

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação - Comunicação e Artes realizado
sob a orientação científica da Prof. Dra. Maria Teresa Cruz.

À minha mãe

Agradecimentos

A Maria Francisca Conceição pelo seu permanente e indispensável apoio.

A João Lousada Soares, sem quem nada seria possível.

Aos meus irmãos, em especial a João Francisco, pela sua disponibilidade e conselhos.

A Luísa Lousada Soares, pela confiança depositada.

A Teresa Cruz, por ter aceitado orientar-me nesta aventura.

À Fundação Calouste Gulbenkian, pela oportunidade de aprendizagem concedida. A toda a equipa do Centro de Arte Moderna, pela sua simpatia e paciência. Particularmente, às minhas colegas estagiárias pelo seu espírito solidário e amizade, a Ana Gomes da Silva pelo seu entusiasmo, a Ana Vasconcelos pelo seu interesse e encorajamento e a Teresa Cartaxo pela sua imensa generosidade.

Um agradecimento muito especial a Leonor Nazaré – a quem tudo devo nesta experiência que foi o estágio - pela sua infindável disponibilidade, confiança, seriedade, protecção, paciência, generosidade e amizade.

E, por último, a todos os meus amigos, família e colegas de trabalho que tornaram efectiva a possibilidade deste estágio.

Breve história de um estágio

Vera Barreto

Resumo

Este documento escrito, sob a forma de um relatório, pretende descrever um conjunto de actividades realizadas no âmbito de um estágio curricular, que teve lugar no Centro de Arte Moderna, na Fundação Calouste Gulbenkian. Para além da demonstração das várias fases do trabalho na exposição antológica de António Charrua, entre outras pontuais actividades, este documento é também o reflexo de uma análise que teve início no âmbito da componente lectiva do mestrado e que veio a desenvolver-se ao longo dos últimos meses de trabalho.

Assim, propõe-se uma abordagem de natureza narrativa sobre uma experiência, que se traduz numa reflexão acerca da arte, moderna e contemporânea, a sua abordagem institucional e a sua inscrição histórica, fazendo ao mesmo tempo um paralelo com a prática logística e estrutural da agenda de preparação de uma exposição.

PALAVRAS-CHAVE: arte, historiografia, museu, curadoria, exposição.

Abstract

This written document, under the guise of a report, aims to describe a set of activities undertaken in the purview of a curricular internship at the Calouste Gulbenkian Foundation's Centro de Arte Moderna. More than demonstrating the various work phases behind Antonio Charrua's anthological exhibition, among other activities, this document is also the reflection of an analysis that has its root in the academic portion of the masters and which came to be developed throughout these last final months.

Thus, an approach to an experience is proposed, narrative in nature, that translates into a reflection on art, modern and contemporary, its institutional approach and its historic inscription, drawing at the same time a parallel between it and the logistical and structural practice of an exhibition's preparation time frame.

KEYWORDS: art, historiography, museum, curating, exhibition.

ÍNDICE

Introdução	1
Primeira parte: Enquadramento	1
1. Pontos de Partida.....	1
2. Breve contexto português	6
3. O Estágio	7
Segunda Parte: Descrição das actividades.....	7
1. O CAM: notas.....	7
2. O Estágio	9
2.1 Janeiro.....	9
2.2 Fevereiro	16
2.3 Março.....	20
2.4 Abril, Maio e Junho.	23
Terceira Parte: Reflexão Conclusiva	26
Bibliografia	32
Anexo.....	34

Introdução

De Janeiro a Junho¹ do ano corrente, decorreu, como componente não lectiva do Mestrado de Ciências de Comunicação – Comunicação e Artes, um estágio curricular na Fundação Calouste Gulbenkian, no Centro de Arte Moderna.

Este documento escrito, cuja forma é a de um relatório, pretende descrever o trabalho destes últimos meses, sem excluir uma reflexão crítica sobre os mesmos à luz do que foram as questões estudadas durante a componente lectiva do mestrado.

Para esse efeito, o relatório encontra-se dividido em três partes. Uma primeira parte em que estabelecerei um enquadramento das ideias estudadas que me levaram a escolher realizar um estágio e, no caso, um estágio numa instituição de arte moderna e contemporânea. Uma segunda parte, em que passarei a descrever as minhas actividades na instituição, estabelecidas segundo um plano de objectivos de acordo com o programa do mestrado. E ainda uma terceira parte, em que conduzo uma reflexão conclusiva acerca da minha experiência de estágio, em articulação com as ideias anteriores e posteriores ao mesmo.

O texto não se encontra sob as regras do novo acordo ortográfico.

Primeira Parte: Enquadramento

1. Pontos de partida

Se de algum modo, a condição da arte sempre foi um ponto de complexa reflexão por parte de todos os agentes envolvidos - desde os próprios artistas até aos críticos, passando por coleccionadores, curadores, museus, galeristas, galerias e o próprio público - talvez nos dias de hoje seja ainda mais complexo chegar a uma ideia que contemple toda a dimensão que a arte atingiu.

O modernismo foi talvez o momento em que mais se pensou esta condição da arte. O interesse em representar o mundo como era visto desenvolveu-se num interesse em pensar as formas dessa representação. O conceito de obra de arte, o artista, os diferentes meios através dos quais a obra nasce, a sua relação com o espectador, o acesso das comunidades à arte, tudo isto se tornou tema e parte da obra de arte. A arte centrou-se em si mesma, num movimento que começa com Kant, como Clement Greenberg afirma no seu célebre ensaio². Ao problema da produção da obra, veio também acrescentar-se o problema da sua recepção, altamente debatido e fonte de criação artística – são conhecidas as ideias de Marcel Duchamp³, quando afirma que o espectador é parte constitutiva da obra, completando-a, o que vem modificar o olhar sobre a mesma. Também as

1. O estágio curricular terminou oficialmente em Março, porém foi prolongado até à data da inauguração da exposição em que trabalhei (*X de Charrua*), 18 de Junho.

2. Clement Greenberg, "Modernist Painting", 1961 [<http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>]

3. Marcel Duchamp, "O ato criador" in *A Nova Arte*, Gregory Battcock (org.), São Paulo: 1986

ideias de Walter Benjamin são para aqui convocadas, quando nos traz o problema da reprodução, da autenticidade e da aura da obra de arte⁴ –o que contribui para uma desconstrução e desmistificação da mesma. E, claro, o próprio trabalho de desconstrução daquilo que é representado na obra ou mesmo da obra em si, que vários artistas experimentaram de várias e conhecidas formas concorrentes entre si - o fauvismo, o cubismo, o abstraccionismo, entre muitos outros movimentos de uma clara “libertação” estética, formal e teórica. A utilização de novos meios como a fotografia, o vídeo, o cinema, a mistura de meios e a interdisciplinaridade artística, representam apenas algumas das inúmeras experiências que tornaram o modernismo um momento fundamental de reposicionamento face à arte e que conduziu a um anunciado fim de uma era. Foi precisamente neste ponto que se iniciaram os estudos fundamentais da componente lectiva do mestrado. Na reflexão acerca da importância do modernismo, na afirmação do contemporâneo como nova manifestação artística que se distancia do modernismo sem o negar, na análise dessa afirmação, na sua aparente fuga a uma narrativa histórica, no papel fulcral da História da Arte, em suma, numa reflexão sobre uma nova condição da arte, que é a da arte contemporânea. Utilizando as ideias de Hans Belting e de Arthur Danto⁵ que, em simultâneo, na década de 80 desenvolveram teorias sobre uma condição pós-histórica da arte, falando no seu próprio fim e numa ideia de uma *arte global* ou *pós-arte*⁶, fui procurando encontrar pistas para uma nova condição da arte através da análise do trabalho de artistas, de obras de arte, da condição do espectador e até do trabalho das instituições de arte.

A introdução no mestrado coincidiu, portanto, com uma série de fins anunciados. Interessou-me particularmente uma ideia de fim de arte e fim da História. A relação entre arte e História constitui uma importante chave para a reflexão que tenho vindo a desenvolver.

*Contemporary Art indeed manifests an awareness of a History of Art, but no longer carries it forward; and the academic discipline of Art History no longer disposes of a compelling model of historical treatment.*⁷

Durante muito tempo, arte contemporânea era considerada *a arte moderna feita pelos nossos contemporâneos*⁸, ou seja, contemporâneo seria só um termo correspondente a uma baliza temporal e não a um estilo ou movimento. Belting afirma que só nos anos 70, e *insidiosamente*⁹, se começam a detectar diferenças entre moderno e contemporâneo. Uma delas assenta precisamente na questão da superação. Os movimentos modernistas aconteciam numa lógica de superação, de contra-ideia e, portanto, sempre numa relação binomial com a História da Arte de um determinado movimento artístico, fosse para o citar ou criticar. Embora seja herdeira directa desta agitação criativa e

4. Walter Benjamin, *A Modernidade. Obras escolhidas*, vol. 3. Assírio e Alvim, 2006

5. Hans Belting, *The End of The History of Art*, Chicago University Press, 1987 e Arthur Danto, “Modern, Postmodern, and Contemporary” in *After the End of Art: Contemporary Art and Pale of History*, Princeton University Press, 1998

6. Ibidem, respectivamente: arte global é um termo de Belting e pós-arte de Danto.

7. Hans Belting, *The End of The History of Art*, Chicago University Press, 1987, p. 3.

8. Ibidem.

9. Ibidem.

intelectual, a arte contemporânea parece, como nos diz Belting, não procurar uma continuidade nesse sentido. Evidentemente, encontra-se inscrita numa narrativa artística, mas não é possível definir-lhe limites, nem premissas, nem se estrutura numa organização coerente. Logo, apresenta-se numa condição, segundo Belting, pós-histórica e global. A consciência da falha da História da Arte é também uma marca de transição do moderno para o contemporâneo. O modernismo começa por tentar questionar a disciplina da História, mas em relação directa, como foi dito acima, com uma História de Arte que - estava a descobrir-se - muito excluiu e não mais representava do que a História da Arte ocidental. O contemporâneo, por outro lado, manifesta uma vontade de abranger uma globalidade que ainda não dispõe, segundo Belting, de um tratamento histórico convincente.

Se a noção entre moderno e contemporâneo parece intrincada, o tema da História apresenta uma desafiante problemática.

A noção fundamental quando falamos de História prende-se com uma cadeia de acontecimentos que nos são apresentados de uma forma sequencial. No entanto, a crónica da existência humana e aqui, muito concretamente, a historiografia da arte apresenta vários problemas. A ideia de que um determinado acontecimento é uma consequência de um outro e que originará outro, falha à partida. Não nos é possível afirmar que um acontecimento *a* se deu porque o acontecimento *b* teve lugar, até porque enquanto o acontecimento *a* estava a ter lugar, outros se deram. A complexidade deste sistema, contínuo por definição, impõe à historiografia a temporalidade, essa fragmentária, como ferramenta essencial para a descrição da História. A simplificação do sistema, por isolamento de intervalos temporais concretos, dentro dos quais é agora possível discriminar com maior facilidade o acontecimento *a* e *b*, tem duas consequências; por um lado, potencia a descrição da História através de uma lente determinista, por outro, esta abordagem exclui por definição a complexidade e continuidade da História. Deparamo-nos então com um paradoxo: sem a inscrição da temporalidade nos eventos históricos, a sua análise parece impossível; com a inscrição da temporalidade em eventos históricos, a sua análise revela-se incompleta. Temos portanto um sistema que, por definição, representa uma interpretação particular, fragmentária e retrospectiva de um acontecimento. Se já existia uma consciência deste fenómeno, o momento particularmente globalizante em que vivemos põe a nu a fragilidade das ferramentas historiográficas e da sua organização temporal. O acesso à informação permanente, a velocidade da comunicação e a mudança consumada da experiência sensível, potenciada pelo crescente número de filtros tecnológicos entre nós e o tangível, que alterou as noções de tempo e de espaço, tornam hoje a reflexão sobre o papel da História e a sua constante organização pontos fundamentais de debate e pensamento. Outro aspecto que parece evidenciar-se é o movimento de inclusão e exclusão da História¹⁰, que sempre existiu e que hoje, mais uma vez, numa conjuntura de grandes avanços tecnológicos, parece estar mais exposto. Se por um lado, esta aparente fragilização da História

10. Uma ideia presente no texto de Walter Benjamin "Sobre o Conceito de História", in *O Anjo da História*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio e Alvim, 2010.

constitui um momento de importante democratização e uma maior apropriação por parte das comunidades da sua própria identidade, por outro, o momento é de risco, porque será fundamental definir e criar novas ferramentas para uma historiografia abrangente sob o risco de não existir uma estrutura cultural em que nos possamos ver reflectidos e que opere no campo da memória. Ou seja, é fundamental saber que a História é em si uma disciplina de natureza utópica - uma vez que pretende fazer a crónica de um conjunto de acontecimentos que escapam a uma lógica narrativa - e será sempre interpretativa. Todavia, é fundamental pensar em formas de tornar a História uma disciplina mais rica e inclusiva, para que o inestimável desenvolvimento das heranças culturais seja possível.

Os museus, fundações, galerias, bienais e feiras de arte foram até hoje as estruturas onde o acesso à arte acontecia. E, a par do mundo digital, são ainda as estruturas onde esse acesso continua a ter lugar. Logo, a sua relação com uma narrativa histórica é evidente. São estas estruturas que acabam por determinar o que é visto ou não e de que forma tal acontece. São, por isso, estruturas onde a ideia de inclusão e exclusão está à vista e onde a interpretação sobre a arte num determinado momento existe, através da programação de determinados eventos ou até da aquisição de obras sob o ponto de vista institucional. Os museus de arte contemporânea são casos de particular interesse, porque eles existem numa relação entre passado e futuro muito clara. Como afirma Weibel, *coleccionar significa salvar uma obra da destruição, é um acto de memorização*.¹¹ Por outro lado, afirma também que *sem uma salvaguarda das obras de arte, haveria sempre retrocessos no desenvolvimento*.¹² É claro que os eventos culturais existem num contexto, não existe a preocupação nos museus, como existirá na historiografia, de abranger toda a manifestação artística. Ou para ser mais clara, não existe um museu de arte contemporânea que procure mostrar toda a arte contemporânea. No entanto, existe a dificuldade da inclusão e exclusão. A dificuldade da selecção. A dificuldade do estabelecimento de valor de uma obra enquanto obra de arte também é outro fenómeno ligado aos museus. Ainda que o circuito alternativo aos museus hoje seja muito maior, é inegável que o seu papel nos desígnios da arte ainda se mantém. O plano de aquisições de um museu para a sua colecção é uma das formas deste processo ocorrer. São, também, por isso locais onde o valor de mercado de uma obra é determinado, ainda que a sua missão seja outra, como afirma Weibel no texto já citado. Hoje, a tarefa de um museu é ainda mais difícil, precisamente pelo acesso à quantidade de manifestações artísticas, pela dificuldade de trabalhar num território onde a História ainda não actuou - e onde está a aprender a actuar- e pela velocidade dos próprios acontecimentos.

Neste momento, e já desde os anos 70 - década chave da arte contemporânea - os museus de arte apresentam dificuldades muito grandes e encontram-se numa anunciada crise de valores, que nada tem a ver com a quantidade de museus que emergem, mas com uma crise de valores e de significado. Se alguns se debatem com a diversidade, outros assumem uma ruptura em relação a

11. Peter Weibel, "O museu: entre a Arca de Noé e o *hedge fund*" in *INTER[IN]VENÇÃO, INTER[IN]VENTION*, Peter Weibel e Claudia Giannetti (org.), Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2013, p. 20

12. Ibidem, p. 20

uma linha de continuidade com a História e não procuram deter uma colecção. São os “museus vazios”.¹³ Eles apresentam exposições organizadas pelos próprios artistas, sem que a sua organização ou a tal relação de passado e futuro seja uma preocupação. A ideia de se lhes chamar museus será talvez uma provocação. A colecção é o pilar fundamental do museu, não só pelo seu papel de representação cultural e de salvaguarda da memória, mas também pela relação do público com um museu, que cria determinadas expectativas e que procura, no museu que reconhece, as novas manifestações do seu tempo. Se por um lado, existe uma corrente de fuga ao museu como instituição que pretende criar uma relação de autoridade sobre as obras através da História, existe também, uma vontade de reformular o funcionamento dos museus, nomeadamente acerca do trabalho com as suas colecções, para que se adaptem e ofereçam uma interpretação do momento que vivemos.

Programar é não só uma tarefa onde há que incluir e excluir da historiografia da arte, mas também criar o acesso a uma determinada obra. Ou seja, é construir condições para que uma determinada comunidade reflecta e acolha as obras. É uma tarefa de uma enorme responsabilidade, com um pendor autoritário muito forte, é facto, mas que não estou certa que seja natureza exclusiva dos museus, mas sim de qualquer plataforma de acesso à cultura. Se a iniciativa partir de um museu, programar será uma responsabilidade ainda maior precisamente porque este mantém um compromisso face ao passado, ao futuro e perante uma comunidade que o procura como *médium*. É evidente que, escrever a História ou fazer emergir matéria para a disciplina da História, são duas tarefas distintas, mas ainda assim profundamente relacionadas. Por tudo isto, mais do que pensar nos movimentos de ruptura em relação ao museu – embora sejam interessantes como ponto de partida - interessou-me pensar de que forma é que os museus operam sobre esta realidade. Que reformulações estão a acontecer nos museus? De que maneira trabalham? Que tipo de estratégias estarão a desenvolver? Até que ramos do seu funcionamento se estendem essas estratégias para além da programação?

Interessou-me, por isso, observar de forma mais aproximada esta realidade. Como é que hoje, no contexto destas ideias, se pensa o trabalho de uma instituição, como é que se selecciona, através de que processos, que tipo de preocupação existe com a colecção, que relação se desenvolve com os artistas e como é que estas actividades são apresentadas ao público.

Quando, no ano passado, concluí que a melhor opção para a componente não lectiva deste Mestrado seria um estágio curricular com relatório, a ideia prendia-se com uma tentativa de investigação acerca da abordagem institucional da arte que incluísse a possibilidade de acompanhar as práticas de uma determinada instituição, dentro do contexto contemporâneo. Partindo deste conjunto de ideias sobre a arte e a sua narrativa - através de uma ferramenta muito concreta que é trabalhar na própria instituição - a ideia era averiguar em que medida o contexto contemporâneo da

13.Termo de Masaaki Morishita, presente num texto de Hans Belting, «Contemporary Art as Global Art - A Critical Estimate» in *The Global Art World*, Ostfildern, 2009

arte tem influência no trabalho efectivo e se o próprio trabalho de algum modo vai ao encontro dessas ideias. Sobretudo, pensar de que forma estes movimentos acontecem.

Breve contexto português

Parece fundamental fazer uma breve nota do que é o contexto português em relação à arte contemporânea, uma vez que esta experiência de estágio ocorreu em Portugal, na Fundação Calouste Gulbenkian, no Centro de Arte Moderna (CAM).

A História da arte contemporânea portuguesa é muito recente e curiosa. Na verdade, a sua história institucional só existe desde os anos 80. Desde 1911 que existia em Portugal um Museu Nacional de Arte Contemporânea - hoje o Museu do Chiado (MNAC). No entanto, este museu nunca foi representativo da arte moderna e contemporânea portuguesa. O seu programa excluía qualquer manifestação artística que não compactuasse com o regime da ditadura e, portanto, não existia em Portugal um museu de arte moderna. A Fundação Calouste Gulbenkian, ainda antes da abertura do CAM em 1983, foi adquirindo de forma sistemática obras do primeiro modernismo português e organizou duas grandes exposições de Artes Plásticas, com o objetivo de se adquirirem obras, já visando um segundo modernismo. Em 1983, inaugura o CAM, já com alguma colecção importante e ainda a trabalhar numa linha de aquisições consistente nas gerações que se seguiram. Em 1989 surge Serralves também com colecção, sendo que o seu museu de arte contemporânea só inaugura em 1999 e, em 1993, o Centro Cultural de Belém e a *Culturgest* abrem as suas portas. O Museu do Chiado como hoje o conhecemos vem a inaugurar, em 1994.

Se pensarmos que em 1983, quando inaugura o *primeiro museu da modernidade portuguesa*, como afirma Delfim Sardo¹⁴, já Belting, Danto, e uma série de directores de museus, como William Sandberg, Harald Szeemann e Pontus Hultén¹⁵ se debatiam com a reformulação de um museu contemporâneo, temos a terrível noção do quanto estava por fazer em Portugal: mostrar a História do modernismo e representar os movimentos de uma nova época já emergente. É extraordinário observar a forma como o CAM evoluiu tão agilmente, ainda que só nos anos 90 as críticas face a um certo conservadorismo cessassem, como elucida Raquel Henriques da Silva¹⁶. Entre o que foi recuperar o modernismo português, projecto em que o CAM fez uma travessia solitária, e fazer a ponte com o contemporâneo, em que as restantes instituições mencionadas já participavam, o período foi de grande agitação cultural.

14.Delfim Sardo, e Mariano Viterbo Brandão, Coord. Isabel Corte Real e Inês Costa Dias, *Abrir a Caixa: Obras da Colecção da Caixa Geral de Depósitos*, Lisboa: Fundação da Caixa Geral de Depósitos, 2009.

15.Directores de museus entrevistados por Hans Ulrich Obrist, em *A Brief History of Curating*, JRP|Ringier & Les Presses du Réel, 2013

16.Raquel Henriques da Silva, "A coleção do CAM, um desígnio: divulgar, partilhar e valorizar a arte moderna e contemporânea" in *CAM 30*, Lisboa: CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014

O Estágio

Quando, em Janeiro deste ano, comecei o meu estágio na Fundação Calouste Gulbenkian, no CAM, sabia que a minha experiência seria sobre a área de produção de exposições, que como Isabel Carlos – directora da instituição- afirmou na nossa primeira reunião é uma área muito abrangente e onde é possível compreender como acontece uma exposição do princípio ao fim. Ignorando o que representava trabalhar profundamente na produção de exposições, pareceu-me que tudo se enquadrava com as ideias já mencionadas anteriormente.

O que acabou por se dar foi o trabalho de apoio à investigação e produção do catálogo e da exposição antológica de António Charrua - *X de Charrua* - sob a orientação de Leonor Nazaré, curadora da exposição. Deu-se ainda uma colaboração pontual na preparação de um documentário realizado por Rui Xavier para a exposição de Hein Semke, com curadoria de Ana Vasconcelos. E, por último, uma pesquisa de apoio, no Serviço de Comunicação da Fundação, a uma investigação de Leonor Nazaré. O que se deu, portanto, foi uma experiência onde a prática se sobrepôs de uma forma avassaladora, muito pertinente, porém inesperada, à teoria.

Este relatório, exercício narrativo por excelência e, portanto, fragmentário e interpretativo, passará então por uma descrição dessa prática, articulada com uma reflexão mais concreta do que é trabalhar numa exposição antológica inserida numa instituição e de que forma isso se relaciona com as ideias anteriores, convergindo ou divergindo dessas mesmas ideias. O que se deu foi um contexto que, penso, é uma chave muito rica para os debates citados. Um compromisso particular face a uma realidade abrangente.

Segunda Parte: Descrição das actividades

1. O CAM: notas

O Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian nasce de uma vontade anunciada de colmatar falhas em relação à cena artística em Portugal na época, que remeto para o ponto anterior deste trabalho. As suas actividades estão integradas numa abrangente missão e programação cultural que são as da Fundação Calouste Gulbenkian. Partindo assim de uma parte da missão da Fundação, que se ocupa de promover o trabalho de artistas, facilitando-o dos mais diversos modos – seja para o expor, adquirir ou fomentar (através de bolsas de estudo e subvenções) - e comprometido sobretudo em tornar acessível ao público a arte do seu tempo e a sua herança cultural mais recente através da sua colecção, o CAM abre as portas em 1983.

A sua grande preocupação é a de *preservar, investigar e tornar acessível ao maior número possível de pessoas a colecção à sua guarda, constituída por obras de arte dos séculos XX e XXI*¹⁷.

A colecção do CAM conta com cerca de 10,000 obras, resultado de aquisições sistemáticas e de inúmeras doações de artistas e das suas famílias. Embora haja um destaque de artistas portugueses, a instituição conta com uma representação significativa de artistas internacionais que é resultado *de contactos havidos entre estes e vários artistas portugueses, e da programação sobre arte internacional, desenvolvida pela Fundação Calouste Gulbenkian a partir da data da sua criação, em 1956*.¹⁸

A par das regulares mostras da colecção, são apresentadas regularmente exposições temporárias. A sua programação parte de duas premissas: *colecção e criação*¹⁹. Encontra-se, portanto, presente uma ideia de articulação entre passado e futuro, entre memória e aspiração.

O CAM conta ainda com um serviço educativo, que assegura uma formação na diversidade artística. O serviço educativo desenvolve actividades relativas às exposições, mas não só. Organiza ainda um programa com actividades destinadas a todas as idades e tem-se revelado uma frutífera ferramenta de trabalho com a comunidade.

O CAM teve até agora três directores: o arquitecto José Sommer Ribeiro, o artista plástico Jorge Molder e a curadora Isabel Carlos. Se anuncio a formação original de cada uma destas personalidades, é porque de alguma forma - e como afirma Raquel Henriques da Silva, no seu texto do catálogo que celebra os 30 anos da instituição – a marca autoral de cada um deles foi determinante para o desenvolvimento do CAM.²⁰

José Sommer Ribeiro, figura de notória importância e pioneiro, revelou uma enorme inteligência: a sua intervenção na criação do próprio edifício do CAM e o estabelecimento de aquisições mais ligadas ao primeiro e segundo modernismo português foram fulcrais e, como afirma Molder,²¹ esse trabalho ter-se-ia revelado muito difícil posteriormente. Jorge Molder, segundo director, vai revelar-se fundamental na sensibilidade para o contacto com artistas mais novos, sobretudo a partir da década de 60 até agora, colmatando uma falha nas aquisições que era apontada ao CAM quando inaugurou. Também o serviço educativo nasce durante as suas funções, entre muitas outras coisas que promoveu. E, por último, Isabel Carlos, que ainda se encontra em funções, e que veio promover um conjunto de abordagens a artistas contemporâneos internacionais, abrindo as fronteiras geográficas.

17.Ver site do CAM, (<http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/OCAM>).

18. Ibidem.

19. Isabel Carlos, “Trinta anos depois, celebrar a colecção e a criação” in *CAM 30*, Lisboa: CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

20.Uma nota muito breve que não posso deixar de fazer: o trabalho de avassaladora qualidade e visão de Madalena Azeredo Perdigão no já extinto ACARTE, integrado no CAM, e que trouxe não só importantes artistas a Portugal, como contou com uma histórica adesão de público.

21.Jorge Molder, “Relatório CAM: algumas ocorrências” in *CAM 30*, Lisboa: CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014

A equipa do CAM é surpreendentemente pequena para o volume de trabalho desenvolvido. Entre parêntesis o número de pessoas. Para além da equipa de curadoria (4), de produção (2), museografia (3) e de grafismo (2), existe uma *registrar*, duas secretárias administrativas, um gestor de fundos, um fotógrafo e uma responsável pelo arquivo fotográfico E, claro, a directora, Isabel Carlos.

Existem ainda, os restauradores externos e estagiários. No caso, durante o meu estágio, quatro estagiárias.

2. O Estágio

2.1 Janeiro

Comecei o estágio no dia 5 de Janeiro do ano corrente.

Fui apresentada à Dra. Leonor Nazaré, curadora e assessora do CAM - que viria a ser a minha orientadora de estágio, e a quem devo toda a minha aprendizagem sobre o que significa organizar uma exposição.

No momento em que se deu a minha chegada, a Dra. Leonor, e a curadora externa Ana Ruivo, encontravam-se a preparar uma exposição antológica de António Charrua (1925-2008), pintor português geralmente associado à cidade de Évora e ao grupo da cidade a que relacionamos Álvaro Lapa, António Palolo e Joaquim Bravo.²² A investigação levada a cabo por ambas tinha começado em Outubro de 2014 e restava, portanto, muito pouco tempo de trabalho que contemplasse uma exposição de natureza antológica e a produção de um catálogo sobre a obra do artista. Havia muito para fazer e a minha chegada revelou-se oportuna.

Desde Outubro, muita informação havia já sido reunida. Havia apenas dois catálogos publicados sobre a obra do artista, um imenso conjunto de documentos biográficos, panfletos de exposições individuais e colectivas, relatos de entrevistas com figuras que conheciam o artista e a sua obra, um levantamento de colecionadores com obras de António Charrua e descrições de várias visitas a Évora, onde António Charrua tinha a sua casa e *atelier* (que permanecem inalterados desde a sua morte), a Torres Vedras e a Santiago do Cacém, onde as suas filhas, gémeas, armazenam grande parte da sua obra.

A primeira tarefa que me coube foi a de criar uma bibliografia de todo o material consultado até então para integrar o catálogo.²³ Este trabalho ocupou dois dias. E depois de concluído, estabeleceu-se que o meu estágio ficaria entregue à Dra. Leonor Nazaré. Compreendi, por esta altura, que cada estagiário tem a orientação de uma das curadoras do CAM. Ainda assim, os estágios

22.Ver o texto de Leonor Nazaré, "Charrua em contexto, As Formas Principais" in *X de Charrua*, Lisboa: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

23.A manutenção desta bibliografia ficou a meu cargo até ao fim da investigação, que seguiu até Junho.

diferem muitíssimo, não só pela especificidade de cada exposição, mas também pela formação do próprio estagiário e pela necessidade da instituição e da curadora em causa.

Foi-me, então, atribuído um espaço de trabalho no CAM. Uma secretária na sala dos estagiários, um telefone, um computador, uma conta de utilizador, uma pasta de trabalho e acesso à rede de trabalho do CAM, bem como um endereço de correio electrónico, para tratar de assuntos de forma independente futuramente. Fui também apresentada à acolhedora equipa do CAM.

Todos os dias, excepto raras ocasiões de ausência da Dra. Leonor, tínhamos breves reuniões para fazer pontos da situação e organizar as tarefas seguintes. O meu dia-a-dia consistia em chegar ao CAM pelas 9h30 e sair pelas 17h30.

Antes de serem distribuídas as primeiras tarefas, ocorreu a primeira de várias e sempre estimulantes idas ao piso de baixo do museu: uma visita às reservas do CAM sobre a qual não posso deixar de fazer nota. As reservas são um lugar fascinante. A Dra. Leonor desceu comigo e pediu aos seguranças que abrissem as várias reservas, para que eu pudesse conhecer. Não posso descrever a excitação que é poder circular - embora sempre vigiada naturalmente- sem restrições pelas reservas. São abaixo da superfície, e estão divididas em quatro espaços, de onde saem grandes corredores com salas cheias de maquinaria diversa, que conservam a temperatura, humidade e que contribuem para o melhor acondicionamento possível das obras. Há um enorme túnel que liga as reservas do CAM e o edifício da sede da Fundação e onde acontecem as mais curiosas actividades, desde carpintaria até lavandaria, passando por salas de ensaios para o coro e músicos, armazéns dos livros, máquinas, material de cena e ainda, salas de ginásio para os funcionários da Fundação.

As reservas, armazéns de boas dimensões, contêm todas as obras da colecção (todas com um número de inventário e organizadas da melhor forma possível), obras que encontram em depósito no CAM, sem que pertençam à colecção e ainda as que lá se encontram porque se destinam à exposição seguinte. É um espaço fenomenal: Calhau, Lourdes Castro, Chafes, José Guimarães, Julião Sarmento, Helena Almeida, Paula Rêgo, Vieira da Silva, Almada entre muitos outros e, claro, uma parede inteira cheia de obras de Amadeo. Um verdadeiro privilégio.

As reservas são geridas pela equipa de museografia, têm uma equipa de segurança e uma equipa técnica. Existe ainda o “armazém”, uma sala de trabalho onde podemos encontrar obras a ser restauradas, molduras a ser construídas, manutenção de obras e ainda obras dispersas que estão a sair ou a chegar de algum local e têm de ser observadas para a produção de um *condition report*, que determina o estado da obra.

Terminadas as apresentações, era necessário lançar mãos ao trabalho. Nesta altura, muito do desenho de Charrua já se encontrava no CAM e era necessário inventariá-lo.²⁴ Logo, fui conduzida até uma sala onde fotografei e medi todos os desenhos a fim de criar a minha primeira de muitas listas.

24. Grande parte das obras pertence à família de António Charrua e houve imensas vantagens nessa circunstância. O facto de o desenho já se encontrar no CAM é exemplo disso mesmo.

Depois de fotografar todos os desenhos, descarreguei a informação no computador, imprimi todas as imagens e utilizei essas impressões para anotar as medidas e as datas (se existissem).

O fascínio de pela primeira vez ter contacto com obras é de uma enorme alegria. Estava verdadeiramente extasiada com a quantidade de produção de desenho que existia do Charrua, com a possibilidade de o ver com todo o tempo numa sala e, mais ainda, não só podia tocar-lhe, como fazia parte do trabalho fazê-lo. A sensação de privilégio ainda durou bastante tempo e não estou certa que ainda agora não a sinta.

Depois, e em colaboração com Rita Romão - que já tinha digitalizado uma série de imagens dos catálogos do Charrua para a lista de obras geral e também estagiava do CAM - parti das anotações das medidas e das datas anteriores para a organização da lista, que agrupámos por semelhança visual. Numerámos todas as imagens e registámos a sua data e medida. Faltava agora definir os materiais, uma vez que o suporte era, evidentemente, papel.

Foi-nos pedido, então, que observássemos os desenhos e que sugeríssemos o material, que iria ser, mais tarde, revisto, naturalmente. Ainda assim, fiquei surpreendida com o interesse e a confiança manifestos com que nos solicitaram esta tarefa. Voltámos para a sala, com as primeiras anotações e passámos algum tempo a tentar encontrar a especificidade de cada material. O óleo pelo seu cheiro característico, a tinta-da-china pela sua distinta marca preta e por aí adiante. Realmente o óleo e o acrílico são visualmente muito semelhantes e o facto de os desenhos terem estado armazenados juntos fazia com que o cheiro a óleo se tivesse imiscuído eles. Depois de debatido cada desenho, regressámos ao computador e registámos as descobertas. Estava feita, ao fim de três dias destas tarefas, uma lista. Chamámo-la a Lista de Papel.

Na rede do CAM existia uma pasta destinada à exposição de Charrua e foi lá que guardámos a Lista de Papel. Nesta altura, já se encontravam na pasta alguns documentos com os quais passei a trabalhar. Para compreensão das minhas actividades seguintes tenho aqui que fazer nota deles. Antes de mais, a Lista Geral onde estavam todas as imagens de obras até então conhecidas. Ou seja, as imagens digitalizadas dos dois catálogos e fotografias de obras, resultado das visitas às casas de Évora, Santiago do Cacém e Torres Vedras. Cada imagem tinha uma legenda correspondente, um número e as mais variadas anotações, consoante o ponto do trabalho. Um exemplo: todas as imagens digitalizadas de catálogos ou de transparências tinham uma anotação de um número, o que se revelou fundamental, mais tarde, para o trabalho com o tratamento de imagem e créditos fotográficos. Outro exemplo: muitas imagens tinham já a indicação sobre a sua presença na exposição. A curadora escrevia *EXPO* como nota, ainda que não se tivesse localizado a obra. Ou seja, cada imagem desta lista tinha indicações que já nesta altura se prendiam com a exposição, mas também e sempre em paralelo, com o catálogo, como estes dois exemplos evidenciam. Havia também uma lista de contactos relevantes para a investigação: coleccionadores, familiares de Charrua, amigos, enfim, todos os contactos de qualquer pessoa que em algum momento estivesse envolvida na investigação. Havia um documento com o registo de todos os coleccionadores até então

localizados - sendo que a maioria das obras de Charrua pertence às suas filhas, que criaram uma associação para esse fim: o *Grande X*. E, por último na pasta, notas biográficas sobre Charrua e uma cronologia.

A manutenção destes documentos, bem como a produção de muitos outros que irei descrevendo, ficaram a meu cargo, com a intervenção e supervisão da Dra. Leonor. Tudo devia ser guardado e armazenado e estes documentos mudaram muitíssimo ao longo de toda a investigação.

As notas biográficas foram a tarefa seguinte. Havia que organizar o documento existente, o que passava por confrontar os dois catálogos, que nem sempre coincidiam nas datas, apurar qual deles estava correcto e ainda inserir dados de outras biografias a que tivemos acesso em panfletos e entrevistas, que também continham erros, que era necessário verificar. Colocar, depois, este documento sob a forma de uma cronologia e uniformizar. A Biografia foi sendo criada ao longo das descobertas, mas já sempre dentro de um documento organizado e onde as dúvidas estavam anotadas.

Depois de outra visita a Évora, a Dra. Leonor trouxe uma série de pastas de casa de António Charrua. Desde jornais que ele tinha armazenado até vários blocos de desenhos, passando por documentos pessoais, fotografias, notas, revistas, enfim, um manancial de novidades a considerar. Foi-me solicitado que discriminasse este material por temas e pertinência para a investigação. As curadoras iriam depois trabalhar a partir daí. Estive, então, três dias e meio, a vasculhar tudo, como se de um detective me tratasse. A inibição de desarrumar a organização de outro ser para procurar material rapidamente se esvai. Excluí material privado sem interesse para a investigação, mas ainda assim curioso, como extractos bancários, contratos de trabalho, correspondência pessoal e artigos que Charrua guardava sobre temas que o interessavam. Vai-se formando um retrato mental do artista, sobretudo do homem, talvez. Dividi tudo em três montes: um mais biográfico, outro com obra - blocos de desenhos muito pequenos e anotações - e um outro só com entrevistas e artigos sobre Charrua, que o próprio recolhia e que fotocopiei para que pudéssemos ficar com um registo. Assim que pude, voltei a arrumar estes documentos, sendo que os blocos de desenho ficaram ao dispor até agora, alguns ainda se encontram na própria exposição.

Foi necessário fazer a bibliografia de todos os novos documentos, tarefa que, como já referi, mantive sempre que surgiam novidades. E ainda, digitalizar as entrevistas com Charrua aqui encontradas e que revelaram interesse para publicar no catálogo. A sua digitalização era urgente, para que se pudesse enviar para tradução o mais depressa possível. Aprendi a trabalhar com programas de digitalização de texto nesse dia.

O único documento que estava na mencionada pasta da exposição que faltava organizar era agora o registo dos coleccionadores. Era necessário transformar esse documento numa lista. Podíamos, simplesmente, ter decidido anotar na Lista Geral quem era o coleccionador que detinha a obra *x*, ou, organizar a Lista Geral por coleccionador. Foi discutido. Porém, a Dra. Leonor preferiu manter na Lista Geral uma ordem cronológica, para que fosse mais simples encontrar o que se

procurava. No entanto, para outra faceta do trabalho, era mais simples organizar o documento por cada coleccionador e as suas obras. Nesse sentido, fiz uma nova lista, que já visava o passo seguinte: seguros e transportes. Elaborei, então, uma lista com todos os coleccionadores, as suas moradas e contactos, em seguida uma imagem e tabela da obra e o seu valor de seguro (se já estivesse atribuído). Para a equipa de transportes, é necessário que esta lista exista organizada por moradas, para saberem o que vão recolher a cada local e verificarem hipotéticos enganos. Organizei-a dessa forma, por esse motivo.

Uma nota: para se iniciarem as diligências para a chegada das obras à instituição, é necessário que os curadores e o coleccionador acordem um valor de seguro para a obra. O coleccionador tem que preencher um formulário de empréstimo e depois disso, essa informação segue para o responsável da Fundação por lidar com a seguradora e por fazer avançar a autorização do transporte da obra. Este procedimento será narrado mais tarde com mais detalhe, faço a nota aqui apenas para que se entenda a que me refiro quando falo em seguros e transportes e a economia de tempo que ir organizando pequenas tarefas pode representar.

Em simultâneo, deu-se a chegada de documentos requisitados do Arquivo Geral da Fundação. Todos os *dossiers* que mencionassem Charrua tinham que ser cuidadosamente estudados. A Dra. Leonor cedeu-me uma sala, onde, durante os três dias seguintes, trabalhei novamente como um detective. Devo dizer que aproveitei a ocasião para vasculhar uma série de documentos deliciosos sobre os mais diversos assuntos. O mais curioso talvez tenha sido toda a documentação sobre a construção da sede do Museu Gulbenkian. As várias cartas entre José Azeredo Perdigão, Sommer Ribeiro, actas de reuniões, orçamentos, contratação de artistas para colaborar na decoração - correspondência original entre Almada Negreiros e a Fundação (Almada tinha sido convidado para fazer o conhecido painel decorativo do museu). E tudo isto porque Charrua foi contratado para fazer uma tapeçaria para o bar do 3º piso e esta vasta informação sobre a construção da sede estava no mesmo *dossier* onde o nome Charrua surgia duas vezes. Lembro-me de ter admirado profundamente Azeredo Perdigão, pela sua energia visível na intervenção em todos os assuntos, desde os mais relevantes aos mais simples, pela sua visão - já tão lúcida - da arte moderna e contemporânea e a sua capacidade de gestão absolutamente avassaladora. Sempre que encontrava documentos relevantes para a investigação, fotocopiava-os, à semelhança do que anteriormente havia feito. Encontrei um maravilhoso relatório que Charrua, como bolseiro da Gulbenkian, havia elaborado sobre os meses da sua viagem à Europa. Encontrei muitas biografias, críticas, as candidaturas de Charrua a mais bolsas e subvenções da Fundação, as cartas de resposta, as considerações sobre a sua obra entre os membros do Conselho de Administração e o seu boletim de inscrição nas duas exposições de Artes Plásticas em que esteve representado.

Vi-me envolvida em leituras muito diversas, sobre Charrua e não só, mas não menos curiosas por isso. Este trabalho revelou-se moroso, porém muitíssimo interessante. É a descoberta de uma instituição através dos seus documentos. É uma das formas de a descobrir de dentro para fora. Não é

o que sabemos ou imaginamos sobre a Fundação. São as actas, a correspondência, as preocupações, as deliberações de quem realmente está a gerir uma parte da vida cultural de um país.

Durante este trabalho que tenho vindo a descrever, a Dra. Leonor, encontrava-se, entre muitas outras tarefas, a trabalhar com Ana Ruivo na selecção das obras que seriam exibidas. Embora se estivesse à procura de tudo o que existisse sobre e de António Charrua, só algumas obras iriam ser vistas no espaço de exposições do CAM. Para esse efeito, as duas curadoras utilizaram uma planta do espaço expositivo e recortes de todas as imagens da lista geral. A exposição não foi pensada, nesta fase, consoante a localização das obras. Esse era um trabalho paralelo. A ideia era procurar mostrar o mais representativo das várias fases do trabalho de Charrua, procurando deliberar através da qualidade das suas obras. Mais tarde, se não se conseguisse encontrar uma obra que ambas tinham decidido expor, muitas havia de reserva para a substituir. Numa das tardes em que ambas estavam a deliberar sobre este assunto, foi-me permitido observar a discussão. Para além da decisão do que incluir ou excluir, as curadoras iam anotando o número da obra e medindo na planta, de forma a visualizar ainda que de modo muito rudimentar, a exposição. As discussões sobre que obras incluir não se revelaram mais curiosas do que as discussões sobre as dimensões de uma obra não permitirem que esta ficasse num determinado local ou noutro da sala, ou até mesmo as discussões sobre que obras cumpriam uma melhor integração com outras. Ou seja, estava a discutir-se já a montagem da exposição. Este foi um momento profundamente interessante para mim. Já ia para além da inclusão ou exclusão, era um diálogo entre as obras. Esse diálogo devia existir com modulações, com ritmos e tons distintos, sendo que a exposição era cronológica. Mais do que reflectir como é que se inclui ou exclui, a discussão era sobre que possibilidades ganha ou perde uma obra com uma outra ao lado. Em que medida as suas proporções entram no caminho, as suas cores, a sua gramática visual.

Era necessário fechar esta fase do trabalho. A de pensar a exposição. Não só porque nas propostas aos coleccionadores se deveria estabelecer quanto tempo a obra iria permanecer no CAM – todas as obras iriam sempre ficar, para fotografar ou para expor, no entanto, para esta última opção, era necessário negociar a duração do empréstimo da obra – mas também porque a arquitecta do CAM deveria entrar nesta discussão e conhecer as ideias das curadoras para o espaço. Cada exposição muda o espaço, pode ser necessário construir paredes, vitrinas, emoldurar ou encaixilhar desenhos e tudo isso passa pela arquitecta e pela equipa de museografia. Há que referir que, neste momento, essa equipa estava a trabalhar também nas duas exposições que iriam inaugurar em Fevereiro, numa itinerância e mais adiante na desmontagem das exposições e montagem das seguintes. Logo, um primeiro esboço da exposição era importante e acabou por surgir.

A minha tarefa seguinte foi preencher um documento para os auditores e que é trabalho de produção: a grelha técnica da exposição. Este documento deve conter todas as imagens e tabelas das obras que entrarão na exposição, todas devem estar numeradas e preferencialmente pela ordem da exposição. Depois de preenchida a planta pelas curadoras, a Dra. Leonor entregou-me uma lista com

os números das obras nessa ordem. A partir desse documento, preenchi a grelha técnica. Todas as imagens passaram a ter dois números agora: os números que tinham na Lista Geral e que estavam no documento que a Dra. Leonor me deu e o número da sequência da exposição. Claro que para os auditores o primeiro número nada significa, mas para a organização na montagem, era conveniente os dois estarem presentes. Este trabalho ocupou dois dias e a grelha técnica esteve, como já é de imaginar, sempre em vias de ser alterada e corrigida.

Por esta altura, deu-se uma curiosa situação. A equipa de museografia comunicou que havia descoberto, nas reservas do CAM, duas esculturas de Charrua que ainda não tinham sido localizadas por nós - mas das quais havia imagem - e que aparentemente lá se encontravam, mais ou menos esquecidas. Será necessário esclarecer que cada obra da colecção tem um número de inventário e que existe um programa, o INARTE, que é uma base de dados da colecção. A colecção do CAM contava com algumas obras do Charrua, mas as duas esculturas não constavam da base de dados. Ninguém sabia, portanto, como e porque lá se encontravam. Os meus últimos dias de Janeiro, foram passados a consultar os *dossiers* de aquisições e doações à Fundação, desde o fim dos anos 50 até meio dos anos 90. Isto porque daí para diante, já seria impossível uma doação ou aquisição ter escapado aos registos. A janela de tempo era ampla, uma vez que as esculturas podiam ter sido adquiridas em qualquer altura, ainda que fossem provavelmente originais dos anos 60. Foi uma agulha no palheiro que nunca se encontrou. Depois de constatar que nada constava nesses *dossiers*, verifiquei todas as passagens de Charrua na instituição, para o caso de as obras terem ficado em depósito depois de algum evento expositivo. Nada. Foram alguns dias entre *dossiers*, biblioteca e Arquivo Geral (ao qual regressei novamente).

As duas esculturas foram tratadas, estavam um pouco degradadas, e expôs-se o problema à família, não sem algum embaraço por não haver uma explicação plausível. A família acabou por doar as obras ao CAM e o mistério da causa da sua presença nas reservas ficou por esclarecer.

Antes de continuar a descrição do trabalho realizado, penso que é necessária uma nota sobre a natureza de uma exposição antológica e sobre o próprio António Charrua. Uma exposição antológica é um exercício de investigação permanente. Não existe um momento em que as descobertas sobre o trabalho de um artista terminem. Se isto é verdade quando falamos em exposições que começam a preparar-se dois anos antes, numa em que o tempo é parco, como aqui, mais ainda. Mesmo depois da inauguração da exposição ainda se reúnem informações, que são arquivadas para uso de outros investigadores, mais tarde. Claro que nessa altura a informação já não altera a exposição ou o catálogo, mas até bastante tarde na preparação de uma exposição antológica, é ainda possível descobrir informação relevante e susceptível de mudar os conteúdos. Ou seja, todas as fases de preparação de uma exposição antológica vão decorrendo com uma linha paralela de surpresas, descobertas, alterações e correcções. Mesmo já depois de pensada a exposição e a tratada a sua logística, existe sempre uma sombra que persegue os envolvidos, de onde podem surgir novas descobertas e revelações. É, por isso, um desafio de agilidade de curadoria e produção. Claro que

existem datas agendadas, e pode escolher-se fechar a investigação com uma antecedência confortável em relação à inauguração (essa seria, aliás, uma questão metodológica a considerar), mas na realidade isso parece ser, durante o processo, a negação da própria natureza de antologia e portanto, do carácter primeiro proposto para a exposição.

No caso de António Charrua - e é necessário concretizar, porque cada artista e obra serão necessariamente determinantes na forma como se conduz a preparação de uma exposição, ainda que se utilizem metodologias semelhantes - isto torna-se evidente sobretudo por dois motivos. Antes de mais porque Charrua produziu muito. Nasce em 1925, começa a pintar no fim dos anos 40 e pinta até à data da sua morte em 2008, embora menos nos últimos anos de vida. A sua obra é na sua maioria pintura, mas há também escultura, desenho, gravura, cerâmica, tapeçaria, azulejos, vitrais e escultura em espaço público. E porque, para além da vasta produção, não houve, antes desta, nenhuma exposição antológica de António Charrua em Portugal nos grandes museus de arte moderna e contemporânea e, como tal, tornava-se fundamental dar a conhecer o maior número possível de obras e informação.

2.2 Fevereiro

A produção de um *slideshow* para a exposição foi o passo seguinte. Como já havia mencionado antes, entre os documentos das pastas que chegaram de Évora, existia um conjunto de blocos de desenhos de Charrua. Não eram blocos A4, eram livrinhos A6 ou A7 onde Charrua realizava estudos para desenhos, telas e escultura. A observação destes materiais veio demonstrar que Charrua era um artista que ensaiava o gesto. Todo o material de papel de Charrua era inédito antes da exposição. Estes blocos, no entanto, não eram fáceis de expor. Eram muitos e as dimensões eram muito pequenas. Foi-nos solicitado, a mim e mais uma vez à Rita Romão, que a partir destes blocos, produzíssemos um *slideshow*, dividido em duas partes. Este iria ser analisado pelas curadoras, claro. Foi uma alegria imensa. Mais uma vez, confiaram-nos uma tarefa de responsabilidade criativa. Digitalizámos as imagens dos blocos, imprimimos tudo, recortámos as imagens e estivemos um dia fechadas num compartimento a ensaiar a organização das imagens. Decidimos fazê-lo deste modo, porque eram muitíssimas e queríamos ter acesso visual a todas. Depois de estabelecida a ordem das imagens, juntámos os recortes em montinhos e fomos para o computador. Foi um mini exercício de curadoria muito curioso, que durou dois dias. As curadoras aprovaram e o *slideshow* está na exposição.

Regressei, depois, a procedimentos de produção. E convoco para aqui um pouco do que já anunciei antes numa breve nota: seguros e transportes. Quando um colecionador é contactado porque tem uma obra de um artista, pode ou não manifestar interesse em emprestar a obra. Alguns não emprestam, porque as diligências podem ser aborrecidas ou porque não querem prescindir da presença das obras nas suas casas. Quando têm interesse em fazê-lo, existe um acordo informal e a partir daí define-se um valor de seguro e negoceia-se a duração do empréstimo. Muitas das obras

que foram pedidas, não constaram da exposição, como já mencionei. No entanto, as imagens que havia dessas obras (e de algumas não havia imagem, fomos descobrindo que existiam) eram muitas vezes de fraca qualidade e, portanto, vinham ao CAM ser fotografadas para o catálogo. Já antes esclareci que as obras só podem chegar à instituição, se se acordar um valor de seguro e a data do transporte. No entanto, não descrevi o procedimento necessário para formalizar este acordo, uma vez que só nesta altura comecei a lidar com ele. Depois de contactados, os coleccionadores recebem um formulário de empréstimo, que devem preencher e enviar para o CAM. Este processo tem que estar concluído antes de as obras chegarem à instituição.

Para além de ter preenchido alguns formulários que seguiram para os coleccionadores, preenchi todos os formulários de empréstimo do *Grande X* (a associação da sua família) que é o maior coleccionador. Cada obra tem um formulário correspondente, logo foram centenas de formulários. No formulário, devem constar título da obra, data, meio, medidas, suporte, dados do coleccionador, valor de seguro, autorizações diversas (sobre poder ou não retirar moldura, por exemplo), forma como o coleccionador quer figurar (anónimo ou sobre que nome) e notas, caso haja (aqui houve sempre: a sinalização da obra como elemento da exposição ou obra apenas para fotografar e os seus respectivos números) Este documento fica arquivado nos *dossiers* da exposição e é muitas vezes verificado pelos auditores, pelo que não pode falhar. Foram cerca de quinhentos formulários de empréstimo feitos para a exposição e catálogo. Foram quatro dias de trabalho minucioso, que acabaram por criar uma agilidade em relação não só à burocracia da exposição, mas também em relação às próprias obras. Nesta altura, já não me restavam muitas dúvidas sobre que coleccionador tinha o quê, em que cidades estavam as obras, quais eram para expor ou não, e, por vezes, quais os seus números nas listas.

A tarefa seguinte foi insistir muitíssimo com os coleccionadores para que enviassem os formulários preenchidos. O transporte das obras, por razões de logística e de economia de meios, deve acontecer o mais organizadamente possível. Ou seja, não seria uma opção trazer uma obra do Porto e regressar mais tarde para trazer outras duas. O transporte deve organizar-se de forma a trazer o maior número possível de obras de cada vez. Nem todos os coleccionadores são particulares. Nem por isso as suas respostas se revelam mais ágeis. Havia formulários que chegavam mal preenchidos, havia coleccionadores que não respondiam, havia quem respondesse e não enviasse, um verdadeiro pesadelo de produção. Experimenta-se tudo: a simpatia, a ameaça, a vitimização, a autoridade ou qualquer outra estratégia que se revele eficaz.

A verdade é que sem os formulários não há obras. Sem obras não há exposição, nem fotografias para o catálogo. E isto funciona em cadeia. A equipa de museografia precisa de datas para organizar o espaço das reservas. E para os procedimentos para o catálogo, tudo está parado: o fotógrafo, o tratamento das imagens que precisa das fotografias para trabalhar e a equipa de *designers* do catálogo que precisa das imagens tratadas. A pressão aumenta exponencialmente.

Para além de passar parte do dia ao telefone e a enviar *emails* a coleccionadores, por esta altura, outros universos vieram ao meu encontro: Hein Semke e uma investigação no Serviço de Comunicação.

A curadora Ana Vasconcelos, que estava a trabalhar na exposição de Hein Semke que ocorrerá em Novembro, solicitou o meu auxílio para a produção de um documentário sobre Hein Semke, que seria realizado por Rui Xavier. A viúva do artista, Teresa Balté, fez uma enorme doação ao CAM e em resultado disso, uma exposição terá lugar. Para além de obras, um enorme acervo documental foi cedido à Biblioteca de Arte da Fundação. Tive, então, uma reunião com o realizador e com a Dra. Ana, em que se estabeleceu que o documentário teria cerca de 15 minutos. A ideia não era biografar Semke, mas sim comunicar de uma forma livre a atmosfera que a sua obra e vida levantam. A minha ajuda consistia em fornecer ao Rui informação e garantir uma estrutura para filmar. Sugeri que fizessemos um guião, com ambientes que o Rui quisesse filmar: obras, depoimentos, leituras de poemas e diários (que Semke escrevia), casas onde viveu, o restauro que estava a ocorrer nas reservas de algumas obras, por aí adiante.

Passei algum tempo a investigar Semke. Li bastante documentação, vi vídeos em que o artista surge (poucos) e observei a sua obra (que estava nas reservas) e alguns documentos. É um artista cuja biografia é muito difícil de dissociar da obra. Há muitos auto-retratos e diários. A sua própria condição, alemã e protestante, imiscuiu-se na obra e no seu acesso. Organizei um documento com pontos de possível interesse para filmar, introduzi histórias e peripécias que achei relevantes e a partir daí, organizei saídas para filmar: uma ida à Igreja Evangélica Alemã, onde a relação com o regime nazi fez com que se destruíssem obras de Semke que lá estavam e depois para lá voltaram; uma ao cemitério alemão, onde existe uma bonita escultura de Semke (desenterrada) sobre o seu túmulo; uma ida aos jardins da Universidade Nova, onde está uma versão de uma emblemática escultura; entrevistas a Teresa Balté e Margarida Schimmelpfenig; reunimo-nos ainda com Isabel Lopes Cardoso, que se encontra a traduzir e a investigar toda a correspondência de Semke. Filmámos também a Isabel nesses procedimentos. Filmámos o restaurador, João Paulo, a tratar alguns dos seus desenhos no CAM.

Tratei ainda de contactar uma cadeia de televisão alemã e o ANIME para a hipotética utilização de partes dos seus vídeos. Todo este trabalho requereu bastante tempo. As saídas para filmar por exemplo, representavam dias de trabalho. Havia que gerir a agenda de trabalho de vários agentes envolvidos e isso foi uma aprendizagem importante.

Este trabalho paralelo que fui realizando incluiu também uma investigação a pedido da Dra. Leonor para um trabalho que a própria se encontra a preparar sobre as exposições com mostras da colecção do CAM. A minha tarefa consistia em ir até ao Serviço de Comunicação da Fundação, consultar todos os *clips* de imprensa que se relacionassem com este assunto e copiá-los. Foi um trabalho de grande minúcia e que decorreu até ao fim do mês de Março. Embora tenha sido um trabalho interessante e susceptível de reflexão, não farei aqui sobre ele uma descrição exaustiva.

A par do Serviço de Comunicação e de Semke, havia sempre Charrua. Surgia um novo coleccionador e eu rapidamente desencadeava o procedimento do empréstimo, acrescentava informação às listas e fazia alterações na grelha técnica. Chegavam novas informações, como, por exemplo, descobrir-se que o coleccionador João Canijo tinha, em sua posse, um guião ilustrado pelo Charrua. Era necessário, então, pedir o guião, digitalizá-lo e mandá-lo para tradução. Um novo dado biográfico ou um artigo até então ignorado surgiam com frequência. Os erros também: achar-se, por exemplo, que uma obra pertencia ao *Grande X*, porque nos outros catálogos havia essa informação e tal não se verificar.

As obras não localizadas, que até ao fim tentámos encontrar, também nesta altura entraram nas minhas investigações. Havia uma lista destas obras por mim criada a partir da Lista Geral, sobretudo pintura, e havia menções na biografia a escultura, vitrais e azulejos cujo paradeiro desconhecíamos. Foi a partir da biografia e de depoimentos de amigos de Charrua, como Henrique Ruivo ou Jerónimo Vieira Lopes, que procurámos seguir o rasto destas obras.

Sabíamos que Charrua tinha vivido e exposto na Suíça. A Dra. Leonor Nazaré contactou as galerias onde Charrua havia exposto. O galerista deu-nos alguma informação, mas sem grandes resultados. Sabia a quem Charrua tinha vendido algumas obras, enviou-nos imagens dessas obras (que estão representadas no catálogo), muitas para nós desconhecidas, mas não havia contactos dos coleccionadores. O tempo que nos restava não permitia uma exploração maior. Mesmo esta troca de correspondência com os galeristas suíços tinha ocorrido ao longo de todo o mês e a informação não chegava rapidamente, nem organizadamente. Paralelamente, a investigação sobre a arte pública, azulejos, vitrais e escultura foi acontecendo. Sabíamos que Charrua tinha produzido azulejos para hospitais, centros de saúde, tribunais, casas de particulares, câmaras municipais e cadeias. Seguimos essa linha. Consegui ainda, a partir de fotografias encontradas nas suas pastas e com fotografias que insisti que me enviassem dos locais já mencionados para onde contactava, descobrir onde se encontravam alguns painéis de azulejos, vitrais e escultura. Claro que entre estes contactos, foram mais os que se revelaram infrutíferos, do que os que realmente se traduziram em informação. Não conseguirei descrever a satisfação que se sente quando se localiza uma obra ou se descobre uma nova inesperadamente. É com grande alegria que se regressa às listas para rectificar informação. E todo este tempo investido não representa mais do que duas ou três páginas no catálogo.

O mês de Fevereiro foi ainda um mês de inaugurações no CAM. As exposições de Bernard Frize e Miguel Ângelo Rocha inauguraram no dia 12. O ambiente das inaugurações é de grande entusiasmo e interfere na agenda de todos. O espaço está em mudança: inicia-se a desmontagem das exposições anteriores e inicia-se a montagem do que inaugura. Esse processo é trabalhoso e é muito curioso observar a equipa, que colabora intensamente para que o evento corra da melhor forma. Por esse motivo, perto da inauguração existe uma espécie de *rallentando* no trabalho de cada um e começa um esforço conjunto. É necessário receber os artistas, acompanhar e apoiar a montagem, receber a imprensa e apresentar o evento. Embora não tenha estado directamente envolvida nestes

procedimentos, devo fazer nota deles pela atmosfera vivida que se fez sentir nesta altura. Uma inauguração é sempre um momento de expectativa e de festa.

2.3 Março

O início deste mês coincidiu com um dos momentos mais entusiasmantes do estágio: a chegada das obras. Coube-me a tarefa de as receber.

A equipa da transportadora embala e recolhe as obras e assegura ainda a sua entrega e desembalar. Quando a transportadora chega é necessário assistir a este procedimento e no caso, para organização futura, sinalizar as obras com o seu respectivo número e presença na exposição. O volume de obras era enorme e dificilmente a equipa de museografia conseguiria dar conta de sinalizar tudo, armazenar de acordo com a exposição e catálogo e reconhecer rapidamente todas as obras. Seria um trabalho muito moroso. A tarefa de auxiliar na chegada das obras foi maravilhosa. Dirigi-me, então, até às reservas, munida das listas (para ir dando baixa das obras), marcador e fita adesiva, que deveria ser colocada no verso da obra com o respectivo número e ainda um F. (obra para fotografar) e E. (obra para expor). Todas as obras seriam fotografadas, esta indicação destinava-se à equipa de museografia, para que pudessem organizar as reservas e a sequência de obras a fotografar. Havia colecionadores que queriam que as suas obras fossem devolvidas o mais rapidamente possível e portanto essas foram fotografadas em primeiro lugar. Esta urgência não se aplicava da mesma forma às obras que ficariam até à exposição, embora fosse urgente fotografar todas as obras, por causa do catálogo.

É muito emocionante ver as obras, finalmente. As dimensões e as cores reais destas eram muitas vezes surpreendentes. Nem sempre era óbvio o reconhecimento da obra nas listas: algumas chegavam em mau estado, outras vinham desmontadas (dípticos ou trípticos) e, claro, não chegam pela ordem das listas. Era necessária alguma agilidade: desembalavam-na, eu procurava-a na lista, dava baixa, anotava o número, colava o número e a equipa ia determinando o seu destino. Por vezes, desembalavam-se três em simultâneo. Tínhamos que trabalhar rapidamente e assegurar que não havia erros. Ao mesmo tempo, vai-se apreciando e a imersão na obra do artista vai-se tornando maior. Nem sempre, por exemplo, havia assinatura. Na obra abstracta de Charrua nem sempre é clara a direcção da tela. Ao fim de algum tempo, isso torna-se instintivo. Mais do que uma vez virámos as telas até tudo encaixar. E mais tarde, quando se investigava e se confirmava a teoria, a sensação de intimidade com a obra e com o artista aumenta. É quase como sentir que se aprende uma língua que não se conhece, mas com códigos de outra ordem.

Houve algumas peripécias também. Algumas obras traziam “bicho”. Era necessário voltar a embalar e separar das restantes, uma vez que é muito simples o problema propagar-se e tal pode revelar-se um problema sério de conservação. Algumas destas obras deveriam figurar na exposição e foi fantástico que o orçamento desta fosse suficiente para as enviar para o expurgo. Aconteceu

também não chegarem todas as obras previstas de um determinado local (porque o coleccionador não tinha informado o CAM que tinha obras em duas moradas distintas). O contrário, no entanto, também se verificou: chegaram duas ou três obras que não constavam das listas.

Claro que este tipo de enganos tem que ser resolvido: assegurar a alteração do formulário de empréstimo e destinar outra data para o transporte, no caso do primeiro engano. No caso do segundo, criar um formulário de empréstimo e ficar grato por nenhum inconveniente ter sucedido com a obra (que veio sem seguro).²⁵

Este procedimento de chegada de obras repetiu-se cerca de quatro vezes, ao longo do mês de Março.

Nesta altura começaram a surgir as mais variadas tarefas relacionadas com a produção de novas listas e correcção de algumas das antigas. A Dra. Leonor muitas vezes preferiu que se criasse uma nova lista a alterar a anterior, por esta ter alguma ordem ou informação que não queria apagar ou corrigir (Para confronto mais tarde. Este processo que muitas vezes confundiu e complicou, revelou-se uma salvaguarda fulcral em duas ou três ocasiões). Assim, não irei descrever a totalidade da produção de listas, isso seria inoperante para o espaço que me é dado e de nada serve ao leitor. No entanto, darei conta adiante de uma ou duas situações para que se possa imaginar o tipo de problemas que se podem levantar e que efectivamente se levantaram. Para já direi apenas que aqueles cinco documentos que constavam da pasta da exposição, se multiplicaram ao longo do tempo e tínhamos agora uma Pasta recheada de listas e documentos variados.

O catálogo foi o passo seguinte: as obras já se encontravam no CAM, logo o trabalho para a exposição estava assegurado. A montagem da exposição só se faria em Junho, evidentemente, e portanto, o trabalho concentrava-se agora por inteiro no catálogo. Era necessário produzir uma lista para o catálogo.

Os catálogos são publicações produzidas de acordo com os objectivos específicos de cada instituição e curador face a uma determinada exposição e dentro dos limites de um orçamento.

Este catálogo seria produzido a propósito de uma exposição antológica, logo o seu objectivo, como muitas vezes foi referido pelas duas curadoras, era apresentar os resultados de uma investigação conduzida nesse sentido. O catálogo deveria contemplar tudo: todas as obras de que existisse uma imagem com uma qualidade aceitável e ainda uma selecção de documentos relevantes. Não era fácil. Havia muita informação e poucas páginas.

Contratou-se uma equipa de *designers*, que se ocupou da parte gráfica do catálogo. Esta equipa, embora detivesse autonomia para sugerir alguns aspectos estruturantes na organização, não estava, naturalmente, familiarizada com a obra de Charrua. As curadoras iniciaram então uma tarefa

25. Mais uma vez aqui remeto este acontecimento para a circunstância vantajosa que era a família de António Charrua ser o coleccionador em causa.

de paginação do catálogo, com a estrutura que desejavam. Desse trabalho resultou um documento com a sequência das imagens das obras e respectivo número.

Entretanto, o fotógrafo do CAM, Paulo Costa, tinha iniciado o processo de fotografar todas as obras de Charrua que já se encontravam na instituição. À medida que Paulo Costa fotografava, eu ia dando baixa nas listas, para que não houvesse nenhum esquecimento. Paulo Costa, depois de fotografar as obras, escrevia o seu número (sinalizado no verso) e enviava a Teresa Cartaxo, que tratava todas as imagens: as fotografadas por Paulo Costa e as várias imagens que não tinham sido localizadas, mas das quais existia uma imagem, anteriormente digitalizada por Rita Romão, a estagiária que tenho vindo a mencionar.

Em simultâneo, eu encontrava-me a produzir a tal Lista para o Catálogo, a partir da estrutura de paginação das curadoras. Devo apontar que a coincidência de nos encontrarmos todos a trabalhar na mesma sala foi muitíssimo feliz. Não era possível enviar esta estrutura de paginação para as *designers* e simplesmente dar-lhe as imagens tratadas. O tempo que perderiam a procurar cada imagem e a respectiva tabela era inimaginável. A Lista para o Catálogo existiria para organizar esse trabalho. Eu deveria atribuir um novo número a cada imagem (o da ordem da sequência), inserir o seu número original, inserir a própria imagem e a respectiva tabela. Depois, verificar com a Teresa e com o Paulo que as imagens estavam todas tratadas e rever todas as tabelas, para que não houvesse erros de nenhuma espécie. A produção desta lista foi muito morosa e teve inúmeros contratempos: o facto de haver dois números ofereceu algumas confusões; terem surgido, já nesta fase, muitas imagens de novas obras que vieram a constar do catálogo; novos coleccionadores também; as constantes rectificações nas tabelas, sobre títulos, datas, materiais e coleccionadores e a sua uniformização; a eventual alteração na sequência original das imagens, enfim, um manancial de potenciais enganos que o volume de trabalho exponencia.

Para além deste auxílio ao trabalho das *designers*, era necessário tratar de listas de agradecimentos, créditos fotográficos e listas de imagens de apoio aos textos das duas curadoras.

O mês de Março terminou com a preparação das tabelas da exposição. A partir da grelha técnica elaborei um documento com um número e uma tabela correspondente e enviámos para tradução. Este material seria depois uniformizado e nasceriam as tabelas, no gabinete de grafismo do CAM.

Na concepção da exposição, estavam nesta altura cerca de 200 obras e representadas no catálogo, cerca de 600 imagens.

2.4 Abril, Maio e Junho

Embora o meu estágio tenha terminado oficialmente no mês de Março, a Dra. Leonor e eu acordámos a minha permanência no CAM, em regime de voluntariado, até à data da inauguração da exposição, 18 de Junho.

Neste sentido, reúno, neste último ponto, os últimos três meses de trabalho que me permitiram acompanhar, até ao derradeiro momento, a preparação da exposição.

Embora com uma carga horária menor (duas vezes por semana, com mais tempo na semana da inauguração), as tarefas em que me encontrava envolvida não se alteraram.

De uma forma geral, continuei a tratar de procedimentos que envolviam o aparecimento de um novo coleccionador, novas obras, novidades na investigação e todas as outras tarefas que tenho vindo a mencionar. Tratei de listas de convites para a exposição, por exemplo. No entanto, penso que é fundamental referir aqui dois momentos: a revisão das provas do catálogo e a montagem da exposição.

Todos nos encontrávamos ansiosos com a chegada das primeiras provas do catálogo. O trabalho da equipa de *designers* revelava uma grande sensibilidade à obra de Charrua. Era fundamental, no entanto, rever todas as legendas e corrigir enganos. Este trabalho levou algum tempo, havia muitas páginas e uma série de aspectos a sinalizar. Fizemo-lo individualmente e depois confrontámos os enganos que cada um havia encontrado. Assisti a debates de ideias e observei que tudo é altamente escrutinado quando falamos de catálogo, antes e depois da sua primeira apresentação: o tipo de papel utilizado, as vantagens deste para os textos e para as imagens, as soluções encontradas para obras cuja direcção é horizontal e portanto não cabe numa folha ao alto, a alteração pontual da sequência de imagens, a justificação de texto ou a sua ausência, o *lettering*, os separadores, as cores utilizadas, a forma como se introduz a tradução para inglês, a dimensão das imagens e, claro, a capa. As *designers* tinham autonomia numa série de aspectos e recordo-me de existir uma certa expectativa em relação à obra que estaria na capa do catálogo. Penso que nunca se chegou a sugerir uma obra às *designers*. Era difícil: uma obra com cor seria o mais evidente, Charrua e a sua relação com a cor é conhecida. Por outro lado, existia muito ligada a esta exposição e catálogo uma vontade de evidenciar o menos conhecido, o menos óbvio.

Quando pela primeira vez olhámos para a capa do catálogo, a reacção foi extremamente positiva: as *designers* haviam traduzido da melhor forma possível uma certa sensação, optando por colocar uma fotografia de Charrua, a sua marca icónica, o X, e não fugir à cor, jogando com um forte amarelo em fundo cinzento. Embora talvez o próprio Charrua tivesse optado por representar na capa uma obra, tendo em conta a sua aversão à emergência de um lado mais pessoal e biográfico, creio que esta capa foi um importante reflexo daquilo que foi acontecendo ao longo do trabalho desta exposição: a descoberta da obra e do homem.

Foram vários os contratempos que surgiram nesta altura. Como já havia referido, não poderei dar conta de todos os acontecimentos, mas a título de exemplo segue a descrição de um contratempo, para que se compreenda o tipo de problemas que podem suceder. Um amigo de Charrua, Henrique Ruivo, artista plástico e pai da curadora Ana Ruivo, deparou-se a determinada altura com documentos acerca da exposição. Ao encontrar legendas de obras anteriores aos anos 90, com a indicação da utilização de tinta acrílica, manifestou a sua estranheza. Segundo Henrique Ruivo, a utilização de acrílico só começou a verificar-se a partir dos anos 90 naquele contexto de criação com o qual estava familiarizado. A Dra. Leonor também nesta altura, e em conversa com um outro amigo de Charrua, veio aperceber-se que este preferia utilizar invariavelmente óleo. No entanto, algumas informações dos catálogos anteriores a que tínhamos acesso apresentavam uma série de obras produzidas com tinta acrílica. A distinção entre um meio ou outro é muitas vezes difícil, como já antes mencionado. Havia uma contradição anunciada. Por Charrua ter comissariado a exposição de 2001, da qual tinha resultado um dos catálogos, acreditámos que o próprio tivesse enunciado o material utilizado e portanto, há obras posteriores a 90 representadas no catálogo, cujo material indicado é tinta acrílica. No entanto, a correcção de Henrique Ruivo levou-nos a rever todas as legendas do catálogo anteriores a esta data. Eram centenas de rectificações e nem sempre o catálogo se regia por uma ordem cronológica. Também todas as tabelas da exposição foram revistas. Embora já muito perto da inauguração, este problema foi resolvido e tratado e tudo foi corrigido.

Todavia, a nova lista de tabelas corrigidas para a exposição foi confundida com a anterior, pelo que a dois dias da inauguração, quando colávamos as tabelas nas paredes junto às obras, detectámos os enganos anteriores, relativamente ao material. Depois de alguma agitação, concluímos que a lista de tabelas corrigidas não tinha sido a utilizada para a produção das tabelas e era necessário voltar a produzir tudo. Devo dizer que enquanto isto se verificava, decorriam as montagens das duas exposições a inaugurar e toda a equipa estava particularmente ocupada. A produção e colagem dos textos de parede em vinil não é uma operação simples e este engano não se revelava nada oportuno. Inúmeras tarefas estavam a acontecer em simultâneo. Foi com grande agilidade, urgência e pressão que se deu conta deste problema.

A montagem da exposição foi uma experiência de uma enorme riqueza. Na semana anterior à inauguração, desmontou-se e organizou-se o espaço para a entrada das novas obras. A exposição *Tensão e Liberdade* ocupava grande parte do espaço, Charrua ocupava os dois pisos da sala de exposições. O ambiente vivido era de grande agitação: curadores, *registrar*, equipas de montagem, equipa de museografia, arquitecta e estagiários, todos estavam ocupados numa construção que se assemelha a uma mini obra que vai ganhando forma. As obras começaram a chegar das reservas e eram dispostas no espaço, no chão, para que se começasse a desenhar a exposição. Estive brevemente envolvida na montagem de uma obra de *Tensão e Liberdade*. Mas rapidamente regressiei a Charrua, a expectativa era imensa. Nesta fase, as duas curadoras ensaiavam a exposição, repensavam-na, mudavam a disposição das obras, retiravam algumas, acrescentavam outras e discutiam tudo isto entre elas e com a arquitecta. Foi-me dada a oportunidade de mais do que uma

vez, participar nestas conversas e dar uma opinião. Havia muitas obras, era necessário retirar. Foram dias de decisões difíceis, de cedências e muitos ensaios. Recordo-me com particular gosto de uma manobra que depois de ensaiada várias vezes, permitiu que se mantivesse uma obra que esteve na iminência de sair da exposição. Foi uma ginástica de autêntico resgate às obras.

Depois de tudo isto, começaram a colocar-se as obras nas paredes e começámos a colar as tabelas. Que emocionante foi ver todas aquelas obras - cada uma com uma história tão particular, cada uma um desafio - finalmente a ganhar espaço e a fazer parte de um todo. Não posso descrever a imensa satisfação que se sente. Passei muito naqueles dois pisos, percorri com interesse aquele caminho que as curadoras encenaram a partir de Charrua. A exposição é claramente um caminho: mostra obras que vão desde o seu princípio, no fim dos anos 40, até aos anos 2000. A cor vai-se abrindo e a abstracção ganha sobre a figuração, com um imenso dramatismo.

Por fim, faltava anotar as alterações que tinham decorrido na montagem e fazer as correcções nas listas respectivas. Fiz esse trabalho com a agradável sensação de estar a chegar ao fim.

A inauguração foi um momento de festa, muito feliz e com grande impacto: a família de Charrua estava extasiada e o público aderiu com bastante interesse à exposição.

E, mais uma vez, os ciclos impõem-se num movimento único e contínuo sob a forma de aparentes princípios e fins: a exposição inaugurava, o meu estágio chegava ao fim.

Terceira parte: Reflexão Conclusiva

Para a mente humana é incompreensível a continuidade absoluta do movimento. Para o homem, as leis de qualquer movimento apenas se tornam compreensíveis quando o analisa em fracções em que o divide arbitrariamente. Entretanto, é precisamente da divisão arbitrária do movimento contínuo em fracções descontínuas que provém a maioria dos erros humanos.

(...) Na procura de leis para o movimento histórico acontece exactamente a mesma coisa.

*O movimento da humanidade, provindo de um número infinito de vontades humanas, decorre ininterruptamente.*²⁶

Quando me propus a abordar neste estágio, e consequentemente neste relatório, a natureza institucional da arte, pretendia pensar em que medida as estratégias de trabalho de um museu ou centro de arte contemporânea iam ao encontro de uma certa componente teórica da arte. São conhecidos os inúmeros desafios face à arte do nosso tempo, desde a sua natureza até à forma como se faz a sua História. Foi, aliás, sobre esse espectro de considerações que me debrucei na primeira parte do trabalho.

Mais uma vez e como vem sendo tendência deste relatório, tentarei aqui fazer o exercício de descrever o desenho que se foi traçando diante de mim, agora de um ponto de vista mais reflexivo. As minhas questões iniciais prendiam-se com a abordagem estratégica institucional em relação à arte. Interessava-me, nestes escassos meses no CAM, descortinar um certo tipo de comportamento face ao contexto contemporâneo, logo, interessava-me observar e ouvir acerca de estratégias de programação, de aquisição, de comunicação e de inovação. Julguei, talvez precipitadamente - e mesmo sabendo que as minhas questões eram de carácter abrangente -que qualquer pedaço de informação sobre estes temas seria uma amostra que estabeleceria uma referência.

No entanto, as questões que então ocuparam a minha atenção, uma vez iniciado o processo de estágio, relacionavam-se sobretudo com a preparação de uma exposição: como organizar da melhor forma um conjunto de documentos, como economizar recursos que sirvam a uma equipa do melhor modo, como gerir o tempo disponível de uma forma rentável ou como comunicar com as pessoas de forma eficaz.

Este exercício de adaptação a uma realidade concreta fez-se com grande entusiasmo e desenvolveu-se numa série de momentos - como tentei demonstrar na segunda parte deste relatório- mas não sem uma sombra de preocupação, que me obrigou, a determinado momento, a

26. Lev Tólstói, *Guerra e Paz*, trad. Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa: Editorial Presença, 2005

um recuo reflexivo: estaria eu a desviar-me demasiado da minha primeira proposta? Se assim fosse, seria isso um problema ou uma vantagem? Ou seria precisamente a conclusão de um ciclo, isto é: será que a origem de novas questões não seria uma resposta por si só interessante?

Recuei perante a realidade que se operava diante de mim e tentei particularizar. O desenho de uma instituição não se faz no vazio, faz-se, neste caso, através das suas exposições, logo se eu estava a trabalhar numa, teria necessariamente que existir uma estratégia intrínseca que eu estava a descurar. O que estava eu então, de facto, a observar que se prendesse com as questões de partida? Que decisões concretas pude observar que contribuíam para um estabelecimento de uma estratégia institucional?

A mais evidente era: por quê fazer uma exposição antológica de Charrua ou uma exposição sobre Hein Semke agora. Depois, afunilando, reflecti sobre as decisões seguintes: por quê uma organização cronológica na exposição? Por quê colocar textos de apoio na exposição? Por quê produzir um catálogo com toda a informação possível e não apenas com uma selecção restrita? Por quê investir até ao fim na investigação? Por quê fotografar tudo no CAM?

Apercebi-me que as respostas a estas questões, fossem elas mais ou menos elaboradas, estabeleciam, efectivamente, um comportamento particular. Não seria possível observar a criação da programação anual do CAM, nem analisar o tipo de aquisições que teriam lugar, mas era possível interpretar, pela própria familiarização com o processo que é construir uma exposição, um universo de actuação concreto. Deixemos por momentos a questão da escolha de um artista num momento particular e concentremo-nos no que o meu acesso contemplava: a logística da produção e a curadoria.

O que diferencia absolutamente um curador de arte contemporânea do resto é que na maioria dos casos, pode trabalhar com o artista. É muito diferente comissariar uma exposição, ouvindo o artista ou por outro lado decifrando o artista. Não significa que seja necessariamente melhor ou pior, é um outro tipo de esfera de actuação. Neste caso, um curador pode apresentar-se sob os mais diversos papéis: um companheiro, um visionário, um conselheiro, um intérprete e por aí adiante. Muitos artistas são os comissários das suas exposições e isso revela bem a importância que comissariar arte tem: a montagem de uma exposição é uma plataforma de acesso a determinadas obras e esse acesso determina uma relação do espectador com a obra. Por outro lado, há uma tendência também contemporânea que acredita que o ideal é ser o próprio espectador a construir pontes com as obras e existem uma série de programas digitais onde o espectador escolhe o seu caminho. Nenhuma destas questões se colocava. Charrua não poderia dialogar com as curadoras, nem poderia comissariar a exposição e as plataformas digitais não se aplicavam a esta proposta.

Neste caso, a circunstância era outra: o curador será talvez mais próximo de um autor. Um artista produz um conjunto de obras ao longo da sua vida, pode ou não ter pensado expô-las de um determinado modo. Com certeza não as exporia todas juntas, faria uma selecção, consoante

determinados objectivos. Neste caso, cabe ao curador criar uma estrutura sobre a obra que tem ao seu dispor. E investigar o mais possível através dos recursos que tem: a obra e o artista.

A Dra. Leonor Nazaré e Ana Ruivo funcionaram então como uma espécie de encenadoras intermitentes. Através de um conjunto de obras e de uma investigação, ensaiaram e propuseram um caminho e uma interpretação. O trabalho apresentou desafios estruturais muito grandes: o que se pretendia comunicar? Como se poderia fazê-lo? Poder-se-ia ter optado por uma linha de apresentação temática, por exemplo. Ou, no que à informação de apoio diz respeito, poder-se-ia ter optado por não fornecer textos de apoio à exposição, nem ter criado um catálogo que visasse completar a exposição. No entanto, Charrua é um artista muito pouco conhecido e de uma inegável qualidade, e uma abordagem mais abrangente e mais documentada oferecia possibilidades únicas de sensibilizar o espectador para sua obra.

No entanto, o perfil de António Charrua oferecia pistas que podiam apontar para o contrário: as transformações da sua obra demonstram uma busca de uma afirmação artística própria que se concretiza sobretudo a partir da década de sessenta. É a partir desse momento que encontra a sua voz, como elucida António Bacalhau no seu texto para o catálogo²⁷. Talvez, então, uma exposição com uma incidência nessas décadas fosse mais certa.

Uma relação da sua obra com a sua biografia, por outro lado, eram ideias que Charrua rejeitava. Qualquer proposta que se prendesse com uma descoberta mais pessoal, biográfica ou de esfera privada era habilmente reconduzida. Sempre que confrontado com um possível interesse dessa natureza, Charrua remetia para as suas obras: *Gosto de esconder aquilo que é muito pessoal. O que fica é o que faço*.²⁸ A sua crença numa comunicação para lá das palavras podia, como o próprio dizia, ser difícil, mas acabaria por se dar, até pela genuína forma como se comprometia a produzir.

Em suma, uma exposição com uma natureza cronológica - como esta - que revelaria obras mais ou menos conseguidas, que mostraria um percurso e com ele uma intrínseca faceta única, própria da natureza particular de cada um, talvez fosse menos fiel ao que Charrua teria proposto.

Achei curioso, portanto, mais do que uma vez, fazer-se menção ao facto de Charrua talvez ter rejeitado alguns aspectos desta exposição, por esta revelar mais do que o próprio gostaria, embora fosse um desejo de Charrua ver-se reconhecido pelo meio artístico institucional.

Seria mais importante então fazer-se uma exposição contemplando este seu perfil reservado e concentrar núcleos ou, por outro lado, revelar as suas próprias conquistas e hesitações, procurando uma vista panorâmica? Escolheu-se a segunda via, assumindo os riscos.

A sequência cronológica apresenta problemas: talvez se possam mostrar menos obras de períodos bem representativos de Charrua. A estrutura da exposição torna-se mais próxima de uma

27. António Bacalhau (testemunho) in *X de Charrua*, Lisboa: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

28. "António Charrua e a urgência da bondade", s. d., s. l., (autor não identificado) in *X de Charrua*, Lisboa: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

narrativa e pode parecer que se fecha num ciclo de início e fim ali proposto. No entanto, é possível, através desta exposição encontrar outras manifestações bem pertinentes: a busca de Charrua mais ou menos irregular de uma identidade artística própria está à vista - vemos um caminho a desenhar-se com muita clareza. O momento do ensaio de uma obra também é notório. Charrua desenhava e estudava as suas telas: isso também é uma descoberta nesta exposição. E sobretudo, uma apresentação de uma figura de uma enorme capacidade, sobre a qual era necessária uma interpretação maior do que uma contextualização meramente representativa.

As decisões de logística de produção também se revelaram importantes como reflexão. Em muitos momentos imaginei que seria mais simples uma lista, por exemplo, que se ordenasse por temas consoante as necessidades, como: escolher a opção *coleccionadores* e tudo se organizava nesse sentido, ou a opção *moradas* ou a opção *datas* e por aí adiante. No entanto, esse processo não me obrigaria a ter presente uma série de aspectos relevantes, facto que se revelou muito útil. E sobretudo, o tempo dispensado a cada assunto. Tudo representava uma implicação de tempo muito grande e uma atenção constante. Se algumas vezes me demorei a considerar e descrever tarefas que realizei, foi para que se compreendesse o detalhe que só uma grande dose de tempo permite e que protagoniza a reflexão.

No entanto, as questões sobre uma certa arbitrariedade na escolha de demonstrar Charrua agora ou talvez daqui a dez anos ou possivelmente há dez anos atrás, não cessavam na minha memória de um certo tipo de convicção de que ainda somos regidos por uma divergência entre génio e acaso. Vejamos o caso de Semke, por exemplo: a viúva Teresa Balté faz uma enorme doação ao CAM e nesse sentido, prepara-se uma exposição. Não pretendo com isto nenhuma polémica, apenas utilizar este exemplo para pensar. Caso Teresa Balté não o tivesse feito, talvez não fosse possível que Semke entrasse de um certo modo na nossa particular conjuntura cultural. Os mais místicos podem crer que Semke viria sempre a surgir na cena artística portuguesa pelo seu génio, os mais cépticos poderão recorrer à já conhecida história da deusa cega - que Duchamp utilizava²⁹ - que aleatoriamente, bafeja uns e não outros, independentemente do seu génio ou valor.

Ora, isto é para mim de um particular interesse: a ideia de que a História que nos chega é a História dos vencedores, como Benjamin afirmou no seu ensaio³⁰, está aparentemente mais fragilizada pela nova era de grandes avanços tecnológicos que vivemos. É sobretudo mais claro que a História e as suas ferramentas não se revelaram suficientes e que, neste caso, os museus, como local onde a salvaguarda de uma memória se efectiva, se revelaram pouco eficientes. Essa vontade de afirmação individual e de inscrição colectiva existe com uma grande força nos dias de hoje. E é sobre esse movimento que agora nos debruçamos: um novo modelo histórico e museológico que contemple estas vastas manifestações do nosso tempo. Claro que como Fernando Calhau afirma, muito pertinentemente, é inoperante fazer a crónica da totalidade de acontecimentos e portanto há

29.Op. Cit. Peter Weibel.

30.Op. Cit. Walter Benjamin, "Sobre o Conceito de História".

que medir os riscos de uma acção particular³¹. Mas será que a crónica desta realidade obedece a critérios tão frágeis como o acaso ou o génio?

Fui então ler testemunhos de directores de museus e deparei-me com interessantes factos, que se traduzem em escolhas muito concretas. Questionados sobre estas matérias, figuras como Pontus Hultén³², por exemplo, revelam a sua preocupação, mas rapidamente se ocupam de explicitar como gerem na prática o seu trabalho. Respondem sobre a sua relação com os artistas, com o público, com a colecção, com o espaço do museu. A sua consciência do fenómeno contemporâneo, traduz-se mais em escolhas concretas do que em atenção dispensada a correntes de pensamento. Ainda que ambas estejam intrinsecamente relacionadas, não era claro para mim se era a partir do trabalho destas figuras visionárias que se construía pensamento ou se o pensamento, por sinal, influenciava o trabalho destas figuras.

Foi por esta altura de grandes agitações existenciais, que me apercebi do meu engano, que Tólstoi, ao fazer o exercício de produzir o seu célebre romance *Guerra e Paz*, tão bem descreve: a tentativa de análise de um movimento absoluto e contínuo, em fracções descontínuas e particulares. Ou seja, quando ao produzir uma análise sobre onde começou a desenhar-se uma ideia para uma exposição e onde acaba – ou a pensar se é o trabalho que origina o pensamento ou o pensamento o trabalho - estou, na verdade, a produzir sobre isso uma janela de tempo, que tomo como princípio e fim e, que descrevo narrativamente, de forma fragmentária e interpretativa. Esquecendo-me que existe, em simultâneo, um conjunto imenso de movimentos outros inscritos no tempo a decorrer continuamente. E que a relação de causa/efeito visível para mim é construída e ilusória e não tangencial. Tólstoi serve-se do sofisma de Aquiles e da tartaruga, no qual a tartaruga ganharia sempre a Aquiles. Não era contemplada a questão do tempo e do movimento contínuo, nesta demonstração.

É da tentativa de domínio de um todo absoluto, que surgem os erros humanos.

E aqui, neste momento, compreendi que de formas distintas, mas partindo do mesmo engano, todos estávamos a trabalhar a partir do impossível: por um lado, a Historiografia, que pretenderá sempre descrever movimentos que constantemente escapam a uma estrutura de fixação; o próprio artista, Charrua, que procura no seu trabalho uma descoberta onde, como o próprio descreve, *queria que estivesse lá tudo. Queria que fosse mais total. Num traço ficasse lá tudo*³³; e, por fim, o meu próprio exercício de relatar esta experiência de estágio, que se revelará sempre incompleto e fragmentário.

O que pretendo com esta consideração é a afirmação de uma impossibilidade narrativa absoluta. Esse passo parece-me fundamental para compreender que as estruturas sobre as quais nos regemos são determinantes, mas não deterministas. A imensa informação que nos chega não pode

31. Delfim Sardo e Fernando Calhau, *A Arte Moderna em Portugal - Colecção da Caixa Geral de Depósitos*, volume 1 e 2, Lisboa: Caixa Geral de Depósitos, 1993-1995.

32. Antigo director (primeiro) do Centro Georges Pompidou, Paris.

33. Op. Cit. "António Charrua e a urgência da bondade".

operar sobre nós uma atitude acrítica ou de esvaziamento, por esse motivo, a narrativa funciona como sistema organizador de ideias, sendo que devemos sempre ser conscientes de que essa escolha é um compromisso e não uma ordem. A consideração de uma abordagem plural à disciplina da História deve tornar-se um compromisso crítico e de revisão contínua, sob o risco de tornarmos, de outro modo, a História uma disciplina hegemónica e desadequada. O mesmo se aplica às considerações sobre o movimento artístico e museológico.

Este relatório apresenta limitações, para além das fragilidades que qualquer estrutura narrativa implica. Gostaria de me referir brevemente a elas. Em primeiro lugar, não existe, ao longo deste relato, uma menção autónoma à obra de António Charrua. Embora profundamente interessante, o encontro que tive com a sua obra foi circunstancial e não deliberado. Por esse motivo, pareceu-me que uma abordagem mais científica à sua obra era assunto de outro lugar e não deste relatório. Por outro lado, foi naturalmente importante a empatia com a sua obra e foi determinante em alguns momentos ser da sua obra que tratávamos, como vagamente tentei registar. Ainda assim, optei por uma abordagem à sua obra de um ponto de vista mais subjectivo.

Outro aspecto que não tratei tem a ver com o estudo acerca do significado dos museus. Foi para aqui convocada uma discussão que envolve a História e a arte, porém não existe uma exaustiva análise da história dos museus, nem das variantes que daí emergem. Assim, não existe uma menção à arquitectura do CAM, que talvez pudesse apresentar algumas pistas quanto aos objectivos a que o Centro se propõe. Também as questões que se prendem com a conservação de obras de arte contemporânea e a sua rápida desintegração de uma certa actualidade (e aqui refiro-me ao chamado envelhecimento do meio) não foram convocadas e poderiam ser uma fonte de reflexão. E, por último - e certamente haverá muitas outras - gostaria de fazer referência à própria estrutura do relatório. Uma divisão da descrição das actividades por temas talvez oferecesse ao leitor uma organização mais objectiva e ágil. Todavia, achei mais interessante, até porque foi sobre a fragilidade da narrativa histórica que comecei por pensar, tentar fazer o exercício da narrativa e tentar perceber onde e quando falha. Consciente da enorme diferença de escala. Escolhi, portanto, uma organização cronológica, correndo o risco enunciado por Tólstoi: a fragmentação descontínua de um movimento contínuo. O resultado está à vista.

Este relatório é o reflexo de um estágio feito por um sujeito, com outros. E com ele quis apenas, como diria Charrua, trazer *a verdade que carrego*³⁴. E estou certa, como diria Beckett – para não sair deste eixo de apoio - *que o que resulta dos ruídos que chegam até mim, é que não sou totalmente surda*.³⁵ Todo o resto são conclusões a que a minha natureza aspira, mas não concretiza. Fizemos Charrua. E com todas as questões, hesitações, interpretações e intenções, uma coisa é certa: o movimento não pára e quando se olha para trás, já lá está outra coisa.

34. Ibidem.

35 Samuel Beckett, *O Inominável*, trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

Bibliografia

BELTING, Hans, «Contemporary Art as Global Art - A Critical Estimate» in *The Global Art World*, Ostfildern, 2009

BELTING, Hans, *The End of the History of Art*, trad. Christopher S. Wood, The University of Chicago Press, 1987.

BENJAMIN, Walter, *Modernidade. Obras Escolhidas*, vol. 3, trad. João Barrento, Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

BENJAMIN, Walter, “Sobre o Conceito da História”, in *O Anjo da História*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio e Alvim, 2010.

CALHAU, Fernando e SARDO, Delfim, *A Arte Moderna em Portugal - Colecção da Caixa Geral de Depósitos*, volume 1 e 2, Lisboa: Caixa Geral de Depósitos, 1993-1995.

CARLOS, Isabel, “Trinta anos depois, celebrar a coleção e a criação” in *CAM 30*, Lisboa: CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

CHARRUA, coordenação de António Bacalhau, textos de Jorge Guimarães, Vergílio Ferreira, Paulo Tunhas e Manuel Canijo, Lisboa: Ed. do Autor, 1990.

CHARRUA, catálogo de exposição do Museu de Évora, coordenação de Joaquim Oliveira Caetano, Rui Arimatéia e António Charrua, textos de Almeida Faria, Joaquim Matos Chaves, Joaquim Oliveira Caetano e Raquel Henriques da Silva, Évora, Câmara Municipal de Évora: Setembro/Novembro 2001.

DANTO, Arthur, «Modern, Postmodern, and Contemporary» in *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1998.

DUCHAMP, Marcel, “O Ato Criador” in *A Nova Arte*, Gregory Battcock (Org.), Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo, São Paulo: Perspectiva, 1986.

HENRIQUES DA SILVA, Raquel, “A coleção do CAM, um desígnio: divulgar, partilhar e valorizar a arte moderna e contemporânea” in *CAM 30*, Lisboa: CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.4

MOLDER, Jorge, , “Relatório CAM: algumas ocorrências” in *CAM 30*, Lisboa: CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

ULRICH OBRIST, Hans, *A Brief History of Curating*, JRP|Ringier & Les Presses du Réel, 2013.

SARDO, Delfim e VITERBO BRANDÃO, Mariano, Coord. Isabel Corte Real e Inês Costa Dias, *Abrir a Caixa: Obras da Colecção da Caixa Geral de Depósitos*, Lisboa: Fundação da Caixa Geral de Depósitos, 2009.

SMITH, Terry, *Thinking Contemporary Curating*, New York: Independent Curators International, 2012.

THEA, Carolee, *On curating : interviews with ten international curators*, interviews by; Carolee Thea and Thomas Micchelli. New York : DAP, 2009.

TOLSTÓI, Lev, *Guerra e Paz*, Livro III, trad. Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa: Editorial Presença, 2005.

WEIBEL, Peter, “O museu: entre a Arca de Noé e o *hedge fund*” in *INTER[IN]VENÇÃO, INTER[IN]VENTION*, Peter Weibel e Claudia Giannetti (org.), Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2013, pp. 9 -21.

X DE CHARRUA, coordenação Leonor Nazaré, textos de António Bacalhau, João Canijo, Pedro Chorão, Leonor Nazaré e Ana Ruivo, Lisboa: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

Apêndice I - Parecer da Orientadora de Estágio da Entidade de Acolhimento.