado pelo Professor Doutor Delfim José Gomes Ferreira Sardo com coorientação do Dr. Miguel Caissotti, apresentado ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Colégio das Artes

por trás de uma exposição
Caso de Estudo: Quarto de Espanto – em torno da Coleção Caixa
Geral de Depósitos

Relatório de Estágio para o Mestrado em Estudos Curatoriais orientado pelo Professor Doutor Delfim José Gomes Ferreira Sardo com coorientação do Dr. Miguel Caissotti, apresentado ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

Ana J. Santos



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Agradecimentos

À equipa da Coleção da CGD, Miguel Caissotti, pela orientação, rigor e exigência, Lúcia Marques, pela boa disposição e pelas conversas orientaram o tema deste relatório, e Maria Manuel Benvindo Conceição, pela partilha de conhecimento que despertou um interesse pela área de conservação. Por todas as experiências, conversas, partilhas de ideias e ensinamentos que me proporcionaram nestes seis meses de estágio.

À equipa da Culturgest, pela receção na sua casa.

Ao doutor Delfim Sardo, orientador deste relatório de estágio, por ter proporcionado, desde há 4 anos uma experiência única de formação académica especializada.

A D. Isabel Teixeira e D. Paula Lucas, pela simpatia, disponibilidade e ajuda.

A toda a minha família, sobretudo aos meus pais Ana e Adriano e irmão Filipe, aos meus avós Clélia e Manuel e ao meu padrinho Mané, pelo apoio e amor incondicionais.

Às colegas e amigas do Mestrado em Estudos Curatoriais, pelo companheirismo, pelas conversas e partilha de ideias. Por todos os fins de tarde das quinta(s)-feira(s).

Um agradecimento especial a Maria Marrinhas, pelos teus *bons dias*, pelo apoio, folias e ensinamentos. Pela tua amizade.

Todos os agradecimentos são poucos por tudo o que fizeste por mim...

Resumo

Este relatório tem por base o trabalho desenvolvido durante o estágio curricular com a Coleção da Caixa Geral de Depósitos - Fundação Culturgest, no âmbito do mestrado em Estudos Curatoriais, do Colégio das Artes, da Universidade de Coimbra.

por trás de uma exposição tem o objetivo, pretende não apenas de descrever as atividades acompanhadas e desenvolvidas durante o estágio no âmbito da exposição *Quarto de Espanto – em torno na Coleção Caixa Geral de Depósitos*, e de procurar compreender a abordagem concetual desta exposição, mas também sobre o papel do curador.

Propõe-se a analisar a prática curatorial, atendendo às dinâmicas entre o curador e os vários profissionais que fazem uma exposição, procurando sempre um entendimento sobre a importância da valorização dessas relações.

Abstract

This report is based on the work developed during the internship with the Art Collection of Caixa Geral de Depósitos - Culturgest Foundation, for my master's degree in Curatorial Studies, College of Arts, University of Coimbra.

The objective of *por trás de uma exposição* is not only to describe the activities accompanied and developed during the internship for the exhibition *Quarto de Espanto – em torno da Coleção Caixa Geral de Depósitos* and research the conceptual approach of it, but also the role of the curator.

It proposes to analyze the curatorial practice, given the dynamics between the curator and the various professionals who make an exhibition, looking for an understanding about a value of those of relations.

Índice

Introdução	7
I. Bancos e o Colecionismo de Arte Contemporânea	9
I.I Porquê colecionar Arte Contemporânea?	10
I.II Coleção Caixa Geral de Depósitos	14
II. Estágio Curricular	18
II. I Enquadramento.....	19
I. II Gestão da Coleção.....	20
I. III Desenvolvimento do Projeto Expositivo	22
I. IV Conservação da Coleção	29
I. V Conservação Preventiva	30
I. VI Restauros.....	36
III. Estudo de Caso: Projeto Espanto.....	42
III. I Contextualização	43
III. II Processo Curatorial Conceptual	45
III. III O Espaço Arquitetónico	47
I. IV A Exposição e Seleção das Obras e Artefactos.....	50
III. V Reflexão Crítica.....	56
Conclusão.....	59
Bibliografia	61
Apêndices	63
Anexos	110

Introdução

O presente documento trata-se de um relatório do estágio para o Mestrado em Estudos Curatoriais, realizado entre outubro de 2016 e março de 2017 na Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest sob a orientação do Doutor Delfim Sardo e coorientação do Dr. Miguel Caissotti.

A escolha desta instituição deu-se por duas razões, uma que se prende com a sua importância e dimensão no contexto da arte contemporânea e outra, pela empatia com Dra. Isabel Corte-Real nas aulas de Produção e Gestão de Projetos, pela sua abordagem pragmática, inovadora e defensora de uma liberdade criativa inequívoca, quase sem barreiras, no que diz respeito à arte contemporânea e à forma como ela é apresentada.

Sendo a Curadoria uma prática, para mim, fazia sentido complementar os conhecimentos adquiridos durante o ano curricular anterior, de uma perspetiva ao nível da produção, organização e gestão de projetos, que é uma das áreas sem a qual a curadoria não existe.

A interação com profissionais especializados em curadoria e conservação de arte contemporânea, tornou-se, para mim, uma das principais vantagens/benefícios da realização deste estágio. Assim sendo, este estágio teve como principal objetivo a contribuição para o estudo das práticas curatoriais no processo de conceção e de montagem de uma exposição, partindo de reflexões metodológicas e do envolvimento prático em situações reais, circunstâncias estas que só se tornaram possíveis a partir do envolvimento e aprendizagem nesta instituição.

A Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest é uma fundação criada pela Caixa Geral de Depósitos para apoiar as artes. Apresentando-se como “a casa do mundo”, apresenta atividades culturais, artísticas e científicas como exposições e espetáculos de dança, teatro, música, ópera, novo circo, ciclos de cinema, conferências e colóquios.

Formada na década de 1980, a Coleção Caixa Geral de Depósitos, pode ser entendida como um instrumento estratégico de afirmação do banco, apoiando e oferecendo visibilidade aos artistas que dela fazem parte. Em finais de 2006, a administração da Caixa Geral de Depósitos decidiu delegar à Culturgest a gestão da Coleção, havendo desde então uma equipa que se dedica em exclusivo à gestão da Coleção: Miguel Caissotti, Lúcia Marques e Maria Manuel Benvindo Conceição.

Desde o primeiro contacto com a instituição que ficou claro o meu envolvimento na última exposição do Ciclo *Espanto*, bem como os objetivos do estágio, com um enfoque claro em me adaptar às rotinas da equipa e na preparação da exposição anteriormente referida.

O relatório pretende descrever os principais projetos e atividades realizados durante o estágio, com uma análise mais aprofundada à curadoria da exposição *Quarto de Espanto – em torno da Coleção Caixa Geral de Depósitos*.

A estrutura organizativa da dissertação divide-se em três grandes partes, concebidas do geral para o particular: o colecionismo institucional de arte contemporânea, as atividades desenvolvidas no estágio e a prática curatorial de Bruno Marchand para a exposição *Quarto de Espanto* enquanto caso de estudo.

Primeiramente, e sob forma de contextualização irá ser abordado colecionismo institucional (bancário) de arte contemporânea: onde se pretende compreender sumariamente os motivos que levam os investidores bancários a colecionarem arte contemporânea, particularizando para o caso da Coleção Caixa Geral de Depósitos – Fundação Culturgest.

No segundo capítulo vai ser abordado o estágio e as atividades desenvolvidas dentro das rotinas na Coleção, nomeadamente atividades de produção e pós-produção de exposições, as várias atividades realizadas no que diz respeito à Conservação Preventiva e um subcapítulo sobre o acompanhamento de processos de restauro de obras da Coleção.

O último capítulo trata do caso de estudo deste relatório, ou seja, procura ser uma investigação que assume a particularidade de se debruçar sobre uma situação específica, neste caso o ciclo *Espanto*, particularmente a exposição *Quarto de Espanto – em torno da Coleção Caixa Geral de Depósitos*, procurando contribuir para uma compreensão global desta exposição e aquilo que lhe está subjacente conceptualmente: a contextualização do projeto, o processo curatorial conceptual do curador, uma entrevista com o curador Bruno Marchand, o processo de seleção de obras e artefactos, a produção da exposição e o posicionamento crítico sobre esta.

Esta dissertação pretende ser um relatório do que acontece *por trás de uma exposição* e de que forma a curadoria vive através de diferentes áreas: colecionismo, conservação da arte contemporânea, produção e gestão, apoiando-me na experiência pessoal e atividades desenvolvidas ao longo de todo o estágio com a Culturgest.

I. Bancos e o Coleccionismo de Arte Contemporânea

I.I Porquê colecionar Arte Contemporânea?

É difícil traçar a história das coleções de arte institucionais/corporativas porque os “negócios” têm comprado arte há centenas de anos – por variadas razões. O Banco Medici é possivelmente a primeira coleção de arte de que se tem registo. Os Medici eram mecenas de arte e arquitetura e patrocinaram muita da arte criada em Florença durante o Renascimento, embora existissem outras instituições bancárias que colecionavam e apresentavam arte nos seus escritórios.

No entanto, afirma-se que a primeira verdadeira coleção de arte bancária começou com o Monte dei Paschi em Siena. Em 1472, este banco comissariou o artista Benvenuto di Giovanni para pintar o fresco *Madonna della Misericordia*, que comemorou a fundação do mesmo. Desde então, o banco reuniu uma coleção de 27.000 obras de arte.¹

Uma prática que se desenvolve até hoje...

Porque motivo algumas corporações reúnem coleções de arte? Ao longo do tempo, a arte tem sido usada de variadas formas: como melhoria da imagem da corporação, para criar um ambiente estimulante e inspirador para os trabalhadores ou como imagem de marca de uma empresa e para reforçar as relações entre comunidades. Um dos mais persistentes mitos, é a compra de arte enquanto investimento. Mas será realmente de um investimento que se trata? É tentador assumir que as coleções de arte e programas em volta delas, estão a ser criadas por exclusivamente motivos que beneficiem diretamente a empresa em questão, no entanto há algumas exceções.²

A razão pela qual existem coleções corporativas é, inevitavelmente, diferente para cada caso. Algumas coleções são o legado de uma paixão por parte de um membro fundador, ou o resultado de uma aquisição aleatória ao longo dos anos. Algumas, historicamente, também podem ter sido criadas exclusivamente para fins de investimento.

In the business environment, where it is often difficult to develop a public perception of why one service or product is better than any other, an art programme can be a powerful marketing tool to establish that distinction and to attract clients and customers who wish to buy that identity. The purchase and display of art then, can be an important element of a corporation's image. The specific message a corporation wants to deliver include its core

¹ HARRIS, Peter; HOWARTH, Reeif - *The Celebration of Corporate Art Programmes Worldwide*. [s.l.]: Wapping Arts Trust, 2013. p. 40.

² De facto, em países como Coreia do Sul ou África do Sul, e até algumas regiões da América do Sul, algumas organizações olham para a arte como parte da vida, como algo que deve ser apoiado e potenciado. Nesse sentido, os seus administradores sentem-se na responsabilidade social de encorajar programas artísticos. *Ibidem*, p. 45.

values, presenting itself as a positive and useful institution, and creating an impression of taste and discernment.³

Mas seja qual for a razão, “*corporations today quite deliberately use art to define their identity*”⁴. Parece ser mais ou menos comum a diversos autores que “*the nature of patronage afforded to art by both private and mercantile wealth hasn’t fundamentally changed since the height of the Medici age(...). The principal reason is that modern and contemporary art its bold and challenging best chimes exactly with the image that most corporations have of themselves, and wish to project both into the market-place and to their own employees: original, progressive, creative and above all, in tune with Now*”.⁵

Obviamente que se a imagem reflete a verdade, é sempre discutível.

Uma coleção, se for produto de uma reflexão, potencia a imagem que a direção/administração deseja passar para o exterior, torna-se uma metáfora da sua identidade. Uma coleção empresarial, segundo Jeffrey Deitch “*reflete a ideia e a sensibilidade da empresa que a constrói; torna-se a expressão da sua filosofia e visão do mundo*”⁶, tornando-se assim um canal de comunicação eficiente para a filosofia de negócio dessa empresa.

Mas é importante refletir sobre a forma como o dinheiro, arte e coleções se relacionam. A capacidade financeira dos grandes colecionadores, tem o poder de influenciar, ou de guiar, o mercado da arte, o que leva ao questionamento das suas opções. Hoje, os grandes colecionadores e as empresas enquanto tal, ao procurarem adquirir as grandes obras de arte da atualidade e ao tentarem institucionalizar as suas coleções - com a sua abertura ao público, por exemplo – colocam em questão se o dinheiro não acaba por se sobrepor ao conhecimento.

Nesse sentido, as coleções de arte empresarial assumem hoje um papel cada vez mais importante no mundo artístico.

Uma coleção trata de ser o resultado do que está disponível no mercado num determinado momento, do orçamento que lhe é destinado e dos objetivos para si definidos. Sendo naturalmente um destino desejado por artistas e galeristas, porque fornece um aval cultural ou de investimento, pelas instituições que possuem obras do mesmo artista, do mesmo

³ COZEN, Friedrich, HOLLEIN, Max; SALIÉ, Olaf (ed.) - *Global Corporate Collections*. [s.l.]: Gérard A. Goodrow, 2015. p. 11.

⁴ COZEN, Friedrich, HOLLEIN, Max; SALIÉ, Olaf (ed.) - *Global Corporate Collections*. [s.l.]: Gérard A. Goodrow, 2015. p. 12.

⁵ COZEN, Friedrich, HOLLEIN, Max; SALIÉ, Olaf (ed.) - *Global Corporate Collections*. [s.l.]: Gérard A. Goodrow, 2015. p. 16.

⁶ Citação retirada de DIAS, Aline Maria - *O Melhor Lugar É A Memória. Um estudo sobre o papel da coleção nos museus de arte contemporânea*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Tese de Doutoramento.

período ou de comum tendência. Uma coleção funciona assim como processo legitimador, não é só um mero repositório de obras mais ou menos importantes, mas uma visão sobre os acontecimentos que constituem a matéria de arte em cada momento, em cada contexto histórico, social, geopolítico.

Sobre esta questão, cita-se João Fernandes, outrora elemento do Museu de Serralves, que numa entrevista refere: *“uma coleção não pode ser um puzzle de obras indiferenciadas, um conjunto de obras sem nenhum nexos entre elas, uma coleção vive de confrontos que as obras estabelecem umas com as outras, vive de leituras que serão plurais a partir desse mesmo confronto, vive de toda uma criação de situações que a partir delas se possam suscitar. E nessa medida, uma coleção não poderá ser feita apenas pela legitimidade que os artistas já tenham, que determinadas obras já tenham. Muitas vezes uma coleção deve ser também um risco assumido, no sentido de encontrar aquilo que outros não encontraram, ou de encontrar em relação a um artista muito conhecido uma obra que interessa, mas que até não é uma obra emblemática. Saber arriscar neste sentido é muito importante, para além de muitas outras questões. Uma coleção para mim implica sempre um gosto, uma obsessão e um risco”*.⁷

É sabido que a categoria social, constituída por membros da aristocracia e da alta burguesia financeira e industrial, é aquela que dispõe das melhores condições económicas para colecionar arte contemporânea. Com efeito, o “amor pela arte” necessita de meios financeiros adequados, a par de valores como os da cultura e da sensibilidade artística, com vista à formação de uma coleção com qualidade. Exemplo disso são as instituições que promovem coleções de arte, com a motivação principal de prestígio, associada à reserva de valor das obras. No entanto, como referido anteriormente, o seu papel afigurou-se significativo como elemento propulsor e dinamizador da economia do mercado da arte.

As estruturas que se destacam com este tipo de colecionismo são as provenientes do setor da banca, como seja a *Deutsche Bank Collection*, na Alemanha, com a provável maior coleção de arte do setor corporativo. Podem ainda referir-se a *Colección de Arte Contemporáneo Fundació La Caixa*, em Espanha ou a Coleção de Arte Contemporânea da Caixa Geral de Depósitos. Porém, a sua organização e gestão apresenta a peculiaridade de recorrer a profissionais da cultura.⁸

⁷ Citação retirada de uma entrevista a João Fernandes realizada por Manuela Hargreaves em 2005.

⁸ DUARTE, Adelaide Manuela da Costa – *Da coleção ao museu. O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal, na segunda metade do século XX. Contributos para a história da museologia*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2012. p. 127.

Empresas ligadas ao sector financeiro e a serviços, compram arte ativamente - embora com flutuações, devido às crises económicas. Em Portugal, nomes como o do Banco Espírito Santo, o Millennium BCP, Caixa Geral de Depósitos ou a Fundação EDP, são alguns dos mais conhecidos, apesar de várias destas coleções não terem realizado mais aquisições, devido à crise económica no país, como são os casos do Millennium BCP e Caixa Geral de Depósitos.

I.II Coleção Caixa Geral de Depósitos

O acervo da Caixa Geral de Depósitos nasce na década de 80, quando Alberto Alves de Oliveira Pinto propôs que a instituição passasse a intervir no domínio sociocultural, nomeadamente no das artes plásticas. Pretendia-se apoiar exclusivamente artistas portugueses ainda em atividade, já com mérito consagrado, e também os novos artistas com apreciável qualidade.⁹

Em fevereiro de 1983 foram adquiridas as primeiras pinturas, *Sem título*, 1973, de Guilherme Parente, e *Sem título*, 1980, de Eduardo Batarda.

Durante os anos 80, apesar de ainda não possuir o estatuto de *coleção*, detinha já o princípio destacado para a preservação do património cultural. Durante a década comprou-se essencialmente pintura e alguma escultura com atenção às suas dimensões, pois um dos propósitos do acervo era a decoração dos gabinetes de administração da nova sede, a decoração do próprio edifício, e ainda, a criação de um espaço de exposição permanente do Acervo de Arte.

Em setembro de 1989 realizam-se as últimas aquisições, representando na sua totalidade um volume de aquisições de 698 obras. Entre estas os artistas mais representados, com três ou mais obras, são Ângelo de Sousa, António Dacosta, Artur Bual, Carlota Emauz, Cruzeiro Seixas, Domingos Pinho, Espiga Pinto, Figueiredo Sobral, Gil Teixeira Lopes, Graça Morais, Guilherme Parente, José Faria, Júlio Pomar, Justino Alves, Margarida Cepêda, Menez, Pedro Portugal, Rocha Pinto, Rogério Ribeiro, Sam.¹⁰

Em 1991, sob a Administração de Rui Vilar, foi definida uma estrutura para o desenvolvimento de uma coleção, aquando do convite do artista Fernando Calhau e à arquiteta Margarida Veiga para realizarem um estudo, inventariação e avaliação do acervo. A partir desse trabalho, Fernando Calhau passou a ser o responsável pelas aquisições até 1997.

Concluíram que a Coleção da Caixa Geral de Depósitos “*tem um número razoável de peças do qual emergem algumas obras de qualidade*”, ausentam obras “*dos movimentos definidores do registo historiográfico contemporâneo*” existindo apenas “*um alinhamento acrítico de obras, por vezes totalmente insignificantes*” e, obras que são “*difícilmente reconhecíveis como arte*”, por outro lado, “*surgem peças menores de autores com verdadeira importância*”.

⁹ KOTOVA, Oleksandra - *Coleção da Caixa Geral de Depósitos*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2012. p. 18.

¹⁰ Cf. KOTOVA, Oleksandra - *Coleção da Caixa Geral de Depósitos. As linhas de orientação: política de aquisições e projetos expositivos*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2012. pp. 20-21

Colocaram à Coleção questões como “Para que serve esta coleção?” ou “Que entendimento possibilita da arte contemporânea em Portugal?”. Representando um acervo “inútil” para a realização de programas expositivos.¹¹

A partir disso, foram reformulados os objetivos da Coleção, estabeleceram-se novas linhas orientadoras e definiram-se novos critérios de seleção e incorporação de obras de arte. Até 1997, o acervo da Coleção acolhia cerca de 300 obras, destacando-se *H. Suite (XI)* e *H. Suite (XII)*, de Pedro Cabrita Reis, três pinturas de Michael Biberstein, as *Palmeiras* de René Bértholo, três esculturas de Alberto Carneiro, as obras *Ouve-me*, *Noiva* e outra sem título de Helena Almeida, entre outras de artistas como Álvaro Lapa, Gaëtan, Gerardo Burmester, Eduardo Batarda, Cruzeiro Seixas, João Penalva, José Escada, José Pedro Croft, Joaquim Bravo, Júlio Pomar, Lourdes Castro, Paula Rego, Pedro Sousa Vieira, Rui Chafes, Rui Sanches, Vitor Pomar, etc.

Assim, durante grande parte da década de 90, a Coleção foi reforçada através de obras de artistas fundamentais da história da arte portuguesa desde os anos 1960, assim como alguns artistas mais novos, procurando também aumentar a representação de cada artista.

É importante destacar que Fernando Calhau organizou as duas primeiras exposições desta Coleção, nos espaços culturais do Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos: *Arte Moderna em Portugal*, em 1993, e *Arte Moderna em Portugal 2*, em 1995. Segundo o mesmo, com essa exposição, “*fixava-se o modelo que a Coleção da Caixa Geral de Depósitos punha em prática e que se poderá resumir em três pontos fundamentais: preservar e divulgar obras que se consideram importantes na solidificação da modernidade; construir núcleos que proporcionem legibilidade histórica e crítica; manter uma observação que se quer cuidada sobre a criação mais recente*”.¹²

Estas duas exposições foram especialmente marcantes, porque ajudaram a realçar a importância da coleção e davam a ver ao público o núcleo das novas aquisições de obras de arte.¹³

Durante os anos 90, Portugal atravessou um período de mudança e de transformação a todos os níveis a partir da estabilidade política e financeira, nomeadamente a nível cultural e artístico, que se viu despoletar através do desenvolvimento do mercado da arte, pelo surgir de bienais, de feiras de arte, revistas de arte, catálogos, etc.

¹¹ CALHAU, Fernando; VEIGA, Margarida - *Avaliação da Coleção de Arte Contemporânea da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: 1991, p. 21 (citação retirada da dissertação de Oleksandra Kotova).

¹² CALHAU, Fernando - *Arte Moderna em Portugal - Coleção de Arte da Caixa Geral de Depósitos*, Vol.2. Lisboa: Grupo Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, 1995.

¹³ SARDO, Delfim – *Uma Coleção é uma Teia de Emoções e Memórias*. In: *Abrir a caixa- Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, 2009. p. 10

No entanto, entre 1997 e 1999 o número de aquisições diminuiu. No ano 2000, com a nova administração do banco, foi proposto por António Raimundo, Diretor Coordenador da DAG¹⁴, a

existência de um consultor para Coleção. As hipóteses seriam a arquiteta Margarida Veiga ou o Dr. Delfim Sardo, que em 1993 foi consultor de inventariação e classificação de obras de arte, e que se mostrou disponível para assumir o cargo bem como a Culturgest. A posição do novo consultor acaba por reforçar a de Fernando Calhau, e nesse sentido direcionou a Coleção para a internacionalização da mesma, assim recomendava-se que as aquisições dessem lugar a artistas europeus, da América Latina e, eventualmente, africanos, não esquecendo os artistas portugueses.¹⁵

A partir de 2000, a Culturgest apresenta uma proposta para que as novas aquisições retomem para valorizar o investimento feito até à data, valorizando -se “*artistas de países onde a Caixa Geral de Depósitos esteja especialmente implantada (...) ou artistas de países cuja proximidade cultural com Portugal seja evidente e onde seja possível adquirir obras (Portugal-Brasil-Moçambique-Cabo Verde-Angola)*”.¹⁶ A proposta da Culturgest propunha ainda um plano de divulgação das obras que compunham a coleção no interior do edifício da Caixa Geral de Depósitos, de modo a dar-lhes visibilidade. Além disso, sugeria a circulação das obras pelos países e cidades do onde a CGD tivesse balcões associados.

A proposta da Culturgest pareceu ser a mais viável e foi a escolhida pela administração para exercer o papel de consultor, tendo responsabilidade de aquisição de obras e a inventariação das mesmas até 2006 – ano em que foi atribuída à Culturgest a totalidade da gestão da Coleção. Em 2001, a Coleção adquire obras de artistas brasileiros, tais como, Carmela Gross, Daniel Senise, Geraldo de Barros, Leonilson, Marcos Coelho Benjamin, Nelson Leirner, Rochelle Costi, Rosana Palazyan, Valeska Soares, Walter Goldfarb, Waltercio Caldas, artistas portugueses como Fernando Calhau, Ilda David ou Pedro Portugal, e novos artistas como Baltazar Torres, Francisco Queirós, Gerard Castello-Lopes, Joana Vasconcelos, Júlia Ventura ou Leonor Antunes, entre outros.

Durante 2002 e 2003, a Coleção continuou a aumentar o seu número de obras, destacando-se a presença forte de artistas africanos, como entre eles Alex, António Conga, António Ole, Malangatana, entre outros, assim como artistas brasileiros como José Bechara, Marepe,

¹⁴ Direção de Aprovisionamento e serviços Gerais.

¹⁵ SARDO, Delfim - *Colecção da Caixa Geral de Depósitos. Documento de Estratégia*. Lisboa: 2000, pp. 13-15. (citação retirada da dissertação de Oleksandra Kotova).

¹⁶ *A Colecção da CGD*. Lisboa: 2000, p. 3 (citação retirada da dissertação de Oleksandra Kotova).

enquanto que a representação portuguesa cresce a partir de obras de Adriana Molder, André Cepeda, Filipa César, Ana Jotta, Ana Vidigal, Ângelo de Sousa, Fátima Mendonça, Fernanda Fragateiro, entre outros.

Entre novembro de 2000 e abril de 2004, António Pinto Ribeiro e Fátima Ramos reforçaram a aquisição de alguns artistas emergentes nas décadas de 1960 e 1980, incluindo novos artistas que se distinguiram na década de 1990 e contribuíram para a internacionalização da Coleção a partir de obras de artistas brasileiros e africanos de expressão portuguesa, tendo sido incorporados na Coleção como Adriana Varejão, Courtney Smith, Daniel Senise, Nelson Leirner ou Tunga.

Com a saída de António Pinto Ribeiro, em abril de 2004 a Coleção continua com algumas propostas de Manuel Vaz, presidente da Culturgest naquele ano.

Segue-se o período em que Miguel Wandschneider, assessor de arte contemporânea, continua a fazer crescer a Coleção, sobretudo através da nova produção de artistas portugueses, continuando as propostas como responsabilidade da Culturgest.

Ainda nesse ano apostou-se nos meios da instalação e vídeo, que iria claramente marcar este período, pois até a data as instalações não eram prioritárias por falta de espaço de reservas.

Em 2005 foram adquiridas obras de artistas como António Ole, Joana Vasconcelos, José Pedro Croft, Miguel Branco, introduzindo novos artistas como Luísa Cunha, Miguel Palma, Miguel Soares, Ricardo Jacinto, Rosângela Rennó, e ainda, Francisco Tropa cujas obras já tinham sido propostas para a Coleção, sem sucesso, por Fernando Calhau.

Entre 2003 e 2006 foram adquiridas novas obras para a Coleção, como as de Ana Jotta, João Queiroz, José Loureiro, Bruno Pacheco, Francisco Tropa, Jorge Queiroz, Noronha da Costa e Ricardo Jacinto. Desde então, não houve mais aquisições, sendo incorporadas, por doação, entre 2011 e 2016, obras de artistas como Ana Hatherly, Carlos Nogueira, Pedro Diniz Reis, Pedro Valdez Cardoso, Renée Gagnon, Ricardo da Cruz-Filipe, Victor Pires Vieira, e ainda Alexandre Pomar e Maria Gabriel, reunindo um total de 2.874 obras.¹⁷

A História da Coleção Caixa Geral de Depósitos é intricada, pois conta com avanços e recuos e diferentes linhas orientadoras, sobretudo pelas diferentes orientações que teve desde o seu início.

¹⁷ Total com as peças de património que está selecionado do GPH - Gabinete do Património Histórico.

II. Estágio Curricular

II. I Enquadramento

No âmbito do estágio de mestrado, participei em atividades centradas em dois grandes campos de trabalho: a Gestão do Acervo e a Exibição e Difusão da Coleção.

Durante o período de vigência do estágio (6 meses), integrei-me nas rotinas da Culturgest e tive a oportunidade de desempenhar funções que envolveram a preparação de exposições e conservação preventiva.

Foram realizadas tarefas nas seguintes exposições: nas duas exposições do Ciclo Espanto, *Casa de Espanto* – em torno da Coleção Caixa Geral de Depósitos e *Quarto de Espanto* – em torno da Coleção Caixa Geral de Depósitos com curadoria de Bruno Marchand.

Porque descobri um novo interesse, vou abordar alguns processos de restauros de obras da Coleção Caixa Geral de Depósitos, em que participei indiretamente.

I. II Gestão da Coleção

Uma política de gestão adequada é absolutamente instrumental para a preservação e desenvolvimento de uma coleção. O que constitui a gestão de uma coleção engloba uma vasta gama de práticas de gestão que permitem o bom funcionamento de toda a instituição responsável pelo cuidado da coleção. Não há propriamente um modelo para gestão de coleções de arte, porque cada coleção apresenta características e desafios diferentes.

Um guia para o desenvolvimento de uma política de gestão de coleções, publicada pela Aliança Americana de Museus, afirma “*because collections are held in trust for the public and are made accessible for the public’s benefit, the public expects museums to maintain the highest legal, ethical and professional standards*”.¹⁸

Um dos maiores valores da gestão de qualquer coleção, como é o caso da Coleção Caixa Geral de Depósitos, é a informação que ela oferece sobre o seu património. É através do programa Matriz que essa informação e documentação, recolhida pelos profissionais que trabalham diretamente com a Coleção, fica registada. E isso inclui a história da obra e os procedimentos de conservação que esta deve ter, processos de restauro (caso se aplique), instruções de montagem, para desse modo ser preservada. No entanto, esta informação não se encontra disponível ao público.¹⁹

Além destes procedimentos de salvaguarda e proteção, a gestão da Coleção passa por outros campos, como as aquisições - que neste momento se encontram congeladas -, a cedência de obras para empréstimos - onde se definem as condições de empréstimo temporário de obras para exposições, informações da aprovação/rejeição do empréstimo, documentação da obra, seguro e informações de como esta deve ser manuseada no espaço -, a produção de exposições e catálogos para divulgação da Coleção, e a gestão do orçamento pelas diversas valências em se divide atividade da Coleção.

Vale a pena repetir, como foi anteriormente referido, em 2006 a administração da Caixa Geral de Depósitos decidiu delegar à Culturgest a gestão da Coleção. Havendo desde então uma equipa da Coleção, o que não sucedia anteriormente.

Nesse sentido, organiza-se uma equipa da Coleção, que se caracteriza desde o início pelo seu pequeno número de profissionais. Inicialmente, a exercer funções de conservadora, estava Maria de Jesus Avila, como assistente de conservação mantém-se até hoje Maria Manuel

¹⁸ American Alliance of Museums. *Developing a Collection Management Policy*, p. 2.

¹⁹ A disponibilização online da informação sobre a Coleção e respetivas obras é um dos principais objetivos a cumprir para a nova equipa responsável pela Coleção.

Benvindo Conceição e Valter Manhoso, técnico da Coleção que a acompanhou desde 1993 até 2009. O cargo de conservadora é, aquando a saída de Maria de Jesus Avila, ocupado por Isabel Corte-Real, que mantém Maria Manuel Benvindo Conceição como assistente de conservação, convidando Inês Costa Dias para as funções de assistente da Coleção, lugar que ocupará até finais de 2015. Em sua substituição foi convidada para fazer parte da equipa Lúcia Marques.

Desde então a equipa dedica-se à gestão e conservação da Coleção promovendo o seu estudo, exibição e divulgação, tratando sobretudo da conservação preventiva e curativa, autorização da cedência temporária de obras para exposições, e a promoção e divulgação pública da Coleção através de exposições das suas obras.

Em abril de 2016, Isabel Corte-Real foi nomeada para chefe de gabinete do Secretario de Estado da Cultura, passando a responsabilidade pela gestão da Coleção entregue a Miguel Caissotti.

I. III Desenvolvimento do Projeto Expositivo

Utilizando a definição de David Dean, uma exposição é “*um grupo polivalente de elementos que, de forma completa, apresenta ao público uma coleção ao mesmo tempo que disponibiliza um conjunto de informação no sentido de permitir a sua aceção pelo público.*”²⁰. No entanto, é importante destacar que independentemente de todos os significados e interpretações que cada um possa fazer sobre o que é uma exposição, essas ideias são sempre condicionadas pelos diversos tipos de exposição (comerciais, industriais ou museológicas).

Neste contexto, as interessam particularmente são as exposições de âmbito museológico que “*são a essência dos espaços dentro dos quais o visitante pode mover-se e deambular com total liberdade*”²¹. Constituem-se, tanto para a instituição museológica como para as outras entidades (como galerias, etc.), um instrumento indispensável de apresentação, interpretação e difusão de coleções e objetos com interesse patrimonial e artístico:

*“(...) o principal local de troca na economia política da arte, onde a significação é construída, mantida e ocasionalmente desconstruída. Em parte espetáculo, em parte evento histórico-social, em parte dispositivo estruturante, as exposições - sobretudo, as exposições de arte contemporânea – determinam e administram os significados culturais da arte.”*²²

A produção de uma exposição é uma operação extremamente complexa que envolve diversas etapas e profissionais. Daí, surgem o *curador*, o *produtor* e a *equipa técnica*, com o objetivo conjunto de projetar uma exposição e proporcionar maior proximidade entre obra-público. O planeamento e gestão de um projeto expositivo baseia-se fundamentalmente em cinco etapas: a pré-produção, a produção, a fase de exibição, a pós-produção e a avaliação do projeto.

Nos seis meses em que decorreu o estágio, tive oportunidade de fazer parte das etapas de produção, exibição e pós-produção de diferentes exposições. Primeiramente, vou desenvolver o que consiste em cada uma destas etapas e no fim, descrever como o estágio na Culturgest me ajudou e proporcionou a desenvolver metodologias para preparar exposições.

²⁰ DEAN, David - *Museum Exhibition: Theory and Practice*. London: Routledge, 199. p.161.

²¹ BELCHER, Michael - *Organización y diseño de exposiciones : su relación con el museo*. Gijón : Ed. Trea, S.L., 1997. p. 53.

²² GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (Ed) - *Thinking about Exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2016. p.16.

A fase de produção é considerada a que envolve grande parte das atividades a desenvolver do planeamento da exposição, e por isso requer grande coordenação de esforços. Nesta etapa concebe-se a estrutura da exposição, procuram-se estratégias promocionais, estimam-se custos e fazem-se orçamentos, definem-se e atribuem-se tarefas, supervisiona-se a disponibilidade e a utilização dos recursos, preparam-se as componentes da exposição, e garantem-se que todas as tarefas programadas na fase de pré-produção foram concretizadas.²³ Durante a produção, começam-se assim a desenvolver e a pôr em prática as ideias e objetivos da exposição. É nesta fase que se conclui qual/quais o/s artista/s a exhibir, assim como as obras e a localização destas; este passo é talvez um dos mais importantes nesta etapa, porque é necessário fazer uma interpretação das obras para explorar o seu potencial expositivo, mas é importante destacar que não existe uma única forma de mostrar um conjunto de obras. Note-se que, mesmo antes deste último passo é importante compreender que há negociação de empréstimos e contratos, estabelecimento de seguros para as obras e o tratamento da documentação para que estas sejam transportadas de um local para o outro.

Aquando da estruturação da exposição, inicia-se a redação de textos: texto de parede, folha de sala, convites, *press releases*, o catálogo, etc.; seguidamente verificam-se as estruturas necessárias para a montagem da exposição, uma vez que pode ser necessário intervir no espaço (pintar paredes, construir novas estruturas ou aproveitar outras do próprio espaço), e a iluminação do local.

Uma das fases finais no projeto de uma exposição é a sua montagem, é nesta altura que se consegue fazer uma avaliação das fases anteriores do projeto, porque todo o trabalho é culminado nesta fase. É neste momento que se montam as estruturas, os objetos e os restantes elementos expositivos.

A fase de exibição é assinalada pela inauguração da exposição, sendo este o primeiro momento em que se dá a conhecer e a ver a exposição. É neste momento que se percebe a aceitação da exposição, ou não, por parte do público. Dentro desta etapa destaca-se a preservação da exposição para o público, implementação dos programas educativos, realização de visitas guiadas, manutenção da exposição – organização e segurança -, e verifica-se se os objetivos da exposição estão a ser cumpridos.

A pós-produção caracteriza-se pela desmontagem da exposição, regresso das obras ao local de origem, nesse sentido retoma-se novamente às negociações de empréstimos e contratos,

²³ DEAN, David - *Museum Exhibition: Theory and Practice*. London: Routledge, 1999. p. 13.

o correto embalamento das obras e o tratamento da documentação para que estas sejam transportadas de um local para o outro.

O correto acondicionamento das obras impede alterações de vária ordem nos objetos artísticos, que dependendo dos materiais de que são feitos sofrerão, mais ou menos, os efeitos nocivos, quer da temperatura e da humidade, quer da proteção contra choques, vibrações e violação de fechaduras ou embalagens. Para realizar este trabalho, tal como para o acondicionamento das obras para o local da exposição, deverão ser contratados técnicos especializados que deverão ser, sempre que possível, os mesmos que depois acompanham todo o processo de transporte e montagem das obras no local de exposição.

Devem ser realizados, ou completados, os *condition reports* sobre esta fase da exposição, que serão acrescentados aos que foram feitos aquando da preparação das obras e na montagem, no momento da chegada das obras. Estes relatórios são úteis para ser averiguado o estado de conservação da peça, no final da exposição.

Quando o meu estágio começou, a fase de pré-produção, a primeira fase do projeto, já estava definida e até concretizada no que diz respeito ao ciclo expositivo *Espanto – em torno da Caixa Geral de Depósitos*.

No entanto, tive a possibilidade de compreender e realizar tarefas de produção. Dias depois do meu estágio começar, pude assistir à saída de obras para a exposição *Casa de Espanto*, que se iria realizar em Bragança. Esta atividade foi bastante importante, porque além das aptidões que me proporcionou, foi uma maneira de conhecer e integrar-me na equipa que gere a Coleção.

Para as exposições *Quarto de Espanto* e *O Olhar da Sibila*²⁴ foram diversos os trabalhos que realizei, nomeadamente: a recolha de informação básica sobre a obra (através do Matriz)²⁵ e exposição para as Folhas de Rosto dos *condition reports* das obras, a localização do(s) elemento(s) da obra, a remoção dos acondicionamentos existentes, o registo fotográfico²⁶ e a peritagem/mapeamento e o estado geral de conservação.

Foi durante os meses de novembro 2016 e janeiro 2017, em diversas reuniões com o curador Bruno Marchand, que foi fechada a lista de obras e artistas a integrar para a exposição *Quarto*

²⁴ Exposição comissariada por João Silvério, que constitui na reunião de obras de arte pertencentes a seis coleções institucionais, que revelam o trabalho de dinamização cultural e artística de outras tantas fundações: Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, Fundação EDP, Fundação Millennium BCP, Fundação Oriente e Fundação PLMJ.

²⁵ Foram recolhidas informação das instruções de montagem das instalações a serem expostas, *O (de Eco a Narciso)* de Ricardo Jacinto, *H. Suite (XII)* de Pedro Cabrita Reis, *A mesa* de Waltercio Caldas e *Drop the Bomb!* de Luisa Cunha.

²⁶ Feito exclusivamente pela Maria Manuel Conceição Benvindo.

de *Espanto* – em torno da *Coleção Caixa Geral de Depósitos*. Nestas reuniões, foi-se estruturando a exposição e após o demorado fecho da lista de obras e artistas iniciaram-se a redação de textos: texto de parede, folha de sala, convites, *press releases*, o catálogo, etc. e a preparação de obras para a exposição.

Em reunião com alguns elementos da equipa de montagem, discutiam-se problemas do espaço, e propunham-se estruturas necessárias para a montagem da exposição, uma vez que poderia ser necessário intervir no espaço, nomeadamente a pintura de paredes, construção de paredes ou aproveitar outras do próprio espaço, e a iluminação do local e inicia-se a preparação de obra para a exposição.

Paralelamente, na Sede as minhas tarefas de produção para esta exposição passaram pela pesquisa, contacto e pedido de orçamentos a empresas de alcatifas, uma vez que o curador da exposição, numa das visitas técnicas, propôs que se alcatifasse o primeiro piso da exposição, para que o espaço se assemelhasse a um *quarto* como o conceito da exposição pretendia. Em reunião, os produtores da exposição e o curador acharam a hipótese insuportável para o orçamento da exposição, acabando por se abandonar essa ideia. A exposição *Quarto de Espanto* foi, do ciclo das três exposições *Espanto - em torno da Caixa Geral de Depósitos*, a exposição com o maior número de obras da *Coleção* expostas, contabilizando-se um total de 73 obras. O Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco, o espaço destinado a acolher esta exposição, é um espaço desafiante pela arquitetura que apresenta para qualquer curador – para criar uma narrativa – e para a equipa de montagem, e por isso, a par da preparação das obras para esta exposição foi feita uma maquete utilizando um software de design 3D – SketchUp - que pudesse ajudar a visualizar a disposição das obras no espaço. A possibilidade de recriar espaços 3D tem os seus benefícios: a equipa de produção consegue apontar e avaliar situações de montagem possivelmente problemáticas e a partir daí propor soluções ao curador. Apesar das visitas ao espaço serem fundamentais e insubstituíveis, esta ferramenta permite ter uma primeira perceção de como as obras ficam no espaço.

A preparação de obras para exposições foi sempre um trabalho em equipa que seguiu as seguintes etapas: primeiramente, havia a preparação da sala de trabalho e material necessário, de seguida a localização das obras (e dos respetivos elementos) e o transporte dos mesmos para a sala de trabalhos, depois procedia-se à remoção do acondicionamento da obra e ao seu registo fotográfico e, com as fotografias impressas, realizou-se o mapeamento das patologias não visíveis para cada obra e por fim, acondicionavam-se as obras para transporte e fazia-se a sua respetiva identificação.

Além das peritagens/mapeamento às obras que iriam sair para a exposição em Castelo Branco, pude ajudar na emolduração dos desenhos de Pedro Sousa Vieira e das aguarelas de João Queiroz. O processo foi concretizado por mais três pessoas: Maria Manuel Benvindo Conceição, Maria Marrinhas e Rute Delgado²⁷: realizou-se a limpeza das molduras, depois limpam-se os *passé-partout* dos desenhos e aguarelas e procedeu-se à emolduração dos mesmos, garantindo sempre que não ficava nenhum resíduo no interior.

Depois do acondicionamento das obras, estas são identificadas a partir da sua ficha Matriz (com o nome do artista e número de inventário), de forma a garantir que todos os elementos das obras são peritados e acondicionados.

Após a preparação de obras para a exposição e respetivos acondicionamentos, tive a oportunidade de acompanhar a saída de obras para duas exposições: esta exposição e para a anterior esta, a *Casa de Espanto*, como já referi. Em ambos os momentos, a minha tarefa consistiu em fazer a contagem de volumes - obras de arte e material/ferramentas para a montagem - que saíam da Reserva para o camião especializado em transporte de obras de arte e verificar o número de volumes correspondentes a cada obra e qual o número total de elementos, controlando dessa forma aquilo que sai das Reservas, de forma a garantir que todos os elementos/obras são transportados, juntamente com o material e ferramentas para a montagem.

No momento da montagem em Castelo-Branco, após receção das obras no espaço, passa-se à sua desembalagem e colocação das obras nas respetivas salas. É fundamental ter em atenção se nenhuma das obras se encontra danificada, uma vez que o transporte é 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, que devem realizadas com o maior dos cuidados, de modo a que se preservem as mesmas, o caso das duas exposições que acompanhei foi a Feirexpo, os técnicos especializados criaram embalagens à medida de algumas das obras a transporte, garantindo assim o seu estado de conservação. Terminada a desembalagem das obras a expor, passa-se à distribuição das obras pelo espaço expositivo.

O procedimento comum é colocar a obra no espaço que o curador previamente determinou e encostá-la à parede, as obras não devem estar em contato direto com o chão, pelo que a colocação de plástico bolha no chão é fundamental, evitando assim danos nas obras.

²⁷ É importante destacar que Maria Marrinhas (estagiária da Licenciatura de Conservação e Restauro) e Rute Delgado são elementos externos à equipa da Coleção, o que indica uma clara insuficiência de recursos por parte da equipa que gere a Coleção.

O curador já tinha uma ideia muito definida sobre a posição e local que as obras iriam ocupar no espaço, em todo o caso, do que pude observar que houve várias hesitações deste, perante a diversidade de obras e de onde colocar as colocar no espaço. Por esse motivo o curador fez vários ensaios, acabando por alterar a disposição original que tinha pensado para as obras. Uma vez definido o local onde as obras vão ficar, passa-se à medição das paredes para a montagem das obras. Existem outros casos em que as medições são feitas dependendo da altura da obra e mesmo de opções do curador.

A montagem desta exposição foi programada para 8 dias dada a escala da mesma e pela complexidade de montagem que algumas obras envolviam, como a obra *Da natureza das coisas tudo acaba*, uma instalação de Carlos Nogueira que iria ser exibida pela primeira vez desde a doação do artista à Coleção da Caixa Geral de Depósitos.

Tive a possibilidade de acompanhar todo o processo de desenvolvimento da exposição, de ver as funções do curador, a sua relação com todos os envolvidos no projeto, a sua estrita relação com o artista Pedro Sousa Vieira, respeitando sempre a suas necessidades. Pude assistir à dinâmica desse trabalho, há tomada de decisões essenciais para o sucesso do projeto; ao saber fazer cedências de ambos os lados (dos conservadores da Coleção e do Curador), à delegação de tarefas, entre outras que abordarei no capítulo seguinte.

Pude ainda compreender os processos de empréstimo de obras de arte a partir do pedido de empréstimo de quatro obras da Coleção para a exposição *Beyond the Mirror*, a ser realizada este ano, no Centro de Arte Moderna – Fundação Gulbenkian. Para esta exposição as minhas tarefas passaram pela recolha de informação básica sobre as obras pedidas pela entidade, nomeadamente as suas técnicas e suportes, as dimensões (com e sem moldura), o estado de conservação das mesmas, as condições especiais de instalação (caso se aplique), as condições a que deve ser exposta (temperatura, humidade, iluminação) e os cuidados de manuseamento das mesmas, através do programa Matriz, até ao preenchimento dos formulários de empréstimo da instituição. Outras das atividades foi, através do Matriz, a pesquisa de artistas ibero-americanos presentes na Coleção Caixa Geral de Depósitos, um pedido feito para a exposição *Arte e coleções - geografias contemporâneas do sul* (título provisório), comissariada por Marta Mestre, para a eleição de Lisboa como Capital Ibero-Americana de Cultura 2017.

A etapa de exibição concretizou-se a 11 de março, com a inauguração da exposição *Quarto de Espanto* e uma visita guiada pelo curador.

Esta exposição estará em Castelo-Branco até julho, pelo que não me irá ser possível participar na fase de pós-produção do projeto. No entanto, foram várias as experiências de pós-produção de outras exposições, como a desmontagem e receção das obras na Reserva das exposições *Eu não evoluo, viajo*, uma retrospectiva de José Escada, no Centro de Arte Moderna na Fundação Gulbenkian e *Casa de Espanto – em torno da Caixa Geral Depósitos*, que decorreu no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, em Bragança. Na primeira, a minha experiência foi de mera observadora, juntamente com Miguel Caissotti e Maria Manuel Conceição Benvindo, deslocámo-nos até ao Centro de Arte Moderna para proceder à verificação do estado de conservação das obras emprestadas à instituição – um processo que é realizado sempre que possível, para garantir que durante o tempo de empréstimo das obras estas seguiram as recomendações de conservação da instituição emprestadora e que o estado de conservação das mesmas se mantém.

Com vários membros e as conservadoras deste espaço, as obras foram retiradas do espaço expositivo e levadas para as Reservas do mesmo. Nesse local, os dois elementos da equipa da Coleção através dos *condition reports* feitos previamente na Reserva da Culturgest, e das peritagens/mapeamentos realizados através do detalhe de fotografias, verificaram que o estado de conservação das mesmas se mantinha, apenas a ligeira descolagem em algumas partes das obras. De seguida, uma equipa especializada procedeu ao acondicionamento das obras, sempre orientados pela equipa da Coleção.

Foi na desmontagem da exposição *Casa de Espanto*, em Bragança, que comecei a sentir alguma autonomia. As minhas tarefas basearam-se na confirmação do estado geral de conservação das obras com os *condition reports* feitos pela Maria Manuel Benvindo Conceição na preparação das mesmas, e realização de acondicionamentos para regresso à Reserva. Já na Reserva, verificou-se novamente o estado de conservação das obras e procedeu-se à sua colocação nas respetivas localizações nas salas da Reserva, procedendo à atualização da sua “Localização” na ficha Matriz das obras.

Para terminar, é importante referir que foi facultada a oportunidade de receber 2 dias de formação no programa Matriz tendo com formadora Teresa Campos, no qual foram abordados temas relacionados com museologia e introduzidas funcionalidades e potencialidades do programa. Adquirindo deste modo bases para alguns dos trabalhos realizados tanto na Reserva como na Sede.

I. IV Conservação da Coleção

Foi sobretudo nos últimos três meses do estágio na Culturgest, que desenvolvi um gosto pela área de Conservação e Restauro, em que estive regularmente nas Reservas a exercer variadas atividades sob o ponto de vista da Conservação Preventiva, que respondiam às necessidades da instituição, seja peritagens anuais das obras de cada sala, acondicionamentos, auxílio nas peritagens de obras para exposições, entre outras atividades que abordarei de seguida.

A equipa constituída por Miguel Caissotti, Lúcia Marques e Maria Manuel Conceição tem como princípio do seu trabalho a responsabilidade da segurança, gestão e valorização da coleção Caixa Geral de Depósitos: é então a gestão de um todo e da escolha e utilização dos instrumentos mais adequados para pôr em prática os objetivos indicados e para preservar o património, o desafio desta equipa apresenta-se na perspetiva de conciliação de procedimentos estabelecidos harmoniosamente entre exposição e conservação.

A Reserva da Coleção é um local adaptado para acolher a coleção de arte da Caixa Geral de Depósitos que segue protocolos de segurança e conservação preventiva rigorosos onde se estabeleceu uma rotina de trabalho que visa sobretudo a conservação preventiva das obras. Para a equipa da Coleção faz sentido em apostar em procedimentos de conservação sobre os de restauro, que só devem ser realizados quando for estritamente necessário, prevalecendo a manutenção de características originais da obra.

Os seguintes pontos demonstram sumariamente os cuidados que a equipa tem em consideração para uma prevenção adequada da sua coleção:

- Condições ambientais adequadas;
- Constante e eficaz manutenção de todos os locais;
- Medidas específicas de proteção;
- Verificação regular dos estados de conservação das obras;
- (sempre que necessário), proceder com adequadas intervenções para assegurar a integridade das obras.

Do conjunto de normas e procedimentos, para além das questões previstas no plano de segurança da instituição, fazem parte as várias monitorizações, o controlo ambiental e biológico, a manutenção de equipamentos e de sistemas de exposição e reserva, a limpeza dos espaços e várias ações relacionadas com a manutenção do acervo, como procedimentos de conservação preventiva, tais como peritagens e limpeza, controlo de micro-organismos e insetos, acondicionamento para proteção das obras, manuseamento correto, entre outros, que irei abordar no capítulo seguinte.

I. V Conservação Preventiva

A conservação preventiva continua a evoluir e a desenvolver-se ao longo dos tempos, e por isso, não existe uma definição universalmente aceite que englobe todos os seus aspetos.

De acordo com Gäel de Guichen, a conservação preventiva “*means taking out a life insurance for museum collections*”²⁸, ou seja, pode ser entendida como o conjunto de ações destinadas a assegurar a salvaguarda (ou a aumentar a esperança de vida) de uma coleção, ou de um objeto. Esta ideia de “seguro” permite acrescentar que a conservação preventiva é uma questão que não apenas diz respeito ao conservador-restaurador e à instituição que acolhe e protege obras de arte, mas a todas as pessoas, enquanto forma de preservar a sua herança cultural.

A noção de conservação preventiva, ao longo dos últimos anos, muitas vezes misturou o conceito de conservativa com o de curativa. No entanto, sobretudo após os trabalhos do comité de conservação do International Council of Museums-Committee for Conservation – ICOM-CC – foi possível apontar uma definição mais consensual que define conservação preventiva como “*medidas e ações que visam evitar ou limitar no futuro uma degradação, uma deterioração e uma perda e, conseqüentemente, toda a intervenção invasiva*”²⁹, ou seja, os objetivos da conservação preventiva consistem essencialmente na erradicação ou diminuição das causas de deterioração e na descoberta precoce das ameaças, com a finalidade de evitar o recurso a uma intervenção curativa.

De facto, como afirma Viñas, a conservação preventiva “*é a grande ferramenta dos conservadores para garantir a preservação das obras de arte, principalmente das obras de arte contemporâneas*”³⁰, diverge do restauro pois este último procura recuperar as lacunas materiais e reestruturar possíveis falhas, enquanto a conservação visa a adaptação da obra a um meio que possua as condições ideais para que esta perdure ao longo do tempo, sem que o seu envelhecimento “natural” seja acelerado e/ou alterado por fatores externos, para que este se mantenha o mais aproximadamente possível do seu estado inicial.

O envelhecimento de um objeto faz parte do seu processo natural de degradação, resulta de reações químicas que ocorrem na sua estrutura na procura de um equilíbrio físico-químico com o ambiente. No entanto, além do processo natural, existem outros fatores que podem

²⁸ GÄEL DE GUICHEN citado por ALARCÃO, Catarina - Prevenir para preservar o património museológico. *Museal - Revista do Museu Nacional de Faro*. Nº 2, 2007. p. 9

²⁹ Retirado do site da ICOM-CC: International Council of Museums. <http://www.icom-cc.org/330/about-icom-cc/what-is-conservation/conservation:-who,-what-amp;-why/#.WOJRM7vYu0I> [consultado a 15 de abril de 2017].

³⁰ VIÑAS, Salvador Muñoz – *Teoría contemporânea de la restauración*. Madrid: Editorial Síntese, 2004. p. 36.

acelerar a degradação, nomeadamente fatores ambientais como a luz, a temperatura e a humidade relativa, os poluentes ou as pestes.

Nesse sentido, é importante que exista um controlo sobre esses fatores ambientais “(...) como o estudo e o conhecimento do desempenho do edifício, e a tomada de medidas que minimizem os efeitos das condições atmosféricas externas no seu interior. O controlo ambiental está condicionado a vários fatores: clima local, edifício (as suas características físicas, materiais construtivos, uso etc.), coleção (características físicas, materiais construtivos, uso etc.), dos recursos institucionais (humanos e financeiros), tipo de acesso às coleções pelos visitantes (características, número e frequência etc.).”³¹.

A conservação preventiva como um conjunto global de intervenções, técnicas e atividades desenvolvidas para o melhorar do estado conservativo, seja das obras (expostas ou em depósito), seja do ambiente circundante que alberga as ditas, através da gestão e planificação dos recursos materiais, humanos e temporais à disposição.

Atualmente, um dos principais desafios no campo da conservação preventiva das coleções é o controlo dos fatores externos físicos – temperatura, humidade relativa, luz (natural ou artificial) -, químicos – poeiras, poluentes atmosféricos -, biológicos – microrganismos, insetos, roedores, etc. -, mecânicos – manuseamento, armazenamento e exposição incorretos, intervenções desadequadas, vandalismo, roubo -, catástrofes – inundações, terremotos, incêndios, guerras, etc. – que a Reserva da Coleção tenta controlar da melhor forma possível. Não existem soluções gerais para este controlo. Pois cada espaço apresenta diferentes variáveis que devem ser levadas em consideração como o tipo de clima do espaço, o tipo e estado de conservação dos materiais da Coleção, qual o estado de conservação do local que alberga o espólio, a capacidade dos equipamentos de controlo ambiental para manter as condições estabelecidas e quais os recursos humanos e financeiros disponíveis.

É importante destacar que não existem os chamados “valores ideais”, já que cada peça é um caso e o ambiente em que está inserida, é, também, particular.

³¹ TOLEDO, Franciza – *Prevenção através do controle ambiental*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010. Palestra proferida no Seminário Internacional de Riscos ao Património Cultural: avaliação, prevenção e salvaguarda. p. 1

Tipo de objeto	Humidade Relativa (%)	Temperatura
Cerâmica	40 – 60%	18 ± 2°C
Cera	55 – 60%	15 – 1°C
Couro, Pergaminhos	50 – 55%	20°C
Documentos Gráficos	55 +/- 5%	18 ± 2°C
Madeira	50%	19 – 21°C
Materiais Fotográficos	30 – 40%	10 – 15°C
Metais	0 – 45%	15 – 20°C
Pintura	45 – 60%	18 – 22°C
Penas	50 – 55%	16 – 17°C
Vidro, vitral	45 – 60%	18 – 20°C
Têxteis	40 – 60%	18°C

Valores de humidade relativa e temperatura aconselhados consoante o tipo de material ³²

Mas existem limites dentro dos quais a preservação das obras está assegurada, no entanto, o mais importante é garantir que não existam variações bruscas destes parâmetros. Assim, para uma boa preservação do acervo os valores situam-se nos 55% de humidade relativa (com variações de ±5% desde que ocorram num período superior a 24 horas) e nos 20°C de temperatura (com variações de ±5°C). Estudos recentes referem que, de um modo geral, os principais danos ocorrem para valores de humidade relativa inferiores a 25% e superiores a 75%.³³

São sobretudo as condições de humidade relativa e temperatura uma das principais causas de degradação dos espólios, e a ação em conjunto destes fatores contribui para desencadear e acelerar o processo de degradação dos objetos. Outras causas são a luminosidade que deve ser controlada, mas também fungos, bactérias e outros microrganismos nocivos que são responsáveis por importantes degradações nas coleções. É importante compreender que não é possível eliminar completamente a presença de pragas no espaço, tornando-se por isso importante impedir o acesso a condições de propagação e desenvolvimento através de mecanismos de prevenção, como a limpeza cuidada e frequente, a iluminação adequada, a monitorização das condições de temperatura e humidade, restrição da presença de comida ou bebida em locais não adequados. Além destas precauções, são utilizadas armadilhas que,

³² ALARCÃO, Catarina - Prevenir para preservar o património museológico. *Museal - Revista do Museu Nacional de Faro*. Nº 2, 2007. p. 32.

³³ KERSCHENER citado por ALARCÃO, Catarina - Prevenir para preservar o património museológico. *Museal - Revista do Museu Nacional de Faro*. Nº 2, 2007. p. 32.

apesar de matarem os organismos que capturam, não são um método de controlo da população de insetos ou de roedores, mas sim um método de deteção e controlo.

Há que ter em consideração que grande parte dos organismos podem estar alojados profundamente no interior das obras e por isso, como faz parte do procedimento, a técnica de conservação, coloca as obras em quarentena para garantir se a obra está, ou não, infestada, e caso esteja, para a desinfestação das obras são atualmente considerados mais fiáveis e menos agressivos o método da anóxia³⁴.

Uma das tarefas propostas foi calcular o número de lux para a obra *Ouve-me* de Helena Almeida. Tendo presente que a degradação causada pela luz é irreversível, cada museu ou instituição que acolhe uma obra deve definir os níveis de exposição à luz para cada tipo de obra, tendo em conta o seu estado de conservação e os valores máximos recomendados de iluminação. De facto, outro problema para a conservação é a exploração intensiva a que estão sujeitas as obras, desde a simples exposição ao público até às viagens para diferentes instituições, que faz com que as obras sofram com as variações causadas pela mudança.

Não apenas em acervo, mas também em exposição, há que respeitar os valores limite de ultravioletas e lux recomendados e, sempre que possível, utilizar valores inferiores.

Por exemplo, no caso desta obra, o limite máximo recomendado é de 150 lux quando exposta. Recorrendo a aparelhos de medição próprios como luxímetros, a monitorização dos níveis de iluminação deve ser efetuada durante a primeira colocação, e em cada substituição de lâmpadas ou filtros, com vista a garantir que sejam respeitados os valores inicialmente definidos em conformidade com a instituição que empresta a obra.

A obra *Ouve-me* foi exposta entre períodos desde 15 de outubro de 2015 até 11 de novembro de 2016 para a exposição *Corpus*, realizada em três espaços diferentes: primeiro no Museu de Serralves, depois em Jeu de Paume, em Paris e por fim, no Wiels em Bruxelas, estando um total de 246 dias (1777h) em exposição ao público. Nesse sentido, atendendo ao número máximo lux recomendado por ano para exposição da obra, fez-se os cálculos e verificou-se que a obra estava a ser demasiado requisitada, estando no limite daquilo que seria o número recomendável de lux.

Além do controlo e monitorização da temperatura e da humidade relativa e dos respetivos equipamentos de controlo, da iluminação e da limpeza cuidada e regular dos espaços, cuidar

³⁴ Tratamento que consiste em manter durante um certo tempo o inseto da madeira numa atmosfera modificada, num espaço fechado, substituindo o oxigénio por um gás inerte, como azoto, causando assim a morte do insetos.

da coleção exige verificações periódicas e frequentes ao estado de conservação de todas as obras do espólio.

Neste caso, a equipa da Coleção tenta fazer estas verificações de forma anual. Este procedimento, peritagem e limpeza, é executado diretamente nas obras e consiste na eliminação de sujidades como poeiras ou partículas sólidas que se depositam na superfície do objeto.

No entanto, é preciso compreender a importância do manuseamento das obras antes de proceder à sua limpeza: devem ser usadas luvas de características apropriadas à obra a peritar, que podem ser de algodão ou nitrilo, utilizar sempre as duas mãos durante o manuseamento da obra e nunca manusear dois objetos em simultâneo tendo sempre precauções no que diz respeito à utilização de utensílios como tesouras, canetas ou x-atos.

As obras pertencentes a uma instituição, sejam telas, esculturas, documentos gráficos, etc, apresentam determinadas características, seja do modo como foram produzidas até aos materiais utilizados pelos artistas, e fragilidades às quais se devem dar atenção sendo necessários cuidados especiais, tais como um processo de avaliação do estado de conservação da obra, evitar o uso de materiais que possam manchar, descolorir, abrasonar, inflamar, rabisar o objeto, utilizar sempre lápis e borracha, caso serem feitas anotações e registos em locais próximos às obras que estão a ser manuseadas.

No que diz respeito a esculturas, estas devem ser manuseadas pela base, sempre que for possível, e com outra das mãos a segurar no corpo, na parte mais apropriada. Nunca se devem movimentar esculturas por partes frágeis como braços, pernas e extremidades. No caso de as esculturas serem de grande dimensão ou pesadas, deve ser deslocada por diversas pessoas. A Coleção tem porta-paletes, *dollies* e carrinhos que permitam o deslocamento das obras de forma segura, minimizando o risco de acidentes.

As telas devem ser transportadas individualmente, deve evitar-se o apoio no suporte da tela sempre que possível. A parte da frente da tela, a pintura, não deve ser apoiada pelos dedos. Para se manipularem documentos gráficos deve segurar-se sempre nas extremidades superiores. No caso de espólio fotográfico, a obra deve ser apoiada na palma da mão, segurando-se pelas bordas, e de forma nenhuma, inserir os dedos na imagem.

Além disso, antes de se manusear uma obra, deve-se verificar as condições da mesa de trabalho.

A limpeza dos objetos tem de ser realizada de forma cuidada, com a menor força possível, atendendo à maior ou menor fragilidade dos mesmos. Este processo é realizado com panos,

espanadores macios, pincéis ou trinchas de pelo suave, em casos pontuais deve ser acompanhado com aspiração. Os panos não devem ser embebidos em água ou produtos de limpeza, uma vez que estes podem causar danos às obras.

Nesse processo, Maria Manuel Benvindo Conceição, trata de realizar o registo fotográficos das obras: do geral para os detalhes da obra. Este processo é de extrema importância uma vez que permite fazer comparações entre fotografias da mesma obra de anos diferentes, dessa forma, é possível determinar a velocidade de deterioração da obra e até possíveis causas.

Durante o meu estágio, foram 103, as obras em que auxiliei nas peritagens anuais para verificação periódica do estado de conservação da Coleção, removidas as poeiras e realizados acondicionamentos.

I. VI Restauros

A arte contemporânea, sendo toda a arte criada a partir do início das primeiras vanguardas do século XX até aos dias de hoje, sobretudo a partir dos anos 50, caracteriza-se pela libertação e quebra dos cânones, exigências narrativas e imitativas associadas à representação do real, algo que começou a ser desenvolvido na primeira metade do século XX.

Acima de qualquer “norma estética”, a arte contemporânea assenta na criatividade individual de cada artista, e por isso, estes procuram todos os meios físicos necessários, desde objetos banais do dia-a-dia à reinvenção das técnicas tradicionais, para atingirem a expressão desejada. Dito isto, a arte contemporânea, como o seu nome indica, não deveria requerer qualquer tratamento relativo ao seu envelhecimento e degradação. Mas não é realmente isso que acontece.

Apesar de não ter realizado intervenções em obras, este capítulo justifica-se pela quantidade de processos de restauro que vi decorrer durante os 6 meses de estágio com a equipa da Coleção, e por todo o conhecimento que recolhi dessas experiências todas tão diferentes entre si que formaram o gosto pela área de conservação e restauro.

*“A multiplicidade de formas e manifestações é uma das principais características da arte contemporânea. Consequentemente esta característica conduz a uma infinidade de técnicas expressivas e materiais utilizados (...) sendo esse um dos fatores pelos quais, a conservação e restauro de arte contemporânea apresenta requisitos únicos: por um lado, existe uma elevada possibilidade de conhecermos a obra quando esta é concebida, mas por outro, sem o conhecimento das técnicas utilizadas na construção da obra e sem conhecer a intenção do artista, pode rapidamente apresentar sinais de envelhecimento”.*³⁵

A diversidade na utilização e aplicação de novos materiais e técnicas conduz a uma variabilidade superior de patologias provenientes de cada material, as quais não são tão conhecidas como as pinturas a óleo, têmpera ou esculturas em mármore ou bronze.

Ao explorar combinações de materiais e técnicas, as combinações de componentes químicos podem ser incompatíveis, acabando por acelerar o processo de desgaste da obra. Mas a arte contemporânea tem pequenas subtilidades que lhe são características, e que por vezes “chocam” com aquilo que a conservação e restauro propõe, nomeadamente nos casos em que a própria deterioração faz parte da intenção do artista. Nos casos em que os artistas

³⁵ CHINTORE, Oscar; RAVA, Antonio – *Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials and Research*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2012. p. 99.

produzem obras sem ter a preocupação com os materiais que utilizam, compete ao conservador-restaurador, a tarefa de preservar a obra “contemporânea” para as futuras gerações.

Além disso, outra questão que a conservação da arte contemporânea pressupõe é a sua imaterialidade, pois há artistas que baseiam a sua obra em som, sombras ou luzes. E nesses casos, não só é preservado e conservado o conteúdo como o seu suporte.

Na conservação e restauro de arte contemporânea, o conservador-restaurador deve desenvolver pesquisa a partir de alguns critérios: identificar os materiais constituintes da obra e perceber como estes foram aplicados ou misturados, recolher informação detalhada de como estes materiais podem reagir à passagem do tempo, preservar a intenção do artista, a qual deve ser documentada e a partir de aí intervir na obra. Mais do que respeitar a estética da obra, o trabalho de um conservador-restaurados tem de entender o universo intelectual e filosofia do artista, para garantir que a intervenção parte do ponto certo.

Assim, em alguns casos a presença do artista é um elemento de enorme relevância na conservação e restauro, sobretudo se se estiverem a lidar com obras gravemente danificadas e que contenham partes que não podem ser recuperadas. E nesse caso, não se pode considerar essa intervenção um “restauro” no sentido mais literal do termo. Foi o que aconteceu com a obra *Mãe* de Gerardo Burmester. Esta escultura é composta por uma estrutura comprida, em madeira, com um rolo de feltro no seu interior. O feltro, por sua vez, encontra-se enrolado em outra estrutura de madeira³⁶.

O feltro da obra sofreu graves e irreversíveis deformações causadas por uma pequena inundação. Nesse sentido, a intervenção na obra passaria exclusivamente pela substituição do feltro. Em permanente contacto com o artista, a técnica de conservação Maria Manuel e o coordenador da coleção Miguel Caissotti, começaram a realizar pesquisas que fossem ao encontro de um material idêntico àquele que o artista usou originalmente, atendendo a fatores como textura e cor do mesmo, procurando sempre compreender as evocações e expressividades que a obra contém. Depois das pesquisas, recolheram-se amostras e em reunião com o artista, que aceitou a proposta de substituição do feltro, procedeu-se à reconstituição da obra.

Destaque-se que esta intervenção não deve ser considerada propriamente uma intervenção de restauro, é antes uma substituição de um elemento da obra, com qualidades que são semelhantes aos da versão original, mantendo a “mensagem original” da obra.

³⁶ Informações recolhidas a partir da ficha Matriz da obra (nº inventário 337849)

No entanto, é preciso ter em consideração que apesar da participação dos artistas nos processos de restauro ser fundamental, os níveis de participação destes são discutíveis no processo de tomada de decisão nas ações de conservação/restauração, sobretudo nos momentos de maior tensão, nomeadamente repinturas, substituições, reposições, reconstruções, e daí o registo das intenções dos artistas serem tão importantes para a preservação das obras de arte. No caso de artistas que não estão vivos, as fontes de preservação são fontes secundárias, como arquivos de documentação de instituições, catálogos e publicações, textos críticos dos curadores, amigos, familiares, assistentes de artista, galeristas, entre outros, que surgem como fontes importantes para a compreensão, principalmente de aspetos concetuais da produção da obra.

O caso de restauro e conservação da obra *Banquete de Tupinambá* de Lygia Pape é exemplo de quando as realidades entre restaurador-conservador e os familiares (responsáveis pelo projeto Fundação Lygia Pape) se confrontam, questionando sempre “o que é o melhor para a obra e para preservar as intenções originais da artista”. Esta obra trata-se de uma instalação constituída por uma mesa e duas cadeiras vermelhas cobertas com penas vermelhas, no topo da mesa e num dos encostos de uma das cadeiras a artista incorporou seios de borracha, sendo a instalação iluminada ao centro por uma lâmpada. Através de uma linguagem não-verbal, a obra cria uma narrativa a partir de questões universais que fazem parte da História do Brasil e da experiência brasileira, como a violência e sexualidade através de referências cromáticas e iconográficas.

Esta instalação quando foi para as Reservas da Coleção, apresentava descoloração das penas e os seios completamente degradados. Por esse motivo, recorreu-se à conservadora-restauradora Susana Sá que, após diversos testes, concluiu que a perda de cor de algumas penas e degradação de ambos os seios de borracha foram causadas dadas as características dos materiais utilizados pela artista, resíduos de cola e alterações de temperatura, humidade e luminosidade que sofreu ao longo do tempo. Quanto às penas em si, a artista deixou algumas destas para substituir na obra, caso assim fosse necessário. No entanto, o problema subjaz nos seios. A borracha em si, é um elemento que se deteriora facilmente e no estado avançado de deterioração em que os seios se encontravam um estabilizador não iria fazer diferença, porque a leitura da obra já estava alterada. A solução da Susana foi em desenhar e estudar modelos que substituíssem o modelo do seio de borracha, então surgiu a hipótese de substituição por gesso e um modelo em 3D, ambos podiam ser pintados de acordo com o

modelo de borracha original, mantendo-se assim a leitura da obra utilizando um material mais estável.

O processo é demasiado complexo para ser exposto aqui, mas no momento em que a obra foi pedida para uma exposição sobre a artista no MET – The Metropolitan Museum of Art -, a filha da artista, responsável pelo Projeto Lygia Pape, pediu que fossem substituídos os seios degradados por outros (que a mesma enviaria), garantindo que esta solução era meramente temporária.

A obra acabou por ser intervencionada de forma pouco invasiva, segundo as indicações da filha da artista, ficando todo o processo de investigação e restauro a longo-prazo da obra parado.

Este foi, e continua a ser, um caso que levanta questões de limites e fronteiras de responsabilidade na tomada de decisões para a conservação das obras e daí ser tão importante a produção de documentos que registem as intenções do artista, sobre o ponto de vista da produção, métodos construtivos e descrições que suportem a tomada de decisão dos conservadores no momento em que a obra tem de ser intervencionada.

Contudo, se há casos mais complexos, como aqueles acima descritos, há outros casos de restauro que não são tão problemáticos e não levantam tantas dúvidas por se tratarem de intervenções técnicas sem que haja outro tipo de questões associadas.

Destacam-se ainda os casos das telas de Michael Biberstein e Julião Sarmento, a instalação de Nelson Leirner e uma série de gravuras de diversos artistas da Coleção.

A obra *Big Wide* de Michael Biberstein, através do espaço e a cor explora os sentidos perceptivos e psicológicos do espetador. Tal como todas as suas paisagens, esta pintura define momentos intemporais e criam a sensação de “espaço infinito”, confrontando-nos com a presença ou existência de alguma coisa “além-espaço”.

Caracteriza-se por ser uma pintura em acrílico sobre tela de linho com suporte estrutural de grande de madeira, composta por seis travessas laterais, que se deduz ser original. O sistema de fixação da tela à grade é realizado através de agrafos, aplicados em todo o perímetro da grade de forma irregular.

“Todas as pinturas começam a ganhar alterações a partir do momento em que o pintor começa o seu processo de criação. Os efeitos do envelhecimento natural, dos agentes atmosféricos, os fatores ambientais os danos acidentais, as ações induzidas pelo ser humano, como proprietários

*e restauradores, todos estes fatores pelos quais a obra vai passando influenciam o seu ciclo de envelhecimento.*³⁷

Aquilo que preocupou a equipa da Coleção foi o desgaste provocado sempre que é necessário engradar a obra, por ser um processo complexo e bastante evasivo. Não só pelos diversos engradamentos a que esta é sujeita nos momentos de montagem e desmontagem, mas pelo processo que o engradamento envolve, nomeadamente pelas várias perfurações de agrafos aquando o engradamento e pela força mecânica que os técnicos de montagem têm de exercer sobre a tela. Este procedimento levou a um grande desgaste geral da obra, sobretudo desgastes laterais provocados pelas arestas da grade de madeira e ao indevido tensionamento a que a tela é forçada, que obrigaram a equipa da Coleção, em conjunto com as conservadoras Susana Sá e...., a repensar a forma de conservar a obra e de a engradar de forma menos evasiva.

Foram essencialmente dois os problemas encontrados: a inexistência de elementos de fixação, que originaram também a falta de tensão da tela, e por consequência a sua ligeira deformação, e a grade que se encontra a suportar a obra é a original do artista e apresenta ausência de cunhas, que inevitavelmente levaram à perda de tensão da tela, e daí a sua deformação.

Para a intervenção pretende-se fazer uma limpeza à obra e substituir o engradamento da obra utilizando elementos de fixação que a suportem e evitem as tensões a que ela estava anteriormente sujeita, com o intuito de recuperar a sua estabilidade material devolvendo à obra o seu papel expositivo.

A tela *Sonho Negro* de Julião Sarmento, é um acrílico sobre papel e tela que apresenta um estado de conservação regular: ausência de 2 ilhoses para fixação da obra, canto superior direito rasgado.³⁸

Para este caso, foram até às Reservas três conservadoras-restauradoras verificar o estado da obra e, em conjunto com a equipa da Coleção, encontrar soluções sobre como intervir na obra. Esta pintura é suspensa por cinco ilhoses, sendo que duas destas já desapareceram.

Durante a visita técnica, todas elas concordaram que parte da solução deste problema de fixação seria a partir da colocação de bandas de tensão (pontualmente ou ao longo das ilhoses), com a aplicação das duas ilhoses em falta e pelo tratamento das restantes 3 ilhoses, que se

³⁷ BOMFORD, David; DUNKERTON, Jil; WYLD, Martin – *A Closer Look: Conservation of Paintings*. Londres: National Gallery Company, 2009.

³⁸ Dados recolhidos no separador “Conservação” da ficha Matriz da obra (nº de inventário 334329).

encontram oxidadas, pretendendo manter os elementos de fixação originais da tela, esse tratamento consistiria na limpeza, estabilização e proteção dos elementos metálicos.

Para a aplicação dessa banda, teriam de ser realizados testes de adesivos para averiguar a compatibilidade e resistência do mesmo quando em contacto com os materiais de pintura, e planificar o modo como seria colocada, de modo a conseguir-se um suporte mais resistente fazendo desta intervenção uma solução a longo-prazo.

O restauro à instalação *Você faz parte... o retorno* de Jac Leiner surgiu a partir do pedido de empréstimo desta obra para uma exposição que irá decorrer este ano. Esta obra é constituída por uma moldura de madeira, onde estão suspensas máscaras de borracha de macacos (machos e fêmeas) e dois espelhos. Nesta obra verificaram-se casos pontuais de rasgos nas máscaras que precisam de pequenas intervenções.

Neste caso, o grupo de conservadores-restauradores que foram até às Reservas em visita técnica, há semelhança do que aconteceu com a pintura do Julião Sarmiento, ofereceram todos uma resposta semelhante, ponderando a utilização de bandas/adesivos pontuais. Não apenas nos sítios rasgados, mas pontualmente ao longo do perímetro das máscaras para melhorar a sua fixação às molduras e evitar mais fragilidades.

O principal objetivo da conservação não deve ser apenas o de conservar os materiais da obra, mas sim de manter e recuperar o significado que esta tem para o público.

*“In fact, conservation is a means , and not an end in itself. I tis a way of maintaining and reinforcing the meanings in na object; i tis even a means through which the appreciation for what na object symbolizes is expressed”.*³⁹

³⁹ VIÑAS, Salvador Muñoz – *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005. p. 213.

III. Estudo de Caso: Projeto *Espanto*

“art and exhibitions have evolved together, so that contemporary art cannot be fully understood independently of its presentation”⁴⁰

Sandy Naime

⁴⁰ NAIRNE, Sandy – Exhibitions of Contemporary Art, in BARKER, Emma (ed.) – *Contemporary Cultures of Display*. Estados Unidos: Yale University Press, 1999. p. 105.

III. I Contextualização

Quarto de Espanto – em torno da Caixa Geral de Depósitos

Terceira exposição do Ciclo Expositivo

Data: 11 de março – 2 de julho 2017

Curadoria: Bruno Marchand

Investigação: André Silveira

A condição de estar em exposição tornou-se fundamental para a afirmação da arte enquanto tal na cultura contemporânea e a atenção recebida quer pela conceptualização, quer pela instalação das peças, tornou-se algo tão problemático quando o próprio conceito artístico.

Quando os objetos artísticos são isolados do seu contexto original, o curador trata de lhes fornecer um outro contexto que cria novas significações dos mesmos, construindo narrativas materializadas através das obras de arte em exposições.

A exposição não se limita a apresentar as peças do(s) artista(s) ao público, procura expor ideias, processos e situações.

O capítulo anterior permitiu compreender o processo de desenvolvimento de uma exposição e permitiu reconhecer que o campo de elaboração de uma exposição de arte é vasto e complexo, e apesar dos vários modelos para realizar uma exposição “*there are no rules for placing art, but assessment of these elements of display in various museums suggest some basic guidelines*”⁴¹ e como afirma Dean “*most of the substance lies below the surface, hidden from the view*”⁴².

Cada exposição acaba por ter o seu próprio curso individual, dependendo do museu que a apresenta e do(s) curador(es), e a partir deste caso de estudo pretende-se compreender a ligação entre o pensamento e a prática da curadoria e de que forma isso é refletido no ciclo *Espanto*.

Assim, para o caso de estudo em análise, começarei por compreender uma primeira fase conceptual, focando-me no conceito e pesquisa, o tema e a seleção de obras, seguindo-se a fase de produção com a montagem e instalação dos objetos, que integrará um estudo museográfico e uma análise ao circuito expositivo, e por último uma reflexão sobre o mesmo. Simultaneamente serão abordadas questões interinas ao universo expositivo, assim como à atual prática curatorial.

⁴¹ NEWHOUSE, Victoria – *Art and the power of placement*. Nova Iorque: Monacelli Press, 2005.

⁴² DEAN, David - *Museum Exhibition: Theory and Practice*. London: Routledge, 199. p. 96.

A gestão da Coleção foi delegada, em finais de 2006, a uma pequena equipa de três elementos⁴³ que se dedica exclusivamente à gestão, conservação, estudo, exibição e divulgação da mesma.⁴⁴ Para dar a conhecer ao público a Coleção Caixa Geral de Depósitos, entre 2009 e 2016, foram realizados projetos expositivos itinerantes que percorreram diferentes cidades do país, por curadores escolhidos pela equipa da gestão da Coleção: desde Jürgen Bock, Pedro Lapa, Sara Antónia Matos, David Santos, Delfim Sardo até Bruno Marchand, estes foram curadores que procuraram expressar os seus interesses na articulação de obras e conceitos da Coleção.

Partindo das obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos, o ciclo de três exposições coletivas partilha um mesmo tema, uma mesma estrutura e um mesmo objetivo⁴⁵, contando ainda com obras inéditas de artistas convidados, pelo apoio à produção das mesmas, e artefactos provenientes dos espólios de cultura material das regiões que acolhem a exposição. A itinerância intitulada *Espanto – em torno da Coleção Caixa Geral de Depósitos*, comissariada por Bruno Marchand, estendeu-se em três exposições por três espaços diferentes. A exposição inaugural da itinerância – *Palácio de Espanto*⁴⁶ - decorreu entre maio a outubro de 2016 no Museu Municipal de Tavira/Palácio da Galeria, a segunda – *Casa de Espanto*⁴⁷ - teve lugar no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, em Bragança desde outubro de 2016 a fevereiro de 2017, e por fim, de março a julho de 2017 a Coleção ocupa o Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco com a exposição *Quarto de Espanto*⁴⁸.

Bruno Marchand, curador das exposições, trabalha a partir do tema da organização da experiência, da arte enquanto experiência. E é isso que estes três momentos pretendem demonstrar, recuperar e problematizar: qual o sentido original da arte e o como é que a arte se torna uma *obra de arte*.

⁴³ Como atual coordenador da coleção, Dr. Miguel Caissotti, como assistente técnica a Dra. Lúcia Marques e a técnica de conservação, Maria Manuel Conceição Benvindo.

⁴⁴ Cf. KOTOVA, Oleksandra - *Coleção da Caixa Geral de Depósitos. As linhas de orientação: política de aquisições e projetos expositivos*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2016. p. 95.

⁴⁵ Texto informativo de Bruno Marchand:

http://www.culturgest.pt/arquivo/2016/expos/palacio_de_espanto.html

⁴⁶ Com obras de Alberto Carneiro, Ana Jotta, Ângelo de Sousa, Fernando Calhau, Francisco Tropa, José Loureiro, José Pedro Croft, Michael Biberstein, Noronha da Costa, Pedro Cabrita Reis, Pedro Sousa Vieira, Rui Chafes e Waltercio Caldas (com o artista convidado Sérgio Carronha).

⁴⁷ Com obras de Ana Jotta, Gaëtan, Jorge Molder, Noronha da Costa, Pedro Sousa Vieira, Ricardo Jacinto e Rosângela Rennó (com o artista convidado Renato Ferrão).

⁴⁸ Com obras de Alberto Carneiro, Ana Jotta, Ana Vieira, Carlos Nogueira, Francisco Tropa, Helena Almeida, João Queiroz, Jorge Molder, José Loureiro, José Pedro Croft, Luisa Cunha, Pedro Cabrita Reis, Pedro Sousa Vieira, René Bertholo, Ricardo Jacinto, Waltercio Caldas e Julião Sarmento (coleção do artista).

III. II Processo Curatorial Conceptual

*“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 every exhibition contributes to a greater understanding of these ideas as much as it actively produces and consolidates them”.*⁴⁹

O tema central da itinerância parte do conceito *experiência*, do filósofo americano John Dewey, que relaciona escreveu *Art as Experience* numa tentativa de mudar o entendimento do que é importante e característico no processo artístico, desde as manifestações físicas do objeto até ao processo na sua totalidade, um processo cujo elemento fundamental já não é a "obra de arte" material, mas sim o desenvolvimento de uma "experiência" com esta através de estímulos sensoriais.

*“...An experience is a product, one might almost say bi-product, of continuous and cumulative interaction of an organic self with the world. There is no other foundation upon which esthetic theory and criticism can build.”*⁵⁰

Neste texto, Dewey demonstra também o diálogo da arte com a experiência quotidiana e, ao fazer isso, recorda a relação da arte, a sociedade e o indivíduo entre si.

*“...works of art are the most intimate and energetic means of aiding individuals to share in the arts of living. Civilization is uncivil because human beings are divided into non-communicating sects, races, nations, classes and cliques.”*⁵¹

A teoria de Dewey crítica as teorias existentes, que colocam a arte num pedestal, afirmando que estas "espiritualizam" a arte que a afastam da sua relação com experiência quotidiana, impedindo que as pessoas experienciem o valor artístico da arte. Segundo o autor, a arte assim se torna a partir da experiência com o ser humano.

Nesse sentido, o comissário procura investigar e construir as experiências pessoais, aliando-se a um conceito filosófico que propõe o exercício de olhar para as obras e artefactos sem qualquer pressuposto.

Dentro do mundo da arte, a definição do papel e funções do curador sofreu desenvolvimentos:

⁴⁹ O'NEILL, Paul - *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge: The MIT Press. 2012, p.7

⁵⁰ DEWEY, John – *Art as Experience*. Nova Iorque: Perigee, 2005. p. 220.

⁵¹ DEWEY, John – *Art as Experience*. Nova Iorque: Perigee, 2005. p. 336.

Obrist considera que o papel do curador começou a fundir-se em torno de quatro funções. A primeira delas é a preservação, no sentido em que arte passa a ser entendida como uma parte essencial da herança de uma nação. Essa é a razão pela qual a salvaguarda desta herança se tornou uma responsabilidade primária do curador. A segunda função é a seleção de novos trabalhos. A terceira é a função é a de contribuir para a história da arte.

Finalmente, há a função de disponibilização e planeamento nas paredes, isto é, a realização de exposições. Esta é a função que mais tem contribuído para a definição da prática contemporânea, a ideia de curadoria passou a ficar cada vez mais associada e mais próxima do que chamamos exposição.⁵²

Assim, o trabalho de curadoria é uma das partes constituintes da execução de uma exposição. Apesar de não existir um método único, por ele passam preocupações que dizem respeito a determinados temas, assuntos ou teorias, a seleção de obras e artistas que dão corpo à exposição, a escolha do espaço para a acolher. As exposições afirmam-se assim como discursos, cujo autor é o seu curador.

Projetar uma exposição envolve uma complexidade em níveis que se estendem para além da disposição harmoniosa das peças num espaço definido, implica a mediação de conceitos e temas artísticos e curatoriais através das próprias obras. 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 e estratégias que delimitam toda a ação que envolve a produção de uma exposição.

Primeiramente, o curador começa “*sempre por avaliar restrições e tento potenciar ao máximo as oportunidades que cada convite me traz*”.⁵³ Posteriormente segue-se o desenvolvimento da proposta e a seleção dos artistas e artefactos a integrar na exposição.

O tema, conceito e o desenvolvimento da exposição ficou definida na visita à galeria do Palácio que acolheu a primeira exposição do Ciclo, não se trataria da mesma exposição para três espaços diferentes, com as mesmas obras e os mesmos artistas, “*mas antes de estabelecer uma base operativa que se reformula [...] a cada nova itinerância. Essa base, ficou definida [...] em conversa com o Jorge Queiroz (diretor da galeria do Palácio) teve como ponto de partida o exemplo do próprio Palácio da Galeria, que está assente em ruínas fenícias que são possíveis de ver através de dispositivos museológicos dentro do próprio espaço. A ideia de culturas que se sobrepõem a outras e que dialogam entre si acabou por dar um mote para todo este ciclo*”.⁵⁴

⁵² OBRIST, Hans Ulrich – *Ways of Curating*. Londres: Penguin Books, 2014. p. 50.

⁵³ Citação retirada da entrevista ao curador Bruno Marchand sobre o ciclo itinerante Espanto.

⁵⁴ Citação retirada da entrevista ao curador Bruno Marchand sobre o ciclo itinerante Espanto.

III. III O Espaço Arquitetónico

No panorama de instituições portuguesa que acolhem arte moderna e contemporânea, no que respeita a programas e acervos, evidenciam-se duas situações distintas: museus cuja atividade se centra na apresentação de uma coleção permanente e museus ou centros cujo programa privilegia a realização de exposições temporárias, de âmbito nacional ou internacional.

Estas instituições assumem um papel relevante, no sentido em que conferem visibilidade às pesquisas estéticas e conceptuais do presente, constituindo territórios de cruzamento entre as atuais tendências da museologia, da arte e da arquitetura.⁵⁵

Josep Lluís Mateo construiu o Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco (CCCB), quando planificou a requalificação de toda a área da Devesa, um espaço desqualificado.⁵⁶

O Centro de Cultura Contemporânea de Castelo-Branco, inaugurado em 2013, situado no centro histórico, caracteriza-se pela sua imagem exuberante e extravagante que contrasta com a restante envolvente. O volume, revestido a zinco e madeira, está suspenso em dois apoios de betão armado, destacando-se pela sua forma não identificável, assimétrica e facetada.⁵⁷

O potencial da arquitetura do edifício coloca uma questão: em que medida a arquitetura condiciona a perceção das obras de arte?

O CCCB apresenta-se como um espaço singular e experimental uma vez que neste espaço, o espectador depara-se com um espaço expositivo diferente do tradicional vivenciado em outros espaços desenhados para o mesmo efeito. Há um confronto com uma realidade diferente da convencional e do conceito *White Cube*, do espaço sacralizado, puro, onde a formalidade persiste, isto é colocado de parte para ser substituído por uma atmosfera mais fechada.

O centro desenvolve-se em quatro pisos, um deles subterrâneo e os restantes à superfície. O piso -1, é composto pela zona de receção, um espaço expositivo, a área administrativa e, ainda, garante o acesso ao parque de estacionamento subterrâneo, que se desenvolve por baixo do volume e da praça.

No piso 0, o edifício está suspenso em dois apoios de betão armado que funcionam como núcleos de comunicação vertical – o de sudeste é para acesso do público –, sendo que a área livre é ocupada por uma pista coberta de patinagem no gelo e por um pequeno anfiteatro,

⁵⁵ BARRANHA, Helena Silva - *Arquitectura De Museus De Arte Moderna e Contemporânea. Ciências e Técnicas do Património*. Revista da Faculdade de Letras. Porto, 2003. I Série vol. 2, p. 319.

⁵⁶ MOTA, Joana Isabel Correia - *Os equipamentos culturais na transformação do espaço público da cidade contemporânea*. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2016. p. 120.

⁵⁷MOTA, Joana Isabel Correia - *Os equipamentos culturais na transformação do espaço público da cidade contemporânea*. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2016, p. 121.

junto à biblioteca. Nos pisos 1 e 2, encontra-se o programa principal do espaço, o auditório e a sala de exposições – coberta por uma grande claraboia que permite a entrada de luz natural –, sendo que os acessos são feitos pelo núcleo vertical ou pela rampa – que “acompanha a estrutura do edifício” e liga os pisos na área da galeria. O piso 1 alberga ainda os camarins e garante acesso direto ao palco. E o piso 2 tem ainda uma área de bar, junto à entrada principal do auditório e uma sala polivalente, entre o auditório e a sala de exposições.⁵⁸

O objetivo da exposição consistiu, no essencial, no diálogo e confronto de objetos artísticos de diferentes idades, a partir de uma distribuição que permitia diferentes relações e interpretações, abrindo o olhar crítico, mas também contemplativo da exposição. Para corresponder a este propósito, foi necessário estabelecer um acordo entre as condições de espaço, a lógica dos percursos e a coerência dos núcleos interpretativos e expositivos, procurando manter um princípio de exibição e de reflexão centrado na experiência do espetador com a obra.

Este princípio central determinou a composição e o ajuste dos diversos núcleos bem como a estruturação das peças e dos artefactos seleccionados, deixando em aberto o impacto das relações e a livre associação das formas e dos conteúdos reunidos.

A disposição, quase simétrica, dos núcleos e das obras, associada ao destaque de algumas peças, permitiu orientar o efeito que o curador pretendia na exposição. Retirando máximo proveito da arquitetura do espaço expositivo, privilegiou-se como estratégia genérica, um sistema sequencial de núcleos.

A lógica de associação e de montagem obedeceu ao princípio do encadeamento das relações possíveis entre as obras de arte contemporânea da Coleção Caixa Geral de Depósitos e artefactos. De acordo com este princípio, a característica do espaço e a escolha das peças determinaram um percurso articulado, tendo como condição essencial a focagem na condição do espetador enquanto gerador de experiências individuais com a obra de arte.

A condição excepcional de acesso ao piso superior, subindo uma rampa, permitia abordar num relance o espaço de exibição do piso no seu todo, convidando o público a olhar de uma outra perspetiva as relações entre obras e artefactos propostas pelo curador.

A sala de exposição, como uma caixa fechada, longa, retangular, e dividida em compartimentos, permitiu dispor, para este efeito, de diferentes dispositivos, fazendo uso não só das paredes amarelas pálidas, como também, de plintos, no sentido de promover distintos modos de olhar e de entender o jogo de intensidades e das relações propostas pelos diferentes objetos.

⁵⁸ MATEO, Josep - Centro Cultural, Castelo Branco, Portugal. *ARQA revista de Arquitetura e Arte, Portugal Internacional*. Setembro/Outubro, 2015. p. 50.

Neste caso, a relação entre espaço expositivo e arquitetura processa-se de forma pouco consensual, e é perceptível que o arquiteto concebeu o espaço museológico, mais propriamente que o adaptou a um novo programa a que o mesmo estava destinado.

I. IV A Exposição e Seleção das Obras e Artefactos

Através do conceito *espanto*⁵⁹, Bruno Marchand procurou “*responder ao atual esgotamento da imagem através da recuperação do enigma do ícone, através da reposição do instante (...) que faz do corpo da imagem o lugar (...) para o transcendente*”.⁶⁰

Para isso, pretende explorar algo inerente a qualquer espectador de arte: a experiência com a obra de arte. Baseando-se em John Dewey e Nicolas Serota, o curador pretende que os espetadores escolham e façam a sua própria experiência subjetiva a partir daquilo que lhes é proposto tanto nesta, como nas outras exposições do ciclo.

Como é que isto foi realizado?

Nestes encontros, para além das obras da Coleção da CGD foram acrescentadas obras exteriores a esta – artefactos locais -, pois faziam sentido para o conceito das exposições em que foram incorporados. Na entrevista com o curador, este afirmou que o critério de seleção de obras e artefactos foi “*viabilizar mais a experiência do que a interpretação das peças*”⁶¹, “*o raciocínio que guiou a escolha de incluir nestas exposições artefactos provenientes dos espólios de cultura material das regiões que as acolheram partiu da vontade (...) de ir ao encontro da suposta necessidade de abertura que a apresentação da arte contemporânea exige em geografias onde esta expressão tende a não ter representação constante e sustentada. (...) recrutar artefactos locais para estabelecer diálogos com as obras de arte contemporânea, permitia, (...) inverter o valor (ideológico) do movimento cultural que estas exposições desenham*”.⁶²

Para o curador, cada lugar implicava um novo projeto expositivo, com a configuração e a articulação dos espaços diferentes, sendo que a disposição e o número de obras apresentadas foi sempre alterada para cada exposição, e com isso o seu discurso também se alterava, mas era essa a intensão do curador, apesar da mudança de discursos, o conceito inicial da exposição fora sempre mantido.

Assim, este ciclo itinerante foi pensado não como um todo, mas individualmente para os diferentes espaços que, por serem arquitetonicamente tão diferentes, exigiam diferentes possibilidades discursivas, cabendo ao curador estabelecer uma unidade expositiva.

Sumariamente, algumas das características desta exposição passaram pela sua heterogeneidade, nomeadamente pela permeabilidade demonstrada pela mesma em dialogar

⁵⁹ Título “emprestado” do livro *Figuras do Espanto – A fotografia antes da sua cultura* de Pedro Miguel Frade.

⁶⁰ Palácio de Espanto. Fundação CGD – Culturgest e Câmara Municipal de Tavira, 2016. p.15,

⁶¹ Citação retirada da entrevista ao curador Bruno Marchand sobre o ciclo itinerante Espanto.

⁶² Quarto de Espanto. Fundação CGD – Culturgest e Câmara Municipal de Castelo Branco, 2017. p. 138.

não apenas com as peças que a compunham, como também com os objetos etnográficos com que a Coleção estava em permanente diálogo, pelas formas de contextualização e interpretação sugeridas pela proposta curatorial e pela contribuição sobre as reflexões a respeito do papel relacional da arte com o seu lugar na sociedade.

A seleção das 73 obras e 34 artefactos foi distribuída em três núcleos autónomos, mas ligados entre si, na tentativa de criação de uma narrativa que estabelecia relações, mais ou menos evidentes, entre obras de diversos períodos.

Cada artista desenvolve os seus processos de produção e criação de obras de arte, as suas linguagens próprias e características, procurando reinventar as possibilidades dos meios por si escolhidos. Nesses processos, interferem elementos difíceis de interpretar, como a memória e o corpo, ativando a justaposição entre o passado e o presente, ligando a arte e a vida.

Tanto esta, como as outras exposições do ciclo, pretenderam estabelecer uma aproximação a essa justaposição, através do confronto/diálogo entre obras de idades diferentes, conjugando-se obras e artefactos que passaram a estabelecer relações entre si e adquirirem sentido em conjunto.

A exposição desenvolve-se a partir de um percurso central do qual se libertam dois eixos, mais ou menos coesos, desdobrando o conjunto e sublinhando a sua diversidade. Apesar da liberdade discursiva que a exposição propõe, o percurso expositivo tem um princípio e um fim lógicos, cada um destes núcleos é um território flexível de ser percorrido, e não governado por critérios de ordem histórica, discursiva ou ideológica. É através da clareza das suas diferentes identidades – artefactos e arte contemporânea - que segundo o curador, se “*coloca em cima da mesa a discussão do estatuto da experiência que estas exposições promovem*”⁶³ permitindo ao espectador concentrar-se na experiência sensível com as obras, e lembrá-lo do “*lugar que a arte perdeu no seio do quotidiano*”.⁶⁴

A exposição, como o próprio curador afirma numa entrevista concebida no âmbito deste relatório de estágio sobre a exposição, apresenta-se num “*modelo pouco habitual*”⁶⁵ que, apesar de não prescindir da tradicional postura contemplativa, pretende que o espectador participe na construção da *sua* experiência com a obra. No entanto, essa construção não é evidente e sobre isto o curador afirma “*que não seja absolutamente evidente para o espectador o que se está a passar é uma das minhas intenções. Se o espectador quiser procurar essa informação, encontrá-la-á no catálogo, embora não encontre nada que fale sobre o encadeamento formal/concetual destas*

⁶³ Quarto de Espanto. Fundação CGD – Culturgest e Câmara Municipal de Castelo Branco, 2017. p. 140.

⁶⁴ Casa de Espanto. Fundação CGD – Culturgest e Câmara Municipal de Castelo Branco, 2017. p. 79.

⁶⁵ Citação retirada da entrevista ao curador Bruno Marchand sobre o ciclo itinerante Espanto.

salas, porque eu não quero condicionar a leitura da exposição”⁶⁶, e isto levanta questões sobre a qualidade da experiência do visitante: se ao não condicionar a leitura da exposição, como de que forma é que o espectador entende a mensagem que o curador tenta passar a partir da mesma? Como é que o espectador experiencia um conceito, quando não tem uma “pista” sobre o que se pretende ser problematizado? De que forma é realizada a experiência expositiva? Para quem é feito este tipo de exposição?

Apesar da liberdade de discursos que esta exposição teoricamente propõe, há uma narrativa subtil que através do encadeamento associativo entre obras e artefactos, procura criar regimes de experiência diferentes ao espectador. Utilizando um espaço de planta simétrica, o curador expõe obras que procuram diferentes níveis de intensidade, estímulo e dinâmica.

Ocupando um conjunto de dois pisos, distribuídas em salas, o primeiro núcleo desta exposição (situado no piso inferior) reuniu obras que impõem ao espectador uma experiência mediada pelo confronto entre corpo – máquina, oferecendo uma experiência mais ou menos evidente sobre as noções de passagem, transição e sentidos.

O núcleo do piso inferior é constituído por obras que se afastam de uma exposição tradicional num espaço de exposição e envolvem-se por entre objetos da vida quotidiana que, através de uma observação atenta, revela um duplo sentido, suscitando a interrogação entre o corpo e a máquina, a arte e o artefacto.

Ao entrar na exposição, o espectador é confrontado com duas realidades distintas, mas formalmente próximas. Por um lado, a obra *Da natureza das coisas tudo acaba* de Carlos Nogueira, composta por uma variada coleção de objetos do quotidiano – objetos que outrora tiveram uma outra utilidade, uma vida, que fizeram parte do quotidiano e que contêm em si memórias do seu passado – confrontam-se com uma seleção de ruínas⁶⁷ que no passado tiveram a sua utilidade mas que agora apenas preservam em si memórias desse mesmo passado, contendo em si valor artístico e simbólico.

Essa sala apresenta uma ligação clara entre as duas idades da arte, por um lado o contemporâneo, por outro para o antigo, e introduz ao espectador o conceito da exposição: o que é uma obra de arte? o que é um objeto utilitário? como é que um objeto alcança a categoria “arte”? como é que o Homem comum do século XXI se relaciona com arte contemporânea? será a mesma relação que o Homem Pré-Histórico detinha com a “arte”?

⁶⁶ Citação retirada da entrevista ao curador Bruno Marchand sobre o ciclo itinerante Espanto.

⁶⁷ Artefactos pertencente ao Museu Francisco Tavares Proença Júnior.

Ainda nesta primeira sala estão em confronto outros dois conceitos que evadem a exposição: o corpo por oposição à máquina, a partir dos dois prumos⁶⁸ e de duas esculturas de Pedro Sousa Vieira.

Aproveitando a arquitetura do primeiro piso – um espaço de grandes dimensões compartimentado em 5 salas -, o curador dividiu a disposição das obras a partir da sala de maiores dimensões a partir daqueles dois conceitos, do lado direito a ideia de máquina, do lado direito a ideia de corpo.

Começando pela disposição do lado esquerdo do espaço, a sala seguinte foi pintada com um tom cinzento escuro onde foram expostas as obras de Francisco Tropa, Alberto Carneiro e Ana Vieira em confronto com três artefactos: dois solitários⁶⁹, uma enxada⁷⁰ e o pano dos mortos⁷¹.

A opção curatorial de pintar esta sala com uma cor escura, foi para criar uma ambiência específica, a da morte. A conjugação destas obras e a luz teatral sobre as esculturas de Francisco Tropa, refletem o sentido mortal do corpo, consciencializam o espetador da morte e o impulso da natureza humana pela sobrevivência, assim como questiona e demonstra o valor artístico da escultura, que tende a substituir o corpo ausente.

A sala seguinte é visivelmente contrastante à que lhe antecede, é clara e luminosa, menos carregada de estímulos associados à morte. Estão aí expostas esculturas de Rui Chafes e de Ana Jotta, uma tela de Julião Sarmento, um desenho de Helena Almeida e uma escultura de José Pedro Croft em diálogo com uma viseira antiga⁷², pedras com inscrições e coluneta⁷³ e um baralho de cartas hispânico⁷⁴.

Através do sentido tátil, nesta sala o corpo é visível de duas formas: pela violência e pelo desejo.

O espetador é depois confrontado com uma das fotografias de Jorge Molder, o que o faz dirigir-se para o outro lado da sala, onde está presente a ideia de máquina.

A máquina e a forma com esta tem vindo progressivamente a substituir o corpo é uma temática recorrente da arte contemporânea e assim, na sala estão duas obras de Pedro Cabrita Reis, a *H. Suite (XII)* e o *Tríptico* e outra obra de Pedro Sousa Vieira em confronto com duas urnas

⁶⁸ Artefactos pertencentes ao Museu do Canteiro.

⁶⁹ Artefacto pertencente ao Museu de Arte Sacra.

⁷⁰ Artefacto pertencente ao Museu de Artes e Ofícios.

⁷¹ Artefacto pertencente ao Museu Francisco Tavares Proença Júnior.

⁷² Artefacto pertencente ao Museu Francisco Tavares Proença Júnior.

⁷³ Artefacto pertencente ao Museu do Canteiro.

⁷⁴ Artefacto pertencente ao Museu Francisco Tavares Proença Júnior.

cinerárias⁷⁵, bombos⁷⁶ e um pote de azeite⁷⁷. Estas relações entre obras refletem sobre o que é a produção artística, que é simbólica e que de alguma maneira contraria tudo aquilo que são as estratégias produtivas do capitalismo onde não há uma produção de valores. Na produção artística há apenas o impulso para construir algo com significado e para substituir o corpo nessa própria construção.

Entretanto, ouve-se a repetição de um som vindo da sala seguinte, a sala mais à esquerda, sublinhado a presença dos bombos na presente sala, sendo um dos elementos de ligação com a sala seguinte. A instalação *O (de Eco a Narciso)* é uma obra que joga com os sentidos e por essa razão foram escolhidas fotografias de Jorge Molder que se relacionassem com a lenda de Eco e com as pinturas de José Loureiro.

O segundo núcleo desta exposição ocupou o piso superior do CCCC, este espaço apresenta características particulares desafiantes, como a grande claraboia e a rampa de acesso a um último piso.

Esta ala, constituída por obras que se afastam do espaço expositivo do piso inferior, questionam a presença do corpo, não apenas do corpo do artista, como do corpo do espectador, isto encontra-se nas obras de João Queiroz, Pedro Sousa Vieira e Luisa Cunha. Por outro lado, esta sala é atravessada também por um conjunto de artefactos⁷⁸, os guiochis, por exemplo, que marcam de forma clara a narrativa do espaço.

O conjunto de obras e artefactos presentes neste espaço não oferecem ao espectador intensidades no discurso são distintos e de intensidades tão diferentes como no piso inferior. Neste caso, as obras e os artefactos, propõem através da combinação de estímulos sensoriais como através do som da instalação de Luisa Cunha e dos guiochis⁷⁹ que pontuam por toda a sala convocando uma narrativa, permitindo que o espectador descubra as potencialidades da relação entre objetos com o seu próprio corpo. As aguarelas estão apresentadas em paisagem e refletem paisagens, no entanto, representam detalhes da paisagem e muito mais do que a representação direta dos detalhes da paisagem, está representada a experiência do corpo do artista. Nos desenhos de Pedro Sousa Vieira, a experiência do corpo é realizada de forma mais introspectiva e contida, enquanto que a instalação de Luisa Cunha propõe o contacto direto da obra com o espectador.

⁷⁵ Artefacto pertencente ao Museu Francisco Tavares Proença Júnior.

⁷⁶ Artefacto pertencente ao Museu de Artes e Ofícios de Alcains.

⁷⁷ Artefacto pertencente ao Museu de Artes e Ofícios de Alcains.

⁷⁸ Outros artefactos: Meridiana e Placa Votiva, pertencentes ao Museu Francisco Tavares Proença Júnior.

⁷⁹ Artefacto pertencente ao Centro de Interpretação do Jardim do Paço.

O último núcleo da exposição é constituído pela obra do artista convidado Mattia Denisse, que dialoga com artefactos⁸⁰, associados à temática por este explorada. Assim, a exposição termina com as histórias contadas - através de desenhos e esculturas dispostos em 8 mesas - realizados numa multiplicidade estilística que vai da figuração à simplificação esquemática que, sem qualquer lógica sequencial aparente, remetem, no entanto, umas para as outras. A exposição termina assim, como se de um último, porém incompleto e em aberto, capítulo se tratasse.

Em todas as exposições apresentadas prevaleceram três ideias fundamentais, a “*desmistificação da experiência artística, o encontro/nivelação da potência dos objetos artísticos, sejam eles antigos ou recentes e a organização e articulação de diferentes níveis de intensidade*”.⁸¹

A partir dessas premissas e com jogos de tensão, diálogos e confrontos, o curador partiu numa tentativa de demonstrar ao espetador o quão livre de experienciar e interpretar uma exposição este pode ser, num ciclo de exposições onde os diálogos entre o corpo e as obras, foram fornecendo pistas para que cada um fizesse a *sua* experiência estética.

A descrição dos núcleos atendeu a um único objetivo: conjugar idades da arte, propor analogias específicas pressupondo, por outro lado, um princípio de reflexão que cabe a cada espetador. Por fim, a publicação do catálogo, sem referir o encadeamento das obras ou o porquê da seleção destas, procurou constituir a memória possível da exposição.

⁸⁰ Outros artefactos: Estatuetas e Amuleto, pertencentes ao Museu Francisco Tavares Proença Júnior.

⁸¹ Citação retirada da entrevista ao curador Bruno Marchand sobre o ciclo itinerante Espanto.

III. V Reflexão Crítica

Desde o início de todo este processo que participei enquanto interveniente (sempre na posição de estagiária, na posição de quem está a aprender), de todo o processo que envolve não apenas as funções de um curador para a realização de um projeto, mas daquilo que está por detrás de uma exposição.

Segundo o que pude observar durante o período do estágio, um bem-sucedido projeto curatorial é aquele que se desenvolve entre as diversas áreas, desde a produção, conservação, design, investigação, com o fim único de transmitir uma ideia. A ideia/conceito da exposição. Esta foi uma das aprendizagens mais marcantes ao longo do período do estágio, e pude entender isso uma vez que percebi que o curador e a curadoria não podiam existir sem as outras áreas. 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 da exposição *Quarto de Espanto* isto foi limitadamente conseguido.

Para mim existiu um equilíbrio, tanto em termos formais como conceptuais e isso fez com as exposições conseguissem fazer passar a visão de como uma exposição coletiva pode criar diálogos entre diferentes obras de diferentes épocas e diferentes contextos mas que estavam unidos por um tema comum criado pelo curador.

Mas não tenho a certeza se isso foi claro para o público.

No entanto, há questões laterais importantes que pude ter acesso a partir do caso *Quarto de Espanto*, como a importância do constante diálogo entre o curador e equipa de produção acerca das obras a expor. Desta forma, é possível identificar a impossibilidade de concretização de montagem de algumas delas, por motivos de ordem técnica, de conservação ou até por falta de orçamento, que por vezes faz que seja necessário abandonar uma primeira ideia da disposição das obras no espaço e desenvolver uma nova proposta, o que aconteceu por várias vezes.

A relação estabelecida entre curador/artistas/produtores, deve ser de extrema confiança e de constante negociação. A curadoria de *Quarto de Espanto* – em torno da *Caixa Geral de Depósitos* permitiu-me entender a relação de confiança entre estes elementos: a confiança do artista Carlos Nogueira, cuja obra, ia ser apresentada ao público pela primeira vez desde a sua doação à Coleção, que levou a que ele não estivesse presente durante toda a montagem da exposição, assim como aconteceu no caso da obra de Luisa Cunha ou Ricardo Jacinto. Durante a

montagem da exposição, apenas esteve presente o artista Pedro Sousa Vieira que não interferiu com a disposição das obras, e confirmou a localização das mesmas com o curador. Importa referir 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. Para o *Espanto*, o curador negociou com Pedro Sousa Vieira e João Queiroz o número de desenhos e aguarelas (respetivamente) que podia expor.

Quando o curador desenvolve a proposta expositiva, deve compreender que o poder de decisão não é exclusivamente seu, e a criação de um dialogo permanente entre curador/produtor é fundamental para o bom desenvolvimento da exposição. Dessa forma cria espaço para, não só a discussão de conteúdos, como também uma parte muito sensível que tem a ver com o orçamento disponível para a realização da exposição, orçamento esse que envolveu a produção da obra do artista convidado, a montagem da exposição e o catálogo.

Durante as várias reuniões que tive a oportunidade de assistir entre o curador e a equipa de gestão da Coleção, constatei que a capacidade de decisão do curador, se deve em grande medida à capacidade e legitimidade que este possui para a tomada de decisões e posições para a exposição, mas que essas decisões devem ser produto de cedências e bom senso - mediação - entre os diversos profissionais presentes na produção de um projeto expositivo.

O cumprimento das *deadlines*, é outra vertente importante para o sucesso de qualquer exposição, e isso, foi muitas vezes colocado em limbo pelo curador, que nem sempre cumpriu os prazos impostos, impossibilitando a realização de outras tarefas.

Na montagem da exposição em Castelo Branco, testemunhei a dinâmica entre técnicos de montagem e o curado, e a importância do trabalho de equipa entre estas duas entidades, que procuram soluções às situações/problemas reais que podem surgir.

Queria ainda destacar a importância das folhas de sala, o texto de parede e do catálogo, que têm um papel educativo que uma exposição deve ter, sendo igualmente uma e fonte documental da obra dos artistas, da exposição e da instituição que a acolhe. No caso da exposição *Quarto de Espanto*, os textos (tanto de parede como o da folha de sala) foram meramente introdutivos da exposição, sem muito dizerem sobre ela. O mesmo se passou com o catálogo da exposição. De facto, o papel curatorial, quando pensado apenas como a concretização de exposições, revela-se bastante efémero e sem continuidade. Dessa forma, onde se encontram então os frutos das investigações e pesquisas realizadas para exposição,

quando esta acaba? Onde se transmite as interações e ligações criadas entre as diferentes obras após a exposição? Claro que nada substitui a visita à exposição, mas quando isso não é possível o público pode recorrer ao catálogo.

Uma vez que são apenas algumas instituições que conseguem suportar esses custos, as exposições do Ciclo contemplaram não apenas um catálogo genérico dos três momentos expositivos, mas três catálogos, com diferentes textos produzido pelo curador sobre o conceito que a exposição desenvolveu nas exposições e fotografias das obras e artefactos que dela fizeram parte.

É através do catálogo que se reconhece a qualidade da investigação curatorial e a são divulgadas as práticas artísticas contemporâneas. O catálogo pode não só registar os momentos expositivos temporários, mas também “*permitir aos curadores demonstrar a sua posição intelectual (...) fornecer uma fonte de documentação e interpretação da arte*”⁸² mas a exposição *Quarto de Espanto* pretende tratar da experiência com a obra de arte, e sendo a experiência sensorial e participativa e que à partida implica a presença do público no espaço expositivo, a ideia do catálogo conseguir incitar essa experiência pode ser entendido como um paradoxo. Como é isto foi transmitido nos catálogos? Os três catálogos apresentam imagens das obras expostas e fotografias-postais dos artefactos, juntamente com três textos diferentes que abordam o conceito da exposição de forma “aberta”, ou seja, revelam o suficiente para o espectador conseguir retirar as suas próprias conclusões acerca da exposição que presenciou.

⁸² O'NEILL, Paul - *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge: The MIT Press. 2012, p.44.

Conclusão

Durante os 6 meses em que decorreu o estágio, as atividades desenvolvidas foram variadas e de uma grande abrangência, o que proporcionou um enorme enriquecimento a nível profissional e até pessoal, abrangendo o contacto com as metodologias de trabalho dentro de uma instituição pública.

O estágio permitiu, sobretudo, conhecer mais aprofundadamente as valências do desenvolvimento de uma exposição e os seus procedimentos e o alargamento do meu conhecimento de artistas portugueses e internacionais, através do permanente contacto com o acervo da Coleção Caixa Geral de Depósitos.

Esta experiência especializou-se no desenvolvimento da exposição *Quarto de Espanto – em torno da Coleção Caixa Geral de Depósitos*. Este foi o ponto principal das atividades desenvolvidas e permitiu percorrer todas as fases do processo de desenvolvimento de uma exposição. Apesar do estágio ter começado quando já se tinham definido os objetivos e conceito da exposição, participei na preparação da exposição.

Este relatório de estágio não pretende limitar-se à descrição das atividades que foram desenvolvidas durante os seis meses de estágio, mas sim desenvolver como é que as práticas curatoriais estabelecem uma ponte entre curador – obra – público e qual o papel do curador. Mas antes de responder a essa questão, queria considerar que apesar do estágio ter tido os seus pontos altos e pontos baixos, os meus objetivos traçados para esta etapa foram cumpridos e que desta experiência resultou um conhecimento sobre práticas que anteriormente não estavam desenvolvidas, descobriram-se novos gostos e interesses, e claro, constitui-se como uma mais-valia para o futuro.

A prática curatorial está intimamente ligada com a museologia, produção cultural e conservação da arte, ela liga-se às origens do colecionismo, passando pelos Gabinetes de Curiosidades, até à criação dos primeiros museus.

O curador que inicialmente era um conservador de coleções e objetos de arte, possui agora mais liberdade para praticar curadoria de uma outra forma, as suas exposições tornam-se mais criativas baseadas 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.

Colocando em perspetiva todo o caminho percorrido, desde o primeiro dia de estágio, as atividades realizadas, ao contacto com os diversos profissionais desta área, até à redação deste

relatório, posso afirmar que, que o curador tem de se comprometer a trabalhar para a arte, mas acima de tudo deve 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”.⁸³

Uma exposição não deve ser apenas um conjunto de obras produzidas por determinados artistas e expostas num determinado local. Uma exposição é uma é a criação de um raciocínio, é expor uma ideia através da arte, é inventar e reinventar significações sobre as obras dos artistas, e mais importante que são elementos educadores. De facto, o papel do curador encarrega-se desta reinterpretação da arte, da exploração de todas as suas histórias e ideias, permitindo uma análise consciente e uma compreensão mais correta, aberta e orientada. Sem retirar o espaço do indivíduo para a sua própria interpretação, apenas equipando-o de ferramentas para tal.

O processo curatorial tem dois momentos distintos: a fase da seleção e pesquisa do(s) artista(s) e obra(s), sobre o tema e o conceito a apresentar, e a fase da montagem da exposição. Ao curador cabe fazer a ponte entre artistas (e a arte), a instituição que acolhe a exposição e o público. Mas esta prática nem sempre faz essa ponte, os discursos criados pelos curadores nem sempre são claros quanto àquilo que pretendem dizer.

Não há uma prática curatorial igual à outra, porque os curadores são diferentes, tal como as ideias defendidas pelos mesmos e o modo como estes encaram aquilo que uma exposição deve oferecer ao espetador é também diferente.

A exposição deve promover encontros entre as obras expostas e deve fazer cumprir o conceito criado pelo curador, levando a que o público tome contacto com ela e lhe possa atribuir significado, nesse sentido o curador assume um papel social.

O papel do curador estará sempre associado à arte que representa, que expõe ao público e à forma como este a recebe. Szeemann apresenta um curador que se deve encarregar da concretização da exposição e do catálogo de modo a que o público crie significado e se realize uma boa receção das obras, e aí o curador passa a ser um mediador.

⁸³ Harald Szeemann em entrevista a H.U. Obrist - *Brief History of Curating*. Zurique: Ringier & Les Presses du Réel. 2011, p.100.

Bibliografia

- CALHAU, Fernando – *Arte Moderna em Portugal – Coleção de Arte da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: Grupo Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, 1993.
- CALHAU, Fernando – *Arte Moderna em Portugal 2 – Coleção de Arte da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: Grupo Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, 1995.
- SARDO, Delfim – *Abrir a caixa- Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, 2009.
- LAPA, Pedro – *Linguagem e Experiência. Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, 2010.
- SILVA, Raquel Henriques da – *50 Obras de la Colección de Arte Contemporánea Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, 2006.
- RAMOS, Fátima; RIBEIRO, António Pinto – *Arte Contemporânea – Coleção Caixa Geral de Depósitos, novas aquisições*. Lisboa: Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, 2002.
- ALARCÃO, Catarina - *Prevenir para preservar o património museológico. Museal - Revista do Museu Nacional de Faro*. Nº 2, 2007.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis - *Diseño de exposiciones : concepto, instalación y montaje*. Madrid: Alianza, 2001.
- BARRANHA, Helena Silva - *Arquitectura De Museus De Arte Moderna e Contemporânea. Ciências e Técnicas do Património*. Revista da Faculdade de Letras. Porto, 2003. I Série vol. 2.
- BELCHER, Michael - *Organización y diseño de exposiciones : su relación con el museo*. Gijón : Ed. Trea, S.L., 1997.
- BOMFORD, David; DUNKERTON, Jil; WYLD, Martin – *A Closer Look: Conservation of Paintings*. Londres: National Gallery Company, 2009.
- Casa de Espanto. Fundação CGD – Culturgest e Câmara Municipal de Castelo Branco, 2017.
- CHINTORE, Oscar; RAVA, Antonio – *Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials and Research*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2012.
- COZEN, Friedrich, HOLLEIN, Max; SALIÉ, Olaf (ed.) - *Global Corporate Collections*. [s.l.]: Gérard A. Goodrow, 2015.
- DEAN, David - *Museum Exhibition: Theory and Practice*. London: Routledge, 1999.
- DEWEY, John – *Art as Experience*. Nova Iorque: Perigee, 2005.
- DIAS, Aline Maria - *O Melhor Lugar É A Memória. Um estudo sobre o papel da coleção nos museus de arte contemporânea*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Dissertação de Doutoramento.
- DUARTE, Adelaide Manuela da Costa – *Da coleção ao museu. O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal, na segunda metade do século XX. Contributos para a história da museologia*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2012. Dissertação de Doutoramento.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (Ed) - *Thinking about Exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2016.

HARRIS, Peter; HOWARTH, Reif - *The Celebration of Corporate Art Programmes Worldwide*. [s.l.]: Wapping Arts Trust, 2013.

HARGREAVES, Manuela - *Colecionismo e Mercado de Arte em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento, 2013.

KOTOVA, Oleksandra - *Coleção da Caixa Geral de Depósitos. As linhas de orientação: política de aquisições e projetos expositivos*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2012. Dissertação de Mestrado.

LORD, Barry - *The manual of museum management*. London: The Stationery Office, 1997.

MOTA, Joana Isabel Correia - *Os equipamentos culturais na transformação do espaço público da cidade contemporânea*. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2016.

NAIRNE, Sandy – Exhibitions of Contemporary Art, in BARKER, Emma (ed.) – *Contemporary Cultures of Display*. Estados Unidos: Yale University Press, 1999.

NEWHOUSE, Victoria – *Art and the power of placement*. Nova Iorque: Monacelli Press, 2005.

OBRIST, Hans Ulrich – *Ways of Curating*. Londres: Penguin Books, 2014.

OBRIST, Hans Ulrich - *Brief History of Curating*. Zurique: Ringier & Les Presses du Réel. 2011.

O'NEILL, Paul - *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge: The MIT Press. 2012.

Palácio de Espanto. Fundação CGD – Culturgest e Câmara Municipal de Castelo Branco, 2017.

Quarto de Espanto. Fundação CGD – Culturgest e Câmara Municipal de Castelo Branco, 2017.

TOLEDO, Franciza – *Prevenção através do controle ambiental*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010. Palestra proferida no Seminário Internacional de Riscos ao Património Cultural: avaliação, prevenção e salvaguarda.

VIERA, Helena Isabel – *Formas de Comunicar e Educar em Museus*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2009.

VIÑAS, Salvador Muñoz – *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005.

Apêndices

Apêndice A

Entrevista realizada em 7 de março de 2017 a Bruno Marchand

(esta entrevista foi editada pelo curador)

Quando é que começou o seu interesse pela arte?

Além de ter parte da minha família a trabalhar na área, por volta dos meus 13-14 anos, a minha mãe abriu uma galeria em Évora, - onde morávamos -, que durante 15 anos fez exposições de arte contemporânea. Esse foi um dado fundamental para o meu percurso e curiosidade em torno dos fenómenos e da produção artísticas.

E quanto à curadoria?

Olhando retrospectivamente, o facto de ir acompanhando o processo de montagem, o diálogo com os artistas e todo o trabalho que a minha mãe foi fazendo durante esses 15 anos, acabou por instalar em mim um gosto por esses processos.

Depois, quando entrei na faculdade de Belas-Artes, em Lisboa, para fazer o curso de Design de Comunicação, pude aproveitar ao máximo a coexistência na mesma faculdade dos núcleos de design e de artes visuais, nomeadamente através do acompanhamento de vários colegas da minha geração em trabalhos que tinham a ver com a montagem de exposições e o planeamento das instalações que eles estavam a desenvolver. E esse meu envolvimento – ainda que indireto – na construção da experiência das suas obras, foi reforçando essa vontade de fazer este tipo de trabalho.

No meu 4º ano, percebi que, embora gostasse muito da prática do design, não tinha grande interesse em desenvolvê-la em ambiente de atelier. Por coincidência, o mestrado em estudos curatoriais – que na altura ainda era apenas uma pós-graduação – a sua primeira edição precisamente em 2002, quando estava a iniciar o 5º ano, facto que me deixou logo uma vontade enorme de me inscrever na 2ª edição. E foi isso que aconteceu.

Passando agora para o caso específico desta exposição, foi criado este ciclo itinerante para divulgar a Coleção da Caixa Geral de Depósitos... como abordou este projeto?

Este convite foi-me endereçado algures nos finais de 2014 e, aquilo que me foi pedido foi conceber uma exposição que pudesse itinerar por três espaços em pontos distintos do país; Seguindo o modelo de itinerâncias que a Coleção CGD tem vindo a desenvolver há já alguns anos, a minha contraproposta foi que essas exposições, se transformassem num ciclo, o que implicava passar da lógica de adaptar a mesma exposição a três espaços diferentes, para a lógica de ter um princípio comum, que é depois adaptado e reorganizado em três momentos diferentes, ou seja, não é a mesma exposição que aparece em três espaços diferentes. Ou seja, não se trata da mesma exposição que aparece em três espaços diferentes, com as mesmas obras, e os mesmos artistas, mas antes de estabelecer uma base operativa que se reformula, nem sempre com as mesmas obras, nem sempre com os mesmos artistas, a cada nova itinerância. Essa base, que ficou definida com a minha visita ao espaço de Tavira, e, em

conversa com o Jorge Queiroz (diretor da galeria do Palácio) teve como ponto de partida o exemplo do próprio Palácio da Galeria, que está assente em ruínas fenícias que são possíveis de ver através de dispositivos museológicos dentro do próprio espaço.

A ideia de culturas que se sobrepõem a outras e que dialogam entre si acabou por dar um mote para todo este ciclo. A juntar a isso, estava a passar (e ainda estou) uma fase em que me interessa aprofundar a corrente filosófica pragmatista, no âmbito da qual foi escrito o artigo de John Dewey “Art as Experience”, no qual o autor aborda a questão da transformação da obra de arte de objeto que é central no quotidiano das sociedades pré-históricas, até à sua atual situação como fenómeno afastado do nosso dia-a-dia.

De forma resumida, na Pré-História, o objeto artístico era parte fundamental de todos os rituais e todas as liturgias da sociedade, ou seja, tinha um papel muito presente e instrumental, algo que se perdeu com o aparecimento do Museu - um espaço que estabeleceu um corte com a realidade, cujo resultado mais evidente é a criação do White Cube enquanto máquina de exclusão da realidade quotidiana...

Dado este quadro, aquilo que me interessava, dentro do espólio artístico da Coleção Caixa Geral de Depósitos, seria selecionar um conjunto de artistas e de obras contemporânea que pudesse medir-se contra essas outras obras de arte antiga, e perceber onde é que elas se podem encontrar, se há ou não um fio condutor entre peças que funcionavam claramente dentro de um espaço comunitário, e outras que já são feitas tendo em conta que vão funcionar num espaço apartado da realidade quotidiana.

Como é que concretizámos isto? Fomos desafiar os museus, a deixar-nos investigar e selecionar artefactos dos espólios etnográficos e antropológicos que se pudessem de alguma maneira articular com um conjunto das obras da Caixa Geral de Depósitos.

O Bruno já trabalhou com esta coleção anteriormente...

O conceito, tanto dessa primeira exposição, como destas, sobre a experiência da arte, parece prolongar-se ainda que de formas diferentes...

Sim, prolonga-se porque essa primeira exposição, que celebrava os 20 anos da Culturgest, já tinha na sua base esta ideia de privilegiar a experiência das obras sobre a sua interpretação. Ela partia do John Dewey e de um outro livro importante para mim, o “Experience or Interpretation” do Nicholas Serota, onde este afirma que o grande dilema dos museus atuais passa por perceber se estes se vinculam a uma vertente educativa e didática ou se, pelo contrário, aquilo que lhes interessa é estabelecer condições para que as pessoas escolham e façam a sua própria experiência subjetiva a partir daquilo que lhes é proposto.

O ciclo foi então um discurso aberto para os seus públicos...

Sim, eu coloco-me do lado da experiência. Percebo a necessidade pontual da interpretação, ela faz sentido em alguns momentos e em determinadas circunstâncias, mas acho que uma boa parte da experiência artística pode e deve ser desligada de todos os sistemas didáticos, sobretudo daqueles que

operam dentro da exposição. Isso não quer dizer que o museu não possa fazer esse trabalho, mas julgo que ele é mais eficaz fora da experiência expositiva.

Mas, sendo as experiências artísticas diferentes para todos, acha que o confronto entre artefactos e arte contemporânea, e o que esse confronto propõe, é claro na exposição?

É verdade que este é um modelo pouco habitual. Normalmente, vemos artefactos em espaços de âmbito etnográfico, vemos arte contemporânea em sítios para tal vocacionados e, por vezes, vemos arte contemporânea e arte antiga a conviverem no mesmo espaço. Nesta exposição, vemos artefactos que podiam ter sido usados antontem (muitos dos quais não são sequer arte), junto com outros artefactos extraordinariamente antigos e com peças de arte contemporânea, todos juntos no mesmo local e a dialogarem entre si. Que não seja absolutamente evidente para o espetador o que se está a passar é uma das minhas intenções. Se o espectador quiser procurar essa informação, encontrará-la no catálogo, embora não encontre nada que fale sobre o encadeamento formal/concetual destas salas, porque eu não quero condicionar a leitura da exposição para além da indução que a própria exposição transporta. Quero que a experiência do espetador seja assumida por si mesmo, seja contruída por ele mesmo, e que ele tenha uma atitude crítica perante aquilo que vê e que não se comporte como um aluno dentro de uma sala de aula que vê/ouve aquilo que o curador/instituição diz que deve ver, sem exercer a sua autonomia crítica e a sua subjetividade.

De que forma é que estes confrontos aproximam a arte às pessoas?

Quem lê os textos que eu fiz para este catálogo, pode pensar - e com razão -, que eu quero fazer isso e que essa aproximação deveria ser possível. E eu dei essa ideia porque estou empolgado e comprometido com essa situação, embora saiba que, dentro deste enquadramento, fazer uma rutura tão drástica como aquela que eu enuncio no próprio conceito da exposição não é possível.

O ideal seria que as pessoas saíssem daqui com uma visão muito clara de que há outra forma de viver esta experiência, algo que tem muito mais a ver com uma apropriação nossa sobre aquilo que estamos a ver. Mas, o facto de estar a trabalhar com uma coleção institucional, de estar a programar para espaços institucionais, com determinados tipos de exigências, de ter de lidar com questões de conservação... há todo um conjunto de situações que é preciso contemplar para que a exposição possa acontecer que, desde logo, condicionam a potência que a experiência poderia ter. Mas tal não retira valor à minha proposta. Aliás, o seu efeito depende desta fricção entre objetos de estatuto diferente, alguns dos quais apresentados fora do seu espaço/habitat natural. Este é um primeiro passo de uma longa caminhada. Não vou resolver este problema em três exposições, certamente.

Isto parece ser uma ideia que está muito presente na sua forma de ver a curadoria...

Além da curadoria, é a forma como eu vejo a cultura e a vivência artística. Há aqui, obviamente, uma ideologia. E faz sentido lutar por ela, o que não significa que me sinta condicionado e que não ponha hipótese de fazer outra coisa, de outra ordem. Percebo que o trabalho curatorial depende de constrangimentos que suplantam as ideologias e as vontades dos comissários. Mas quando tenho liberdade para questionar e para de facto ter uma postura autoral em relação à exposição, que é o que acontece neste caso, procuro testar a viabilidade daquilo que procuro em situações concretas e reais. Passar do papel para a ação no espaço.

Sendo a Culturgest um espaço institucional, que desafios encontra a trabalhar com esta equipa?

Trabalhar com a equipa da Culturgest é fácil porque é uma equipa rotinada, competente, bem-organizada, e que dá condições que permitem fazer algumas coisas que de outra forma não teriam sido possíveis. Eu estiquei a corda muitas vezes durante este ciclo porque sabia que estava com uma equipa e num ambiente capaz de responder, porque havia um apoio, uma compreensão e uma vontade de viabilizar projetos que não se encontram facilmente noutras instituições. Quando há essa flexibilidade é importante responder e puxar a corda.

O desafio maior foi propor alguma coisa que ainda fizesse sentido depois de já tantas itinerâncias. Para mim, e já que estamos a itinerar e que vamos para o interior do país, era importante fazer qualquer coisa que pudesse ao mesmo tempo ser desafiante para o espetador e que lhe deixasse claro que não se trata aqui de uma espécie de invasão ou colonização cultural das instituições de Lisboa que vêm até aqui fazer um favor à província. Eu nasci na província, eu sei o que é sentir um certo paternalismo cultural parte daquele que vem do centro e traz uma exposição à periferia. Eu sei o que isso é e não queria que isso acontecesse. O facto de integrar objetos dos espólios locais na exposição, põe a cultura do próprio lugar a funcionar dentro do evento. Portanto, já não é a Culturgest que leva a sua coleção ao interior, é o Interior que facilita o encontro entre uma parte da sua herança cultural e objetos da Caixa Geral de Depósitos, estabelecendo uma plataforma de entendimento que, de outra forma, talvez não acontecesse tão facilmente.

Sobre os artistas escolhidos para ingressar nesta exposição, compreendi o porquê de terem sido tão diversos nos três momentos, uma vez que esta itinerância não se fez através das obras mas através do conceito da exposição. Quais foram os seus critérios para decidir que artistas deviam integrar em cada exposição?

Para além dessa questão de querermos viabilizar mais a experiência do que a interpretação das peças, de querermos ter um encontro entre arte contemporânea e as peças da cultura material regionais, pareceu-me que seria interessante que esta exposição pudesse tentar ir buscar um pouco dessa lógica que a ideia de Espanto traz. Não se trata de uma lógica da espetacularidade, mas precisamente do inverso: de reconhecer que há, em alguns objetos de arte contemporânea, uma espécie de uma energia muda, ou seja, um poder que é evidente mas que não se sabe explicar; sabes

que ele se dirige a um determinado conceito, que explora determinados temas, mas fá-lo de uma forma que não é absolutamente transparente, que é algo que nos deixa mudos, sem que sobre isso consigamos articular um discurso inteligível, no sentido mais ortodoxo do termo. Eu queria objetos dessa natureza. Ou objetos que, quando combinados com outros, pudessem indiciar essa vertente.

Como é que o convite de três artistas, Sérgio Carronha, Renato Ferrão e agora Mattia contribuíram para que o espetador compreenda essas articulações e confrontações?

Os artistas convidados vêm completar esta lógica das diferentes idades da arte estarem representadas: temos arte e artefactos vindos da antiguidade, temos uma coleção de arte contemporânea que, de alguma maneira, é composta por objetos produzidos depois dos anos 1960 e que já foram ratificados e caucionados pela crítica, e faltava essa questão do “agora”, do que está a ser feito neste preciso momento e tendo em conta o contexto em que vai ser apresentado. O universo destes artistas, tem ligação direta com o universo que a exposição define. Ao convidá-los, pudemos apoiá-los com um budget de produção de obra – algo que eu gosto de aproveitar, sempre que há hipótese de fazê-lo -, e convidá-los a olharem para o contexto em que iam estar envolvidos e, caso assim o entendessem, para responderem ao desafio.

E como é que se desenvolveu a colaboração entre o Bruno, os artistas convidados e o investigador André Silveira?

Quando percebemos que queríamos incorporar objetos provenientes dos museus locais apareceu a necessidade de ter um apoio na área da investigação - porque eu não estava a viver em Portugal, o que complicava muitíssimo a hipótese de essa tarefa ficar sobre a minha alçada. Ter uma pessoa com uma formação mais alargada na área da História da Arte podia trazer frutos positivos, e foi o que aconteceu. Inclusive, foi o envolvimento do André que viabilizou a ideia de ter no catálogo um glossário que se dirigia a conceitos-chave, mas que não falava especificamente das obras, estabelecendo um universo de referências que não faz uma exagése da exposição nem dos objetos que dela fazem parte.

Relativamente ao seu processo curatorial, como descreveria os passos para o desenvolvimento deste projeto para o ciclo Espanto?

A maioria dos projetos que fiz foram-me propostos, ou seja, já vinham com uma quantidade de condições que restringem as possibilidades curatoriais. Assim, começo sempre por avaliar restrições e tento potenciar ao máximo as oportunidades que cada convite me traz. Dito isto, não me recordo de ter feito uma exposição exatamente igual à outra. Uma das coisas positivas deste trabalho é que não dá para te aborreces porque estás sempre a fazer coisas novas, mesmo que seja o mesmo tipo de exposição, de formato e até de artista. Contudo, estou interessado em perceber o que há de importante a acautelar dentro da experiência expositiva.

Quando me perguntam o que é que o curador faz, costumo dizer que o curador é um autor, é o responsável pela experiência expositiva, que é diferente da experiência artística e diferente da experiência estética. A experiência expositiva diz respeito àquilo que acontece dentro do espaço da exposição, onde estão objetos artísticos e onde a questão estética é um dado, mas que não a esgota. Há imensos fatores a acautelar dentro da experiência expositiva. Esta pode ser de tal modo vasta, que é difícil desenvolver um discurso crítico sobre ela. Eu estou interessado em perceber se é possível ou não estabelecer um conjunto de critérios ou de procedimentos que viabilizem a construção desse discurso. É uma parte da minha tese de doutoramento... Mas, em termos de metodologia, acho que cada caso é um caso, o que já não acontece quando te questionas sobre que tipo de curador queres ser.

Há algumas ideias chave que pretende que as pessoas vejam através das exposições?

Desmistificação da experiência artística; encontro/nivelação da potência dos objetos artísticos, sejam eles muito antigos ou muito recentes; organização e articulação de diferentes níveis de intensidade.

Apêndice B

Entrevista realizada em 7 de março de 2017 a Bruno Marchand

(sem edição)

Quando é que começou o seu interesse pela arte?

Além de ter parte da minha família a trabalhar na área, foi quando por volta dos meus 13-14 anos, quando a minha mãe abriu uma galeria em Évora, - onde nós morávamos -, que durante 15 anos fez exposições de arte contemporânea, e esse foi um dado fundamental para o meu percurso e curiosidade em torno dos fenómenos artísticos e da produção artística.

E quanto à curadoria?

Olhando retrospectivamente, essa ideia de ir acompanhando o processo de montagem, o diálogo com os artistas e todo o trabalho que a minha mãe foi fazendo durante esses 15 anos, acabou por se ir instalando de forma sorrateira e ficou de alguma maneira latente em mim um gosto por esses processos.

Depois, quando entrei na faculdade de Belas-Artes, em Lisboa, para fazer o curso de Design e Comunicação, pude aproveitar ao máximo essa coexistência dos dois núcleos de design e de artes visuais no mesmo espaço, acompanhando vários colegas da minha geração em trabalhos que tinham a ver com a montagem de exposições e o planeamento das instalações que eles estavam a desenvolver, e, portanto essa ideia de estar envolvido – ainda que indiretamente – na construção da experiência das suas obras, foi construindo essa vontade de fazer este tipo de trabalho.

Além do mais, ter disciplinas artísticas teóricas de História da Arte e Estética, em conjunto com os alunos de artes visuais, acabou por suscitar-me esse interesse; no meu 4º ano, percebi que embora gostasse muito da prática do design, não tinha grande interesse em desenvolvê-la em ambiente de atelier e, por coincidência, o mestrado em estudos curatoriais – na altura ainda se chamava pós-graduação em estudos curatoriais – ter tido a sua primeira edição precisamente em 2002 quando estava a terminar o 4º ano e esse deixou-me logo uma vontade enorme de me inscrever para a 2ª edição. E foi isso que aconteceu.

Passando agora para o caso específico desta exposição, foi criado este ciclo itinerante para divulgar a Coleção da Caixa Geral de Depósitos... como abordou este projeto?

Os ciclos em torno da coleção já começaram há uns anos, este convite foi-me endereçado algures nos finais de 2014 e, no fundo, aquilo que me foi pedido foi fazer uma exposição que se fizesse itinerar por três espaços; e que aquilo que eu contrapuz, apesar dos vários avanços e recuos, porque fui convidado para fazer uma exposição em parceria com a Ana Anacleto que depois foi integrada no MAAT, complicando questões a nível institucional e de tempo da própria Ana Anacleto, decidi assumir o projeto sozinho. E quando assumi o projeto sozinho, aquilo que propus foi que essas exposições, se transformassem num ciclo e isso implicava passar da lógica de adaptar a mesma exposição a espaços diferentes, para pensar numa lógica de ter um princípio comum, um princípio ativo, que depois é adaptado e reorganizado em três momentos diferentes, ou seja, não é a mesma exposição que aparece em três espaços diferentes, com as mesmas obras, artistas e que implica adaptar a mesma

exposição a vários espaços diferentes, mas pensar que estamos a programar especificamente para um determinado espaço a partir de uma mesma base, essa base que ficou definida com a minha visita ao espaço de Tavira e, em conversa com o Jorge Queiroz (diretor da galeria do Palácio) envolvemo-nos num debate sobre até que ponto é possível refrescar os olhares sobre as coleções em ciclos ou núcleos expositivos ou itinerâncias como a coleção da Culturgest já vai tendo, e, tendo como exemplo o próprio Palácio da Galeria que está assente em ruínas fenícias que são possíveis de ver através de dispositivos museológicos dentro do próprio espaço, a ideia de culturas que se sobrepõem a outras diferentes culturas e que dialogam entre si acabou por dar um mote para todo este ciclo; a juntar a isso, estava a passar (e ainda estou) numa fase em que me interessa aprofundar a corrente filosófica pragmatista de onde veio o artigo de John Dewey e “Art as Experience”, que aborda a questão da transformação da obra de arte num objeto que é tangencial ao quotidiano, mas que deixou de participar no quotidiano das civilizações e sociedades, por lhe ter retirado um interesse e impacto simbólico.

Na Pré-História, em que a prática artística já era assumida como tal, o objeto artístico participava na iconologia da sociedade, estava no seio de todos os rituais e todas as liturgias da sociedade, ou seja, tinha um papel muito presente, algo que se perdeu com o aparecimento do Museu, um espaço reservado para a experiência destas obras, por uma data de razões que agora não veem ao caso, e que portanto, ele [o museu] deve ser um corte com a realidade, que depois tem algumas consequências, como isto do White Cube que tende a ser o extremo – uma concretização extremada dessa ideia de corte com a realidade quotidiano – acontece que os objetos de arte antiga não eram propriamente vividos assim, vinham ainda com essa potência de objetos que participavam no quotidiano.

E aquilo que me interessava, dentro do espólio artístico da Coleção Caixa Geral de Depósitos, seria selecionar um conjunto de artistas e obras que pudesse medir-se contra essas outras obras de arte antiga, e portanto, perceber onde é que elas se podem encontrar e se há hipótese de haver um fio condutor entre peças que funcionavam claramente dentro de um espaço comunitário, e outras que já são feitas a pensar (ou que têm em conta) que vão funcionar um espaço apartado da realidade quotidiana.

Como é que concretizámos isto? Fomos desafiar os locais que acolheram a exposição, a deixar-nos investigar e selecionar artefactos dos espólios etnográficos e antropológicos que se pudessem de alguma maneira articular com um conjunto das obras da Caixa Geral de Depósitos.

O Bruno já trabalhou com esta coleção anteriormente...

O conceito, tanto dessa exposição, como destas, sobre a experiência da arte, parece prolongar-se ainda que de formas diferentes...

Sim, prolonga-se, porque essa exposição dos 20 anos da Culturgest já tinha na sua base esta ideia da experiência sobre a interpretação, ou seja, também influenciado por John Dewey e por um outro livro importante para mim, de uma conferência de Nicolas Serota, o ex-diretor da Tate, “Experience or

Interpretation”, onde afirma que o grande dilema dos museus atuais passa por perceber se os museus estão dirigidos ao público numa vertente educativa baseada numa hermenêutica passada ao visitante, que de alguma maneira espera recolher alguma informação do museu e das obras – ou seja, há uma didática do museu que é privilegiada sobre a experiência das obras -, ou se pelo contrário, aquilo que interessa é aliviar a didática do museu para deixar que as pessoas escolham e façam a sua própria experiência subjetiva a partir daquilo que lhes é proposto.

O ciclo foi então um discurso aberto para os seus públicos...

Sim, eu coloco-me do lado da experiência, sem ter nada contra a interpretação, ela faz sentido em alguns momentos e em determinadas circunstâncias, mas acho que uma boa parte da experiência artística pode e deve ser desligada de todos os sistemas e torturas didáticas e educativas que os museus têm para oferecer, sobretudo dentro da construção expositiva.

Isso não quer dizer que depois o museu não possa fazer esse trabalho à parte, mas a meu ver, a exposição não deve integrar esses sistemas educativos.

Mas, sendo as experiências artísticas diferentes para todos, acha que o confronto entre artefactos e arte contemporânea, e o que esse confronto propõe, é claro na exposição?

Esta não é uma exposição à qual as pessoas estão habituadas, exatamente porque a estrutura está feita nesse sentido... vemos artefactos em espaços de âmbito etnológico, vemos arte contemporânea em sítios vocacionados para a arte contemporânea, e por vezes, arte contemporânea e arte antiga no mesmo edifício.

Aqui, são expostos artefactos - que podiam ter sido usados antetem -, outros artefactos extraordinariamente antigos e peças de arte contemporânea todas juntas no mesmo local e a dialogarem entre si. E, ainda que não seja absolutamente evidente para o espetador perceber o que se está a passar, também não quero que isso seja absolutamente evidente, a menos que ele queira procurar essa informação; informação essa que está no catálogo, porque é esse o intuito dos catálogos, falar da exposição, mas não vai encontrar nada que fale sobre as obras, sobre o encadeamento formal/concetual destas salas, porque eu não quero condicionar a leitura da exposição para além da indução que a própria exposição transporta.

Quero que a experiência do espetador seja assumida por ele mesmo, seja contruída por ele mesmo, e que ele tenha uma atitude crítica perante aquilo que vê e que não se comporte como um aluno dentro de uma sala de aula que vê/ouve aquilo que o alguém/curador/instituição diz que deve ver, sem experienciar esse objeto.

De que forma é que estes confrontos aproximam a arte às pessoas?

Quem lê os textos que eu fiz para este catálogo, pode pensar - e com razão -, que eu quero fazer isso, e quero, e que isso deveria ser possível – e eu dei essa ideia porque estou empolgado com a situação, mas sei que não é possível – dentro deste enquadramento – fazer uma rutura tão drástica como aquela que eu enunciei no próprio conceito da exposição – isso era aquilo que eu achava que devia acontecer.

O ideal seria que as pessoas saíssem daqui com uma visão muito clara de que há outra forma de viver esta experiência que tem muito mais a ver com uma apropriação minha sobre aquilo que eu estou a ver. Mas, de facto, estar a trabalhar com uma coleção institucional, a programar para espaços institucionais, com determinados tipos de exigências, a ter de lidar com questões de conservação... há todo um conjunto de situações que é preciso contemplar para que a exposição possa acontecer que, desde logo, retira a potência – do que não ter nenhuma destas questões – poderia trazer. Mas eu também não acho isso mal, porque isto é um primeiro passo de uma longa caminhada. Não vou resolver este problema em três exposições, certamente.

Isto parece ser uma ideia que está muito presente na sua forma de ver a curadoria...

Além da curadoria, é a forma como eu vejo a vida, das coisas que fui vendo, fazendo e lendo a nível artístico, e que têm obviamente, uma ideologia. E faz sentido militar neste sentido, o que não significa que me sinta condicionado e que não ponha hipótese de fazer outra coisa de outra ordem, mas proponho e percebo que o trabalho curatorial depende de constrangimentos que suplantam as ideologias e necessidades e vontades dos comissários. Mas quando tenho liberdade para questionar, e para de facto ter uma postura autoral em relação à exposição, que é o que acontece neste caso, procuro testar a viabilidade daquilo que procuro em situações concretas e reais. Passar do papel para a ação no espaço.

Sendo a Culturgest um espaço institucional, que desafios encontra a trabalhar com esta equipa?

Trabalhar com a equipa da Culturgest é fácil, porque é uma equipa rotinada, competente, bem-organizada, e dão condições que nos permitem fazer algumas coisas que de outra forma não teriam sido possíveis. Eu estiquei a corda muitas vezes porque sabia que estava com uma equipa e num ambiente em que “se não o podia fazer aqui, duvido que consiga fazer em mais algum lado”, porque há apoio, compreensão e vontade de viabilizar projetos que não se encontram facilmente em todas as instituições, e quando há essa flexibilidade é importante responder e puxar a corda.

O desafio maior foi propor alguma coisa que ainda fizesse sentido depois de já tantas itinerâncias; e para mim, era importante, já que estamos a itinerar e que vamos para o interior do país, fazer qualquer coisa que pudesse ao mesmo tempo ser desafiante para o espetador e que ele percebesse

que não é uma espécie de invasão ou colonização cultural das pessoas de Lisboa que vêm até aqui fazer uma coisa à província.

Eu nasci na província, eu sei o que é este sentimento de reconhecimento de alguma soberania por parte daquele que recebe uma exposição daquele que vem do centro – eu sei o que isso é, e não queria que isso acontecesse – e, o facto de integrar objetos do espólio local, põe a cultura do próprio lugar a funcionar dentro da exposição; portanto, já não é a Culturgest que leva a sua coleção ao interior, é o Interior que facilita o encontro entre uma parte da sua herança cultural e objetos da Caixa Geral de Depósitos que viabilizam esse encontro – havendo um encontro, uma plataforma de entendimento que de outra forma talvez não acontecesse tão facilmente.

Sobre os artistas escolhidos para ingressar nesta exposição, compreendi o porquê de terem sido tão diversos nos três momentos, uma vez que esta itinerância não se fez através das obras mas através do conceito da exposição. Quais foram os seus critérios para decidir que artistas deviam integrar em cada exposição?

Para além dessa questão de querermos viabilizar mais a experiência do que a interpretação das peças, de querermos ter um encontro entre arte contemporânea e as peças da cultura material regionais, pareceu-me que seria interessante que esta exposição pudesse tentar ir buscar um pouco dessa lógica que a ideia de Espanto traz, que não é uma lógica circense, nem da espetacularidade, mas que é de outra ordem que é a de sentir que nos objetos de arte contemporânea há uma espécie de uma energia muda, ou seja, tu sentes o poder daquele objeto mas não sabes exatamente porquê; sabes que ele se dirige a um determinado conceito, que explora determinados temas que se podem reconhecer mais/menos facilmente, mas fá-lo de uma forma que tu sentes que não é absolutamente transparente, que é algo que nos deixa mudos, sem que consigamos articular um discurso e portanto está alguma coisa a acontecer mas que já não é da ordem do inteligível, no sentido mais ortodoxo do termo. E portanto, eu queria objetos dessa natureza, ou quando combinados com outros, pudessem indiciar mais essa vertente.

E assim, os artistas que fui escolhendo foram obedecendo a este critério, que é muito vasto e orgânico. Por exemplo, a obra do Noronha da Costa, porque tem uma caveira, uma esfera e um espelho e na sua proposição parece haver um jogo entre a lógica da escultura e da pintura, a ideia de imagem como algo incorporado, a vida, a morte, o rigor e o orgânico. Mas, por exemplo, no C.A. da Ana Jotta, é mais difícil de perceber o que 4 pedaços de madeira dispostos daquela forma podem provocar, ou começar a provocar esse tipo de sentimento - a simplicidade do gesto de reconhecer em elementos do nosso quotidiano a sua potência estética e simbólica, é o que está na base de gestos simbólicos e icónicos mais claros e evidentes. Ao mesmo tempo é uma forma de abstração que me interessava muito para estas exposições que é todo o lado do informe, da coisa não objetiva que interessa explorar também, e que são conjuntos de intensidades, porque estas exposições estão feitas tendo em conta intensidades, muito mais do que diálogos.

Como é que o convite de três artistas, Sérgio Carronha, Renato Ferrão e agora Mattia contribuíram para que o espetador compreenda essas articulações e confrontações?

Os artistas convidados vêm completar esta lógica das diferentes idades da arte estarem representadas, temos arte antiga/artefactos vindos da antiguidade, temos uma coleção de arte contemporânea que de alguma maneira é composta por objetos que já foram retificados, e calcionados pela crítica e faltava essa questão do “agora”, do que está a ser feito agora e tendo em conta o contexto em que vai ser apresentado, não é site-specific ou context-specific, mas encaixavam nesta exposição porque o universo deles, tem ligação direta com o universo que a exposição define.

Ao convidá-los, pudemos apoiá-los com um budget de produção de obra – algo que eu gosto de aproveitar, sempre que há hipótese de fazê-lo -, como também os convidei a olharem para o contexto em que iam estar envolvidos para responderem ao desafio, caso assim o entendessem.

Talvez só o Mattia é que respondeu de forma evidente e concreta ao conceito da exposição, os outros dois artistas perceberam o que estava em causa, mas não integraram partes dos conceitos da exposição como um dado a priori, e o Mattia fê-lo muito pontualmente; aquilo que vamos mostrar do Mattia são séries que ele tem andado a produzir nos últimos 2 anos, e, portanto, chegam aqui já bastante maturadas e acabam por abrir o próprio diálogo que a exposição propõe.

E como é que se desenvolveu a colaboração entre o Bruno, os artistas convidados e o investigador André Silveira?

Quando percebemos que queríamos incorporar objetos provenientes dos museus locais apareceu esta necessidade de ter um apoio na área da investigação - porque eu não estava a viver em Portugal o que complicava muitíssimo essa tarefa ficar sobre a minha alçada -, como ter uma pessoa com uma formação mais alargada nessa área, na História da Arte, podia trazer frutos positivos e foi o que aconteceu, tanto que o envolvimento do André foi tão importante que ele acabou por suplantar essa tarefa de identificação e inventariação do que estava disponível. Eu dava-lhe indicações daquilo que estava à procura, sobretudo conceitos, e foi através deste trabalho com o André que se formulou esta ideia que o catálogo iria ter um glossário que se dirigia a conceitos chave, mas que não falava das obras, estabelecendo um universo de referências que não faz uma exagése da exposição nem dos objetos que dela fazem parte.

Relativamente ao seu processo curatorial, como descreveria os passos para o desenvolvimento deste projeto para o ciclo Espanto?

Eu não conheço os métodos dos outros curadores, há curadores com os quais eu já trabalhei, por exemplo com a Ana Anacleto, com quem trabalho muito bem, pois temos interesses muito semelhantes em algumas áreas, privilegiamos determinados tipos de processo que são comuns, mas

a maioria dos projetos que já fiz foram-me propostos, ou seja, já vinham com uma quantidade de condições que restringem as oportunidades dentro do panorama. Assim, começo sempre por avaliar restrições e tento potenciar ao máximo o que cada convite me traz, mas não me recordo de ter feito uma exposição exatamente igual à outra, uma das coisas positivas deste trabalho é que não dá para aborrecer porque estás sempre a fazer coisas novas, mesmo que seja o mesmo tipo de exposição, de formato e artista, cada um tem a sua forma de abordar as mesmas questões e o comissário tem de se reposicionar perante o processo.

Contudo, estou interessado em perceber o que há de importante a cautelar dentro da experiência expositiva, que é isso que o curador faz. Quando perguntam o que é que o curador faz... o curador é a pessoa que está responsável pela experiência expositiva, que é diferente da experiência artística e diferente da experiência estética.

A experiência expositiva diz respeito àquilo que acontece dentro do espaço da exposição, onde estão de facto objetos artísticos e onde a questão estética é um dado, mas não é o único dado. E há imensas coisas a acautelar dentro desta experiência expositiva das artes visuais e que pode ser de tal modo vasta, que é difícil falar sobre ela e desenvolver um discurso crítico sobre ela, e eu estou interessado em perceber se é possível ou não estabelecer um conjunto de critérios, ou procedimentos que conduzam a esse resultado, faz parte da minha tese de doutoramento, mas ainda não cheguei a nenhuma conclusão, se é possível ou não... Mas em termos de metodologia, acho que cada caso é um caso, o que já não acontece quando te questionas sobre que tipo de curador queres ser. O curador é um autor e deve assumir essa autoria, até porque quando assume essa autoria, assume-se como responsável por aquilo que propôs, acredito que não há razão para uma obra não poder ter uma autonomia além do discurso oficial - venha ele de onde vier - onde foi colado, o curador não é um artista é um autor, responsável pela experiência expositiva.

Há algumas ideias chave que pretende que as pessoas vejam através das exposições?

Desmistificação da experiência artística – desmistificar esta questão que estamos a tratar de objetos absolutamente distantes do nosso quotidiano;

Encontro/nivelação da potência dos objetos artísticos, sejam eles muito antigos ou muito recentes;

Intensidade e os diferentes níveis de intensidade.

Apêndice C

Atividades realizadas no Estágio

Nelson Leirner		529172			
Você faz parte (2001)					
1. Recomendações Ambientais					
Armazenagem	HR	Temperatura	Lux		
Exposição	HR	Temperatura	Lux		
Transporte	HR	Temperatura	Lux		
2. Instruções de Manuseamento					
Manuseamento:					
Proteção da peça:					
Embalagem recomendada:					
Noronha da Costa		877136			
Sem título (s.d.)					
1. Recomendações Ambientais					
Armazenagem	HR	50%	Temperatura	20°C	Lux 0
Exposição	HR	50%	Temperatura	20°C	Lux 200
Transporte	HR	50%	Temperatura	20°C	Lux 200
2. Instruções de Manuseamento					
Manuseamento:		Luvas brancas de algodão			
Proteção da peça:					
Embalagem recomendada:		Plástico bolha e proteção nos cantos			
Noronha da Costa		602170			
Sem título (1967)					
1. Recomendações Ambientais					
Armazenagem	HR	50%	Temperatura	20°C	Lux 0
Exposição	HR	50%	Temperatura	20°C	Lux 200
Transporte	HR	50%	Temperatura	20°C	Lux 200
2. Instruções de Manuseamento					
Manuseamento:		Luvas brancas de algodão			
Proteção da peça:					
Embalagem recomendada:		Plástico bolha e proteção nos cantos			
		Associadas à obra estão 2 caixas de madeira para transporte:			
		1 com 68 x 43 x 43 cm, para transportar os elementos 2, 3, 4 e 5			
		1 com 87 x 160 x 17 cm para transportar o elemento 1			
Ana Jotta		602181			
Who cares (s.d.)					
1. Recomendações Ambientais					
Armazenagem	HR	50-55%	Temperatura	19-21°C	Lux 150
Exposição	HR	50-55%	Temperatura	19-21°C	Lux 150
Transporte	HR	50-55%	Temperatura	19-21°C	Lux 150
2. Instruções de Manuseamento					
Manuseamento:		Luvas brancas de algodão			
Proteção da peça:		Papel tissue			
Embalagem recomendada:		Plástico bolha e caixa			

Figura. 1 – Tabelas de pesquisa com informação para obras



Figura. 2 – Secretária de trabalho na Sede da Culturgest



Figura. 3 – Conservação Preventiva de obras da Coleção



Figura. 4 – Peritagem/Preparação de obras



Figura. 5 – Conservação Preventiva (Fonte: Maria Manuel Conceição Benvindo)



Figura. 6 – Conservação Preventiva (Fonte: Maria Manuel Conceição Benvindo)



Figura. 7 – Desmontagem da exposição *Casa de Espanto* em Bragança (desenhos de Gaëtan)



Figura. 8 – Desmontagem da exposição *Casa de Espanto* em Bragança (dispositivos de Renato Ferrão, Noronha da Costa, Ricardo Jacinto, entre outros)



Figura. 9 – Preparação, peritagem e mapeamento de elementos da obra de Carlos Nogueira



Figura. 10 – Preparação, peritagem e mapeamento de elementos da obra de Carlos Nogueira
Figura. 11 – Limpeza de molduras para obras a ingressar para a exposição *Quarto de Espanto*.



Figura. 12 – Estagiária Maria Marrinhas a realizar uma peritagem de uma pintura de José Loureiro


COLEÇÃO DA CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

RELATÓRIO DE PERITAGEM/CONDITION REPORT

OBRA/ARTWORK

AUTOR/AUTHOR José Loureiro

TÍTULO/TITLE Sem título

DATA/DATE 2005

DIMENSÕES/SIZE 27 x 35 x 1.5 cm

TÉCNICA/PROCESS Óleo sobre tela

INVENTÁRIO/INVENTORY 617974

N.º ELEMENTOS/ELEMENTS 1

EXPOSIÇÃO/EXHIBITION DETAILS

TÍTULO/TITLE Quarto de Espanto – Em torno da Coleção da Caixa Geral de Depósitos

INSTITUIÇÃO/VENUE Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco

DATA/DATES de 11 de março a 11 de julho de 2017

PERÍODO DE EMPRÉSTIMO/LOAN PERIOD

VERIFICAÇÃO/CHECKED

Instituição/Venue	Data/Date	Relatório/Condition	Nome e Assinatura/Name & Signature
Fundação CGD - Culturgest	02/02/2017	V. anexos / See attach.	Maria Marrinhas / Ana Pinheiro
cg	06-03-17		Maria Marrinhas

Edifício da Sede da CGD - Rua Arroio do Cego, Piso 1, 1000-300 Lisboa
Tel 21 750 51 55 - Fax 21 848 39 02 - culturgest@cgd.pt - www.culturgest.pt

Culturgest

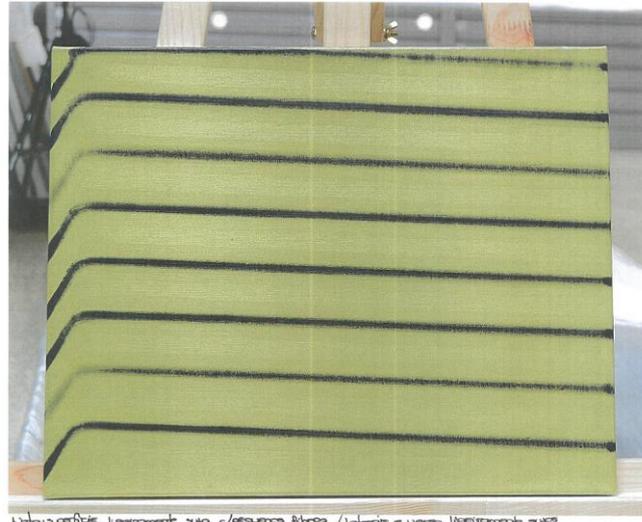
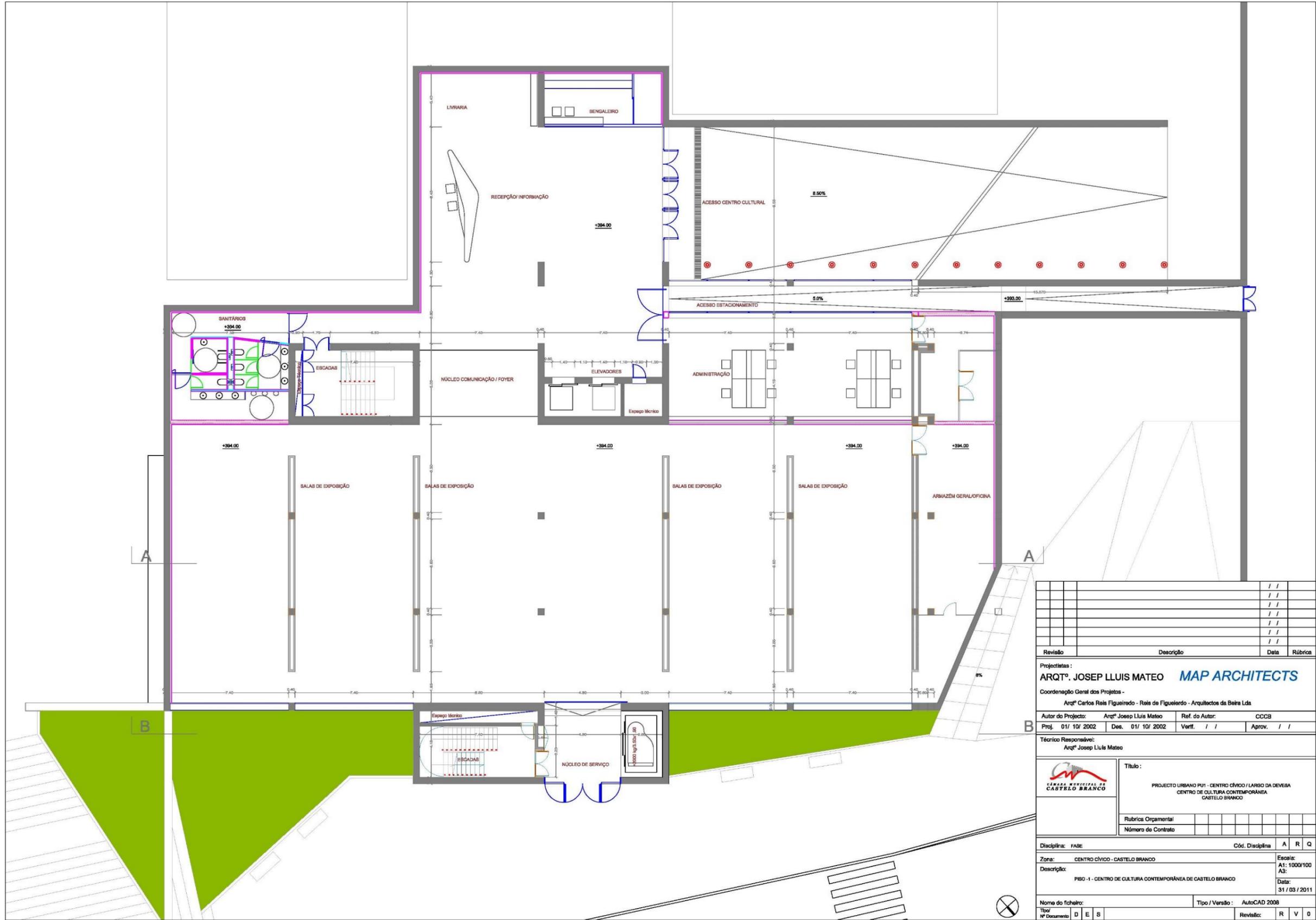


Figura. 13/14 – Relatório de Peritagem para acompanhar a obra aquando a sua saída para a exposição *Quarto de Espanto*

Apêndice D

Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco

(projeto do arquiteto Josep Lluís Mateo)



Revisão	Descrição	Data	Rúbrica

Projectistas:
ARQTº. JOSEP LLUIS MATEO **MAP ARCHITECTS**

Coordenação Geral dos Projetos -
 Arqº Carlos Reis Figueiredo - Reis de Figueiredo - Arquitectos da Beira Lda

Autor do Projecto:	Arqº Josep Lluís Mateo	Ref. do Autor:	CCCB
Proj.	01/ 10/ 2002	Des.	01/ 10/ 2002
Verif.	/ /	Aprov.	/ /

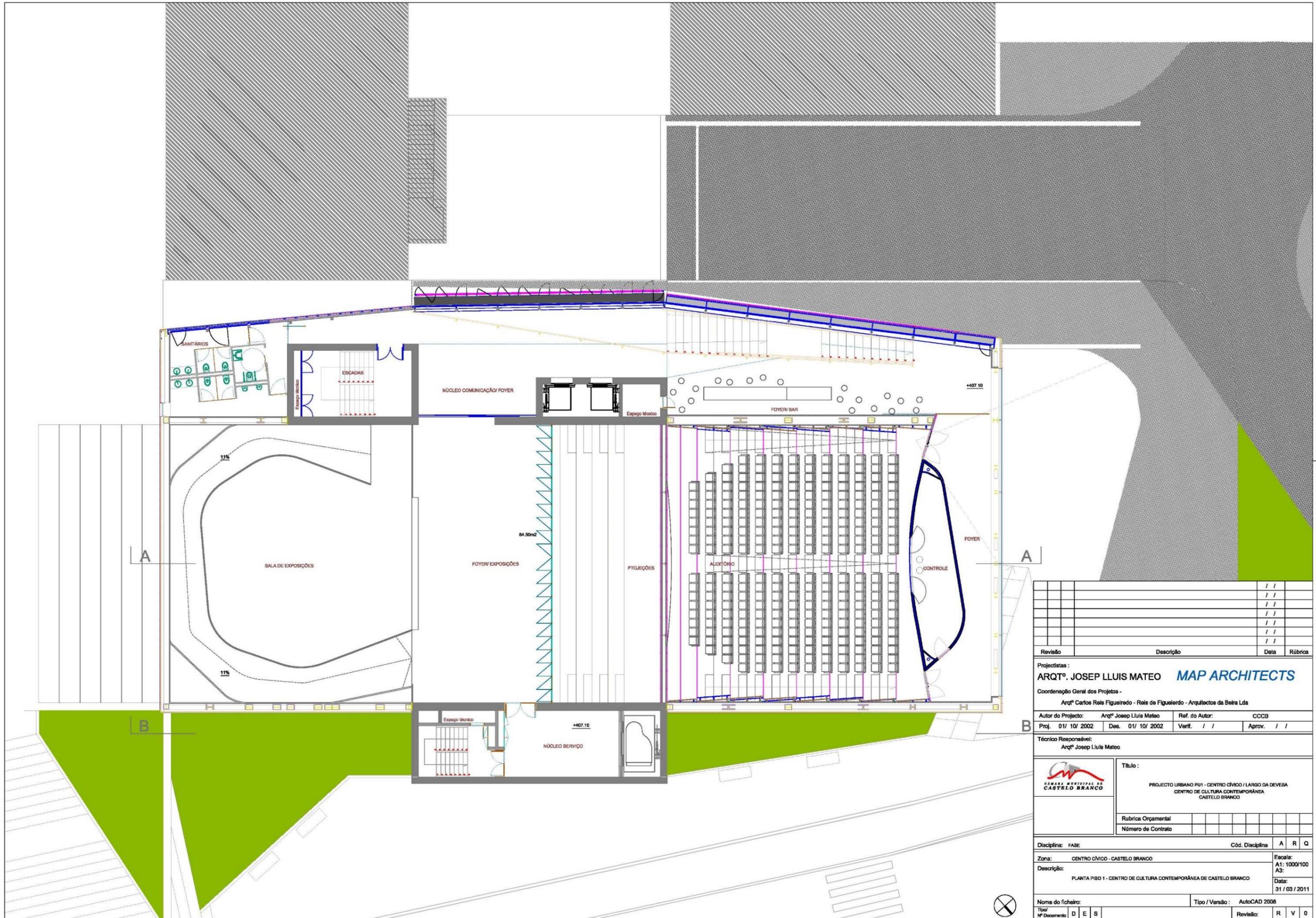
Técnico Responsável:
 Arqº Josep Lluís Mateo

	Título:	PROJECTO URBANO PU1 - CENTRO CÍVICO / LARGO DA DEVEIRA CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÂNEA CASTELO BRANCO
	Rubrica Orçamental/ Número de Contrato	

Disciplina:	FASE	Cód. Disciplina	A	R	Q
Zona:	CENTRO CÍVICO - CASTELO BRANCO	Escala:	A1: 1000/100		
Descrição:	PIBO - I - CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÂNEA DE CASTELO BRANCO	A3:			
		Data:	31 / 03 / 2011		

Nome do ficheiro:		Tipo / Versão:	AutoCAD 2008
Tipo/ Nº Documento	D E S	Revisão:	R V 0

Figura. 3 – Piso I



Revisão	Descrição	Data	Rúbrica

Projectistas : **ARQTº. JOSEP LLUIS MATEO** **MAP ARCHITECTS**
 Coordenação Geral dos Projetos -
 Arqtº Carlos Reis Figueiredo - Reis de Figueiredo - Arquitectos da Beira Lda

Autor do Projecto:	Arqtº Josep Lluís Mateo	Ref. do Autor:	CCCB
Proj.	01/ 10/ 2002	Des.	01/ 10/ 2002
Verif.		Aprov.	

Técnico Responsável:
 Arqtº Josep Lluís Mateo

 CÂMARA MUNICIPAL DE CASTELO BRANCO	Título :	PROJECTO URBANO PU1 - CENTRO CÍVICO / LARGO DA DEVEISA CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÂNEA CASTELO BRANCO
	Rubrica Orçamental	
Número de Contrato		

Disciplina:	FASE	Cód. Disciplina	A	R	Q
Zona:	CENTRO CÍVICO - CASTELO BRANCO	Escala:	A1: 1000/100		
Descrição:	PLANTA PISO 1 - CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÂNEA DE CASTELO BRANCO	A3:			
Nome do ficheiro:		Tipo / Versão:	AutoCAD 2008		
Revisão:	D	E	S	R	V

Figura. 4 – Piso +1

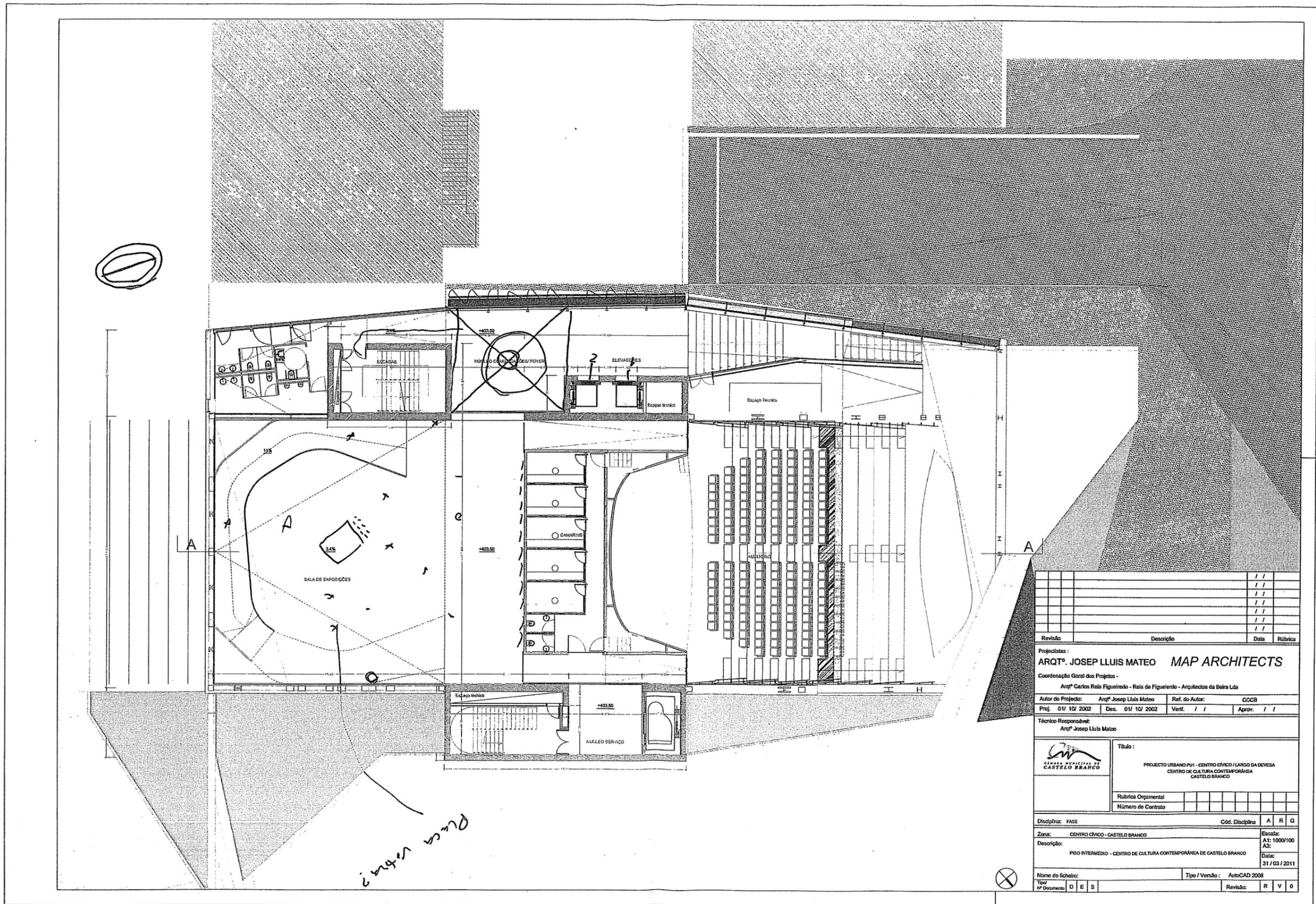


Figura. 7 – Esboços da disposição de obras no espaço

Apêndice E
Maquete 3D da Exposição



Figura. 1 – Disposição das obras de Carlos Nogueira, Pedro Sousa Vieira e René Bertholo



Figura. 2 – Disposição de artefactos: rochas e ruínas e prumos



Figura. 3 – Disposição das obras de Pedro Cabrita Reis, Ana Vieira e Pedro Sousa Vieira, juntamente com os artefactos potes de azeite, bombos e urnas funerárias



Figura. 4 – Disposição das obras de Jorge Molder, Ricardo Jacinto e José Loureiro, assim como os artefactos anéis e moldes para chapéus



Figura. 5 – Disposição das obras de Alberto Carneiro e Francisco Tropa, assim como alguns artefactos como uma enxada, dois solitários e pano dos mortos. Na sala seguinte, é visível a viseira e uma pintura de Julião Sarmento

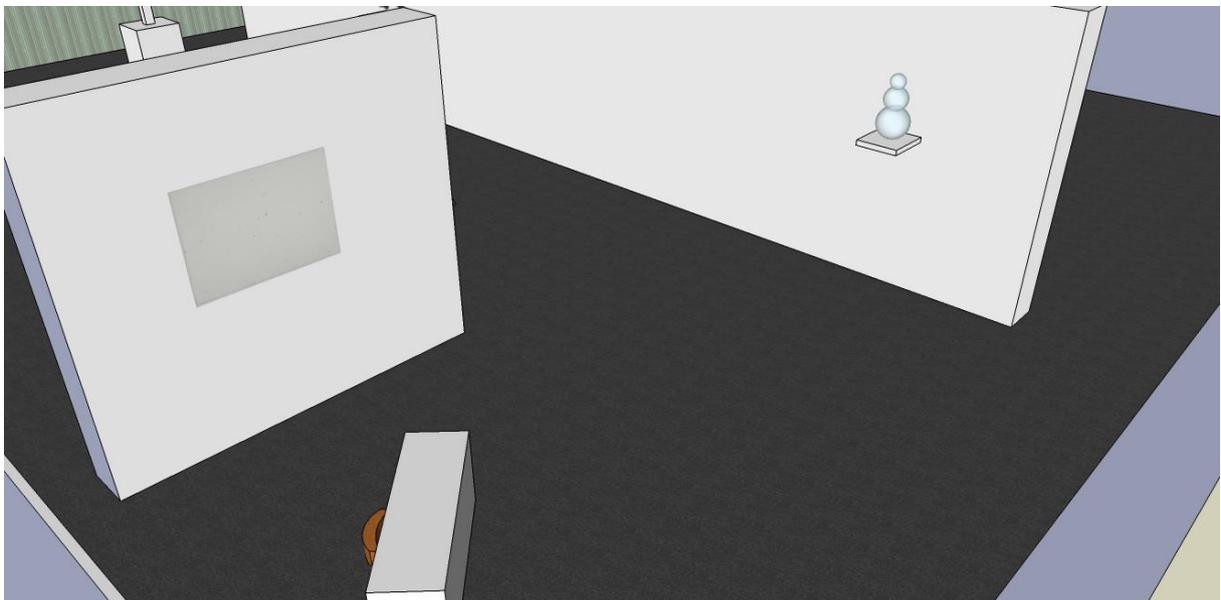


Figura. 6 – Disposição das obras de Helena Almeida, Ana Jotta e José Pedro Croft

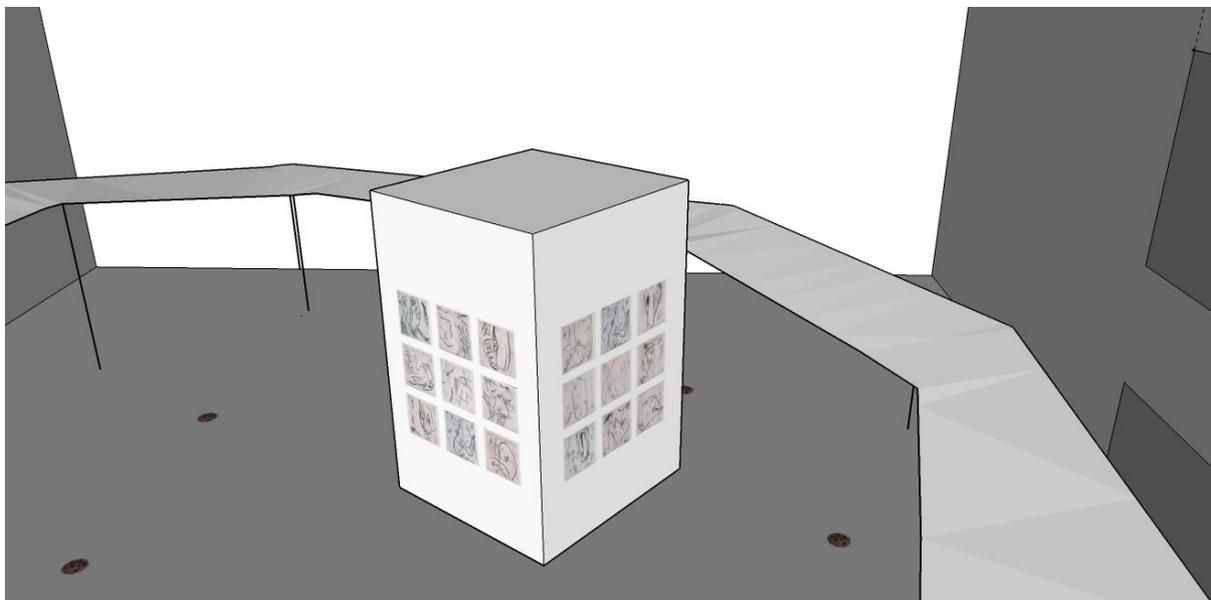


Figura. 7 – Disposição das obras de Pedro Sousa Vieira e guiochis

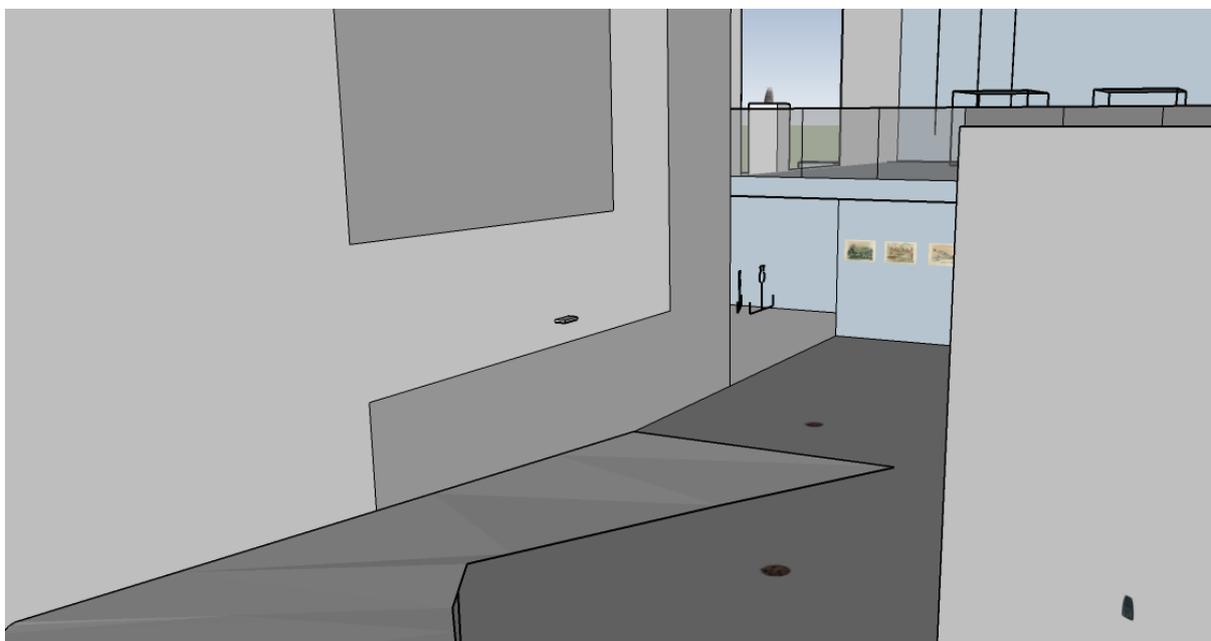


Figura. 8 – Disposição das obras de Waltercio Caldas, João Queiroz e do artista convidado Mattia Denisse, tal como dos artefactos meridiana e placa votiva

Apêndice F
Montagem da Exposição



Figura. 1 – Primeiro dia de montagem para a exposição *Quarto de Espanto*



Figura. 2 – Montagem das estantes



Figura. 3 – Montagem da obra de Carlos Nogueira com detalhes sobre como são dispostos os elementos em cada prateleira



Figura. 4 – Montagem da obra de Carlos Nogueira com detalhes sobre como são dispostos os elementos em cada prateleira



Figura. 5 – Identificação de todas as rochas e ruínas a dispor na prateleira



Figura. 6 – Resultado final da organização destes elementos



Figura. 7 – Colocação das obras (ainda embaladas) nos respetivos sítios previamente escolhidos pelo curador



Figura. 8 – Montagem das obras de Pedro Cabrita Reis



Figura. 9 – Montagem das obras de Jorge Molder, Ricardo Jacinto e José Loureiro



Figura. 10 – Colocação das obras (ainda embaladas) nos respetivos sítios previamente escolhidos pelo curador

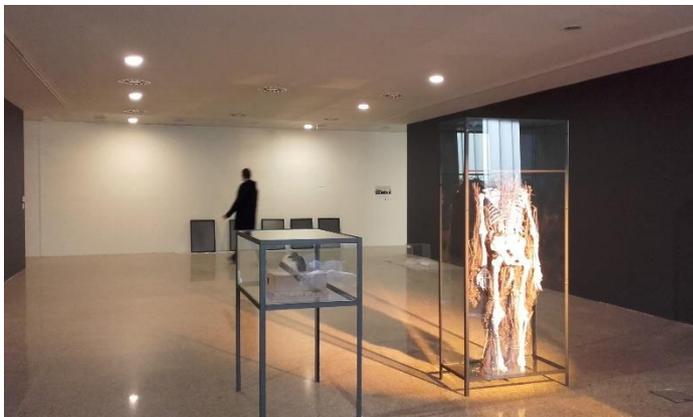


Figura. 11 – Montagem das obras de Francisco Tropa e estudo da disposição dos desenhos de Alberto Carneiro

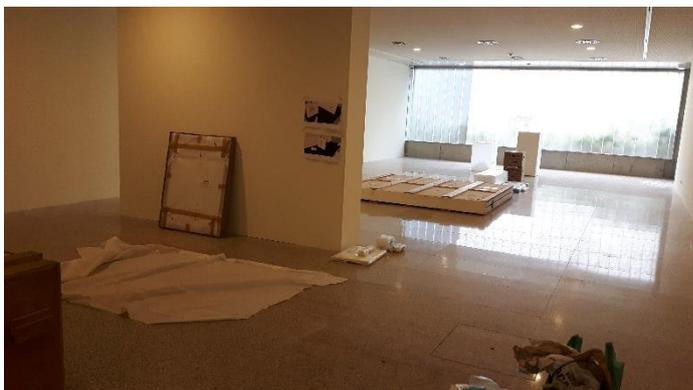


Figura. 12 – Montagem das obras de Rui Sanches, Ana Jotta, Helena Almeida e José Pedro Croft



Figura. 13 – Montagem das aguarelas de João Queiroz



Figura. 14 – Montagem dos desenhos de Pedro Sousa Vieira

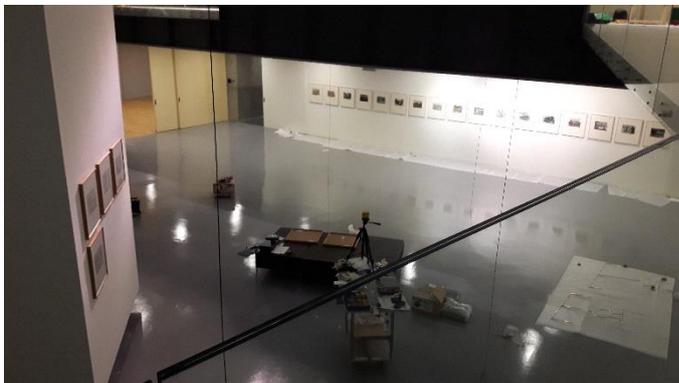


Figura. 15 – Montagem dos altifalantes para a obra de Luisa Cunha



Figura. 16 – Mattia Denisse, artista convidado, a trabalhar a disposição das suas obras

Apêndice G
Exposição
Quarto de Espanto



Figura. 1 – *Da natureza das coisas tudo acaba*, de Carlos Nogueira



Figura. 2 – Estante de ruínas em confronto com a obra de Carlos Nogueira
Fonte: CCCC – Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco



Figura. 3 – Obras de Pedro Cabrita Reis e Pedro Sousa Vieira em confronto com alguns artefactos

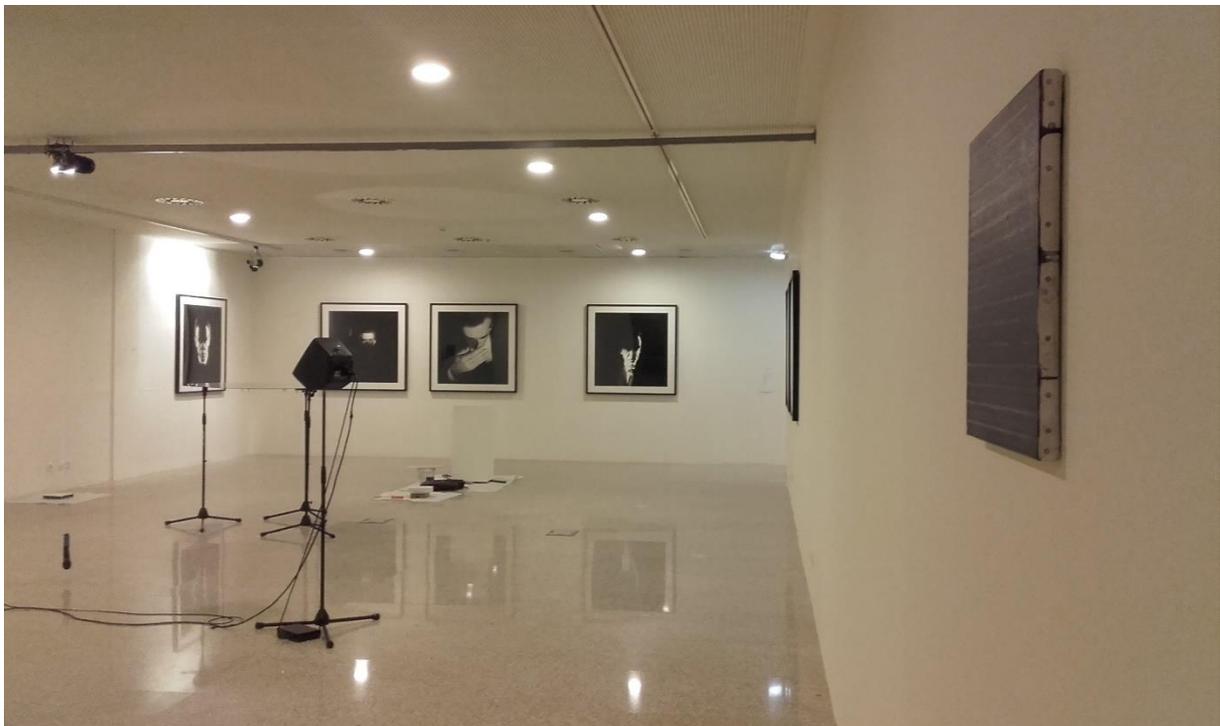


Figura. 4 – Disposição final das obras de Jorge Molder, Ricardo Jacinto e José Loureiro



Figura. 5 – Obra de Ricardo Jacinto e artefacto local
Fonte: CCCC – Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco



Figura. 6 – Obra de José Loureiro e artefacto local
Fonte: CCCC – Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco



Figura. 7 – Sala escura, com obras de Alberto Carneiro, Ana Vieira e Francisco Tropa a dialogarem com artefactos locais



Figura. 8 – Detalhe da forma como foram expostos os desenhos de Alberto Carneiro



Figura. 9 – Obras de Julião Sarmento e Rui Chafes em diálogo com artefactos locais
Fonte: CCCCCB – Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco



Figura. 10 – Obras de Helena Almeida, José Pedro Croft e Rui Chafes
Fonte: CCCCCB – Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco

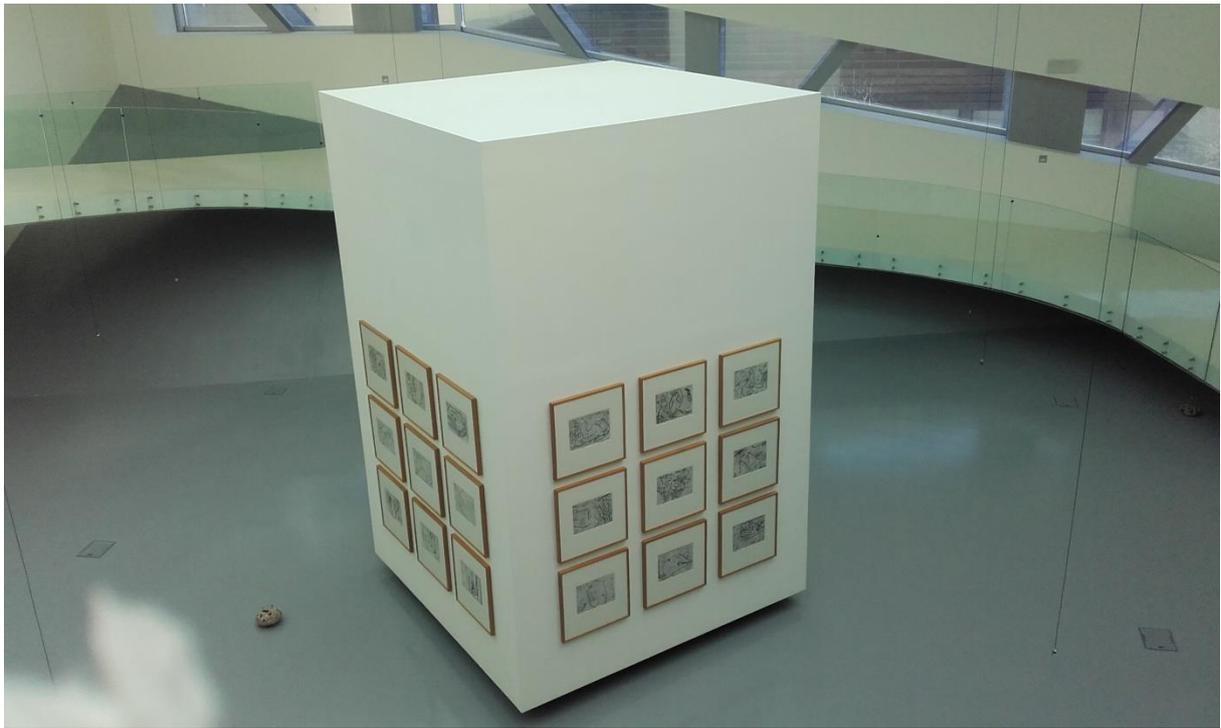


Figura. 11 – Obras de Pedro Sousa Vieira e Luisa Cunha em dialogo com guiochis



Figura. 12 – Obras de João Queiroz, Pedro Sousa Vieira e Luisa Cunha em dialogo com guiochis
Fonte: CCCC – Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco



Figura. 13 – Obra do artista Mattia Denisse em confronto com um artefacto local
Fonte: CCCCCB – Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco



Figura. 14 – Detalhe da obra de Mattia Denisse, artista convidado
Fonte: CCCCCB – Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco

Anexos

Quarto de Espanto

em torno da Coleção da CGD

Curadoria: Bruno Marchand

Artista convidado: Mattia Denisse

De 11 de março a 2 de julho de 2017



Mattia Denisse, *Do último piscar do olho de Baruch Espinoza, Tohu-va-Bohu, linha verde e pedras húmidas*, 2013

Quarto de Espanto é a terceira de um ciclo de três exposições que tiveram lugar em Tavira, Bragança e, agora, em Castelo Branco, e que partilham um mesmo tema, uma mesma estrutura e um mesmo objetivo. Como as anteriores, esta exposição parte de uma seleção de peças da Coleção da Caixa Geral de Depósitos para acolher obras inéditas de um artista convidado e artefactos provenientes dos espólios de cultura material da região anfitriã. Com esta teia de encontros pretende-se não só confrontar a Coleção da CGD com objetos de outros universos e de outras idades, mas sobretudo restituir à arte algo que a atual profusão de imagens e o crescente pendor retórico dos discursos contemporâneos lhe vêm anulando: o seu pleno poder simbólico.

A noção de *espanto* que preside a este ciclo sublinha isso mesmo: a vontade de responder ao presente esgotamento da imagem através da recuperação do enigma do ícone, da reposição do instante mágico que faz do corpo da imagem o lugar de uma passagem para o transcendente. Por outro lado, ele sublinha também a vontade de contrapor à retórica vigente a dúvida e a estranheza, o irracional e a superstição, como meios para o culto de uma espécie de infra intelecto, morada da incerteza e da pulsão. Neste espaço de alternativa esperamos ver despontar o ambíguo e o inominável, esperamos assistir à formação de um território onírico, onde seja possível recuperar e preservar a centelha antiga da surpresa e do supra natural, a matéria de que é feita a expressão confusa, rara e irreduzível de um *espanto*.

Figura. I – Folha de sala para a exposição Quarto de Espanto- em torno da Coleção CGD

Quarto de Espanto

em torno da Coleção da CGD

11 mar. → 2 jul.
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÂNEA
DE CASTELO BRANCO

Quarto de Espanto é uma exposição em torno da coleção da CGD, com o objetivo de apresentar a produção artística de Mattia Denisse, artista brasileiro contemporâneo, em diálogo com a coleção da CGD. A exposição é curada por Bruno Marchand e apresenta obras de arte produzidas por Denisse em diálogo com a coleção da CGD. A exposição é curada por Bruno Marchand e apresenta obras de arte produzidas por Denisse em diálogo com a coleção da CGD.

A exposição é curada por Bruno Marchand e apresenta obras de arte produzidas por Denisse em diálogo com a coleção da CGD. A exposição é curada por Bruno Marchand e apresenta obras de arte produzidas por Denisse em diálogo com a coleção da CGD.

Figura. 2 – Texto de parede para a exposição Quarto de Espanto- em torno da Coleção CGD

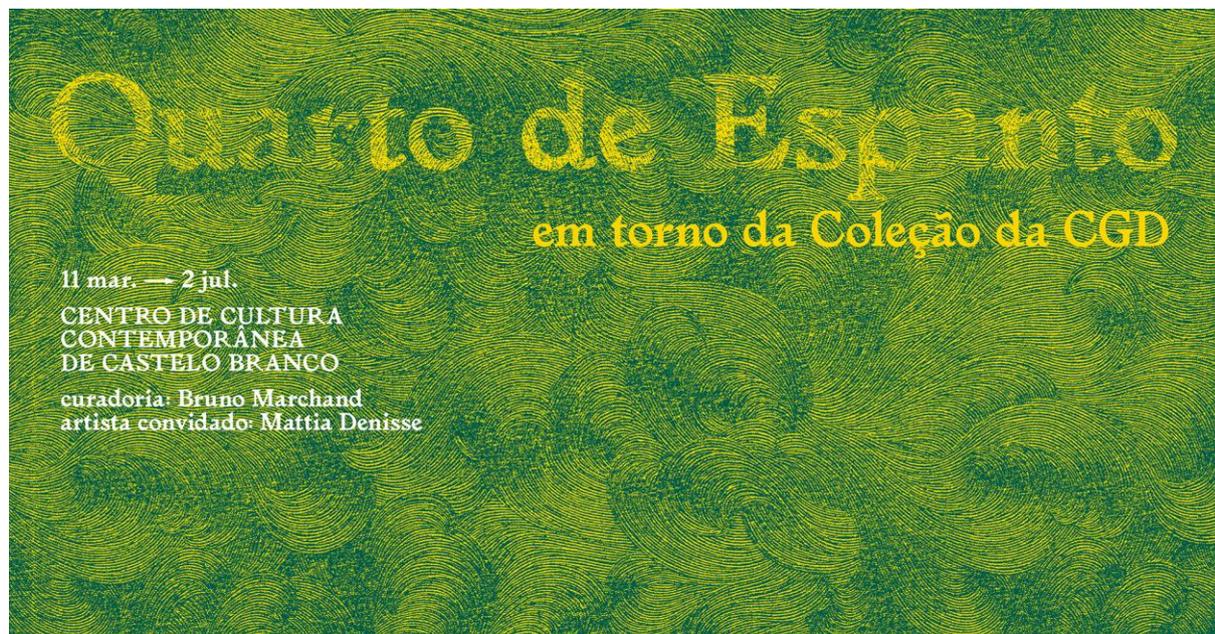


Figura. 3 – Banner da exposição Quarto de Espanto- em torno da Coleção CGD



Figura. 4 – Mupi da exposição Quarto de Espanto- em torno da Coleção CGD