

ECO  
(DA IDEIA  
À  
OBRA DE ARTE)



ECO  
(DA IDEIA  
À  
OBRA DE ARTE)



# ÍNDICE

|                                             |            |
|---------------------------------------------|------------|
| <b>APRESENTAÇÃO</b>                         | <b>9</b>   |
| SANDRA VIEIRA JÜRGENS                       |            |
| <b><i>ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)</i></b> | <b>15</b>  |
| COLETIVO DE CURADORES                       |            |
| <b>OBRAS</b>                                |            |
| DIOGO BOLOTA                                | 23         |
| GUIOMAR OLIVEIRA                            | 27         |
| JOÃO GABRIEL                                | 31         |
| LUÍS LÁZARO MATOS                           | 35         |
| LUÍSA SALVADOR                              | 37         |
| <b>EXPOSIÇÃO</b>                            | <b>39</b>  |
| <b>ENTREVISTAS</b>                          |            |
| DIOGO BOLOTA                                | 49         |
| GUIOMAR OLIVEIRA                            | 53         |
| JOÃO GABRIEL                                | 59         |
| LUÍSA SALVADOR                              | 69         |
| LUÍS LÁZARO MATOS                           | 81         |
| <b>BIOGRAFIAS</b>                           | <b>85</b>  |
| <b>PROCESSOS COLETIVOS</b>                  | <b>91</b>  |
| <b>PROGRAMA EDUCATIVO</b>                   | <b>99</b>  |
| <b>SOBRE OS CURADORES</b>                   | <b>107</b> |
| <b>SOBRE A GALERIA LIMINARE</b>             | <b>115</b> |



# APRESENTAÇÃO



*ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)* constitui o projeto expositivo de final de curso desenvolvido pelo coletivo de curadores da terceira edição da Pós-Graduação em Curadoria de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH/NOVA 2017/2018). A exposição realizou-se na Galeria Liminare, na Junta de Freguesia do Lumiar, entre 3 de junho e 8 de setembro de 2018.

Na continuidade das edições anteriores da Pós-Graduação, este é um projeto sustentado em práticas de trabalho cooperativo, que visa envolver os estudantes e os docentes do curso no exercício de pensar o que uma exposição pode ser, concretizando as suas formas e conteúdos, e assumindo todas as etapas e tarefas desde o momento da concepção até à sua concretização. A exposição é assim o resultado de um programa curricular, que articula uma componente teórica dos estudos nesta área de formação e uma vertente de prática curatorial, na qual os alunos aplicam e projetam os conhecimentos adquiridos no período letivo e no decurso da investigação académica produzida neste contexto.

A ideia de processo, englobando os momentos que medeiam a criação artística desde a sua fase inicial até ao desfecho, foi o tema escolhido pelo coletivo para desenvolver uma reflexão sobre a arte e curadoria, a partir da obra e das diferentes linhas de trabalho de cinco jovens artistas: Diogo Bolota, Guiomar Oliveira, João Gabriel, Luís Lázaro Matos e Luísa Salvador.

O projeto concretizou-se através da programação de atividades educativas e discursivas abertas a toda a comunidade: conversas, visitas guiadas, e oficinas, desenvolvidas em torno do tema da exposição e do trabalho dos artistas, bem como das dimensões da curadoria coletiva.

Foi com muita satisfação que pude novamente trabalhar na realização de um projeto expositivo que visou contribuir para a formação dinâmica e de qualidade dos nossos alunos em contexto profissional. Gostaria de felicitar tanto os artistas participantes, que aceitaram este desafio, como o coletivo de curadores formado por Carolina Bello, Carolina Marques, Catarina Nascimento, Fernando Gonçalves, Ivete Ferreira, Graça Rodrigues, Guilherme Ramos, Joana Duarte, Joana Jordão, Mafalda Teles, Rita Colaço, Vanessa Bornemann, Wilson Ledo.

Agradeço a coordenação indispensável da Emília Tavares e a colaboração de João Mourão e de Liliana Coutinho, docentes desta Pós-Graduação em Curadoria de Arte da FCSH/NOVA, curso coordenado por Raquel Henriques da Silva e Sandra Vieira Jürgens.

A exposição *ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)* resulta de uma parceria da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Instituto de História da Arte (FCSH/NOVA) e EGEAC/Galerias Municipais, contando com o apoio fundamental da Fundação Millennium BCP. Dirijo igualmente um agradecimento especial à colaboração determinante da Junta de Freguesia do Lumiar e um sincero obrigada a todas as entidades que de diferentes maneiras apoiaram este projeto expositivo: Gerador, Prisma Contínuo, AC Maias, G. Castro R. Silva A. Dias & F. Amorim Sroc Lda.

**SANDRA VIEIRA JÜRGENS** (IHA/FCSH/NOVA)

Coordenadora executiva da Pós-Graduação em Curadoria de Arte





*ECO*  
*(DA IDEIA*  
*À*  
*OBRA DE ARTE))*



## **ECO** **(DA IDEIA À OBRA DE ARTE)**

COLETIVO DE CURADORES

### **O que há entre a ideia e a obra de arte?**

Processo. Etapa essencial e indispensável na criação artística, é nesta fase que as ideias se materializam, se expandem sem rigidez no tempo e no espaço. A obra é, então, resultado de um percurso onde se cruzam experiências, vontades, anseios, dúvidas.

Descrever um processo implica convocar imagens de fluidez, de liberdade, vastas possibilidades, com a certeza de que nenhum método se pode afirmar como o ideal perante outro. O processo é, no seu âmago, fenómeno múltiplo, onde o artista fixa conceitos, escolhas e memórias, salvando-os do esquecimento.

*ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)* procura explorar a obra de arte enquanto processo, o que a envolve até ao momento em que o seu autor a interrompe, tomando a decisão de entregá-la ao olhar de um terceiro. Mesmo que a noção de processo se tenha tornado frequente no nosso vocabulário quotidiano, poucas são as vezes em que nos debruçamos verdadeiramente sobre aquilo que antecede o resultado final.

Processo e obra estão intimamente ligados. Qualquer esforço para apartá-los, dissociá-los, seria inglório. Porque só se alcança um resultado se existir análise, investigação, decisões. Nesta exposição, o processo é encarado como algo em aberto, sem um fim à vista, através de cinco modelos distintos de trabalho artístico.

*ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)* propõe duas vias para organizar a sua própria metodologia: o processo como construção com **Diogo Bolota, João Gabriel e Luísa Salvador**; e o processo como desconstrução com **Guiomar Oliveira e Luís Lázaro Matos**. A construção traça-se seguindo um caminho cumulativo, praticamente interminável, para o desenvolvimento de uma ideia e o modo como esta se vai moldando uma e outra vez. Já a desconstrução parte de algo aparentemente acabado para que, separando os elementos que o constituem, se dê a criação de novas visões e se derrubem estereótipos sobre essa mesma realidade.

Na obra de **Diogo Bolota (Lisboa, 1988)**, a escultura é extraída da folha de papel, ganha tridimensionalidade, ergue-se a partir de uma noção de *tabula rasa*. **Sabotagem**, obra pensada para um contexto específico, vê-se agora confrontada com o desafio da adaptação a um novo espaço. O princípio da metamorfose afirma-se com a intervenção do artista, propondo uma segunda configuração para a mesma obra já no espaço expositivo.

Dois momentos e duas visões distintas sobre o mesmo trabalho, para lançar, de forma intencional, a questão: alguma vez a obra de arte termina? Quando entregue ao olhar de um público, a criação entra num novo tipo de processo, o da interpretação. Perante cada espectador que se cruza com ela, e lhe atribui significado, a narrativa que a envolve adensa-se, renova-se.

Para **João Gabriel (Leiria, 1992)**, o processo é um estado de presença, um hábito, visível pela forma como se sobrepõem múltiplas camadas em cada uma das suas propostas. A tela transforma-se num palimpsesto onde se cruzam referências, desde paisagens de infância a poses do cinema pornográfico, passando pelas inspirações recolhidas do quotidiano. A relação entre a imagem de partida e o quadro final traça-se a partir de uma noção de distanciamento, só possível através da concentração, do foco, das pausas. O artista opta por deixar as suas obras **Sem Título**, evocando esse mesmo carácter aberto que elas guardam.

**Luísa Salvador (Lisboa, 1988)** observa a montanha **Sainte Victoire**, formação geológica do sul de França que foi também inspiração das pinturas de Paul Cézanne. À medida que torneia a montanha, a artista viaja do concreto figurativo à abstratização

nos seus desenhos. O seu processo pressupõe explorar e entender a paisagem através das suas texturas e gama cromática. Noções que, ao longo do tempo, se vão alterando com a construção de uma relação entre a artista e a montanha. A artista conduz-nos, assim, a um passado longínquo: o da formação desta elevação rochosa e da origem da paisagem.

Tanto na obra de João Gabriel como de Luísa Salvador, evidencia-se um carácter serial, de repetição. Repetir não para voltar ao mesmo sítio, mas para atingir algo novo, como num ensaio, termo designado em francês por *répétition*. O trabalho em séries afirma-se então como a organização gráfica e cronológica de uma procura que poderá nunca estar concluída. Os capítulos vão-se estabelecendo para que a narrativa possa continuar, mais forte, mais segura de si.

A lógica de *ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)* altera-se agora, introduzindo um novo núcleo, que encara o processo artístico como ato de desconstrução.

**Guiomar Oliveira (Lisboa, 1985)** questiona-se sobre o esforço do desenho arquitetónico em eliminar a estética a favor da utilidade, a afeção a favor da função, mesmo que o trabalho do arquiteto seja extremamente emocional. Em ***Rasjonelle Tegninger/Desenhos Racionais***, procede a uma desconstrução através de desenhos técnicos de arquitetura, reinterpretando propostas de dois *ateliers*. O desenho antes definido e geométrico acolhe agora, pelos traços da artista, uma interpretação figurativa e ficcional.

E se *O Grito* de Edvard Munch fosse passar férias ao sul de Espanha, que casa de sonho teria? Foi o repto que **Luís Lázaro Matos (Évora, 1987)** lançou a 30 arquitetos. Partindo da frase publicitária “Smile You Are in Spain”, utilizada no passado para promover o turismo de sol e praia, o artista acaba por intervir nas diferentes propostas arquitetónicas recolhidas para, com o seu traço, colocar em evidência os estereótipos e os *clichés* que surgem naturalmente associados à imagem do país. Em ***Model for a Holiday Villa in Spain #2***, as formas colocam-se ao serviço da ficção, reforçando o contraste entre a figura expressionista e o ambiente de alegada felicidade onde agora se vê enquadrada.

Quer na obra de Guiomar Oliveira como na de Luís Lázaro Matos, estende-se a noção do artista enquanto autor, enquanto promotor de ideias, ao colocar na dependência de terceiros o ponto de partida do seu próprio processo. A criação de uma obra de arte surge, assim, como algo dinâmico, como um fluxo de colaborações, de contributos, de instruções, de visões.

Em *ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)*, o desenho assegura um papel de destaque em todos os processos selecionados. O desenho é aqui pensado não como uma tipologia mas antes como uma prática de representação do mundo e das ideias que o constituem. É o campo por excelência para experimentar, rasurar e voltar a tentar. Simultaneamente íntimo e aberto, o desenho não obriga a uma conclusão.

Quando a arte deixa de ter no suporte o seu referencial, cada processo assume-se como uma forma de comunicar com o mundo, de compreendê-lo melhor. Interessamos o que guarda uma obra – a sua postura de investigação, de descoberta, de que a curadoria não se pode alhear, antes pelo contrário, deve cultivar.

*ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)* define-se como um caminho possível. Acreditamos que o verdadeiro potencial das obras só se atinge quando uma diversidade de práticas é colocada em relação, quando se recusa a estabilidade, quando se procura estabelecer ligações. É esse diálogo que se testa aqui e agora.

Virá dele uma transformação nas próprias obras?





**OBRAS**





**DIOGO BOLOTA**

*Sabotagem* (fase 1), 2015, parafina sobre madeira coberta de tinta de água preto mate e tiras de cobre, 270 × 45 × 190 cm (fase 1); 455 × 270 × 50 cm (fase 2), cortesia do artista.

FOTOGRAFIA: BRUNO LOPES





*Sabotagem (fase 2)*, 2015, parafina sobre madeira coberta de tinta de água preto mate e tiras de cobre, 270 × 45 × 190 cm (fase 1); 455 × 270 × 50 cm (fase 2), cortesia do artista.

FOTOGRAFIA: BRUNO LOPES

*Sabotagem (detalhe fase 1)*, 2015, parafina sobre madeira coberta de tinta de água preto mate e tiras de cobre, 270 × 45 × 190 cm (fase 1); 455 × 270 × 50 cm (fase 2), cortesia do artista.

FOTOGRAFIA: BRUNO LOPES





**GUIOMAR OLIVEIRA**

*Construction detail 01-06*, 2015,  
série: *Rasjonelle Tegninger/Desenhos Racionais*, 2.ª edição, tinta sobre papel,  
42 x 59,4 cm, cortesia da artista.

FOTOGRAFIA: BRUNO LOPES

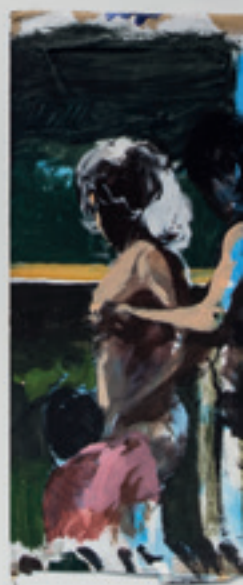
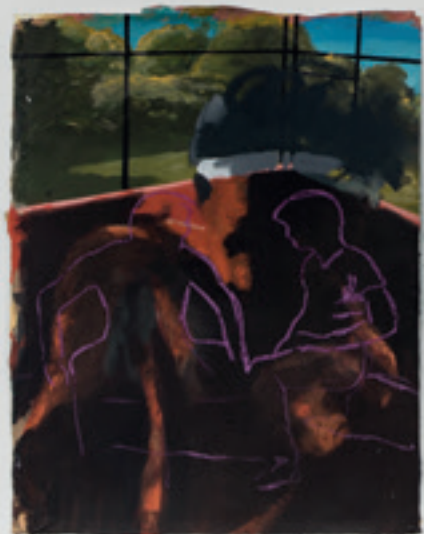
[PÁGS. SEGUINTE]

Da esq. para a dir.: Guiomar Oliveira,  
*construction detail 01-06*, 2015,  
série: *Rasjonelle Tegninger/Desenhos Racionais*, 2.ª edição, tinta sobre papel,  
42 x 59,4 cm, cortesia da artista;  
Guiomar Oliveira, *Rasjonelle Tegninger/Desenhos Racionais*, 2015, da série:  
*Rasjonelle Tegninger/Desenhos Racionais*, 2.ª edição, vídeo, 3'30", cortesia da artista.

FOTOGRAFIA: BRUNO LOPES









**JOÃO GABRIEL**

*Sem Título (8)*, 2017, acrílico sobre papel, 65 × 50 cm, cortesia do artista e Galeria Lehmann + Silva.

FOTOGRAFIA: BRUNO LOPES

*Sem Título*, 2017, acrílico sobre casaco,  
65 × 50 cm (aprox.), cortesia do artista  
e Galeria Lehmann + Silva.

FOTOGRAFIA: BRUNO LOPES







**LUÍS LÁZARO MATOS**

Da esq. para a dir.: *Model for a Holiday Villa in Spain #6, #12, #2 (Less and More!)*, 2017, série: *Smile You Are in Spain*, marcador sobre papel vegetal impresso, papel, 97 x 132 cm, cortesia do artista e Galeria Madragoa.

FOTOGRAFIA: BRUNO LOPES





**LUÍSA SALVADOR**

Detalhe de *Sainte Victoire #1* (8), *Sainte Victoire #2* (5), *Sainte Victoire #3* (5), *Sainte Victoire #4* (6), 2012 (Série: *Sainte Victoire*), marcador de álcool sobre papel; marcador de álcool e fita-cola crepe sobre papel, 31,8 × 23,8 cm, cortesia da artista.

FOTOGRAFIA: BRUNO LOPES



EXPOSIÇÃO





Vista da exposição, da esq. para a dir.: Diogo Bolota, *Sabotagem*, 2015, fase 1, parafina sobre madeira coberta de tinta de água preto mate e tiras de cobre, 70 × 45 × 190 cm (fase 1), 455 × 270 × 50 cm (fase 2), cortesia do artista; João Gabriel, *Sem Título (8)* 2017, acrílico sobre papel, 65 × 50 cm, cortesia do artista e Galeria Lehmann + Silva.

FOTOGRAFIA: BRUNO LOPES

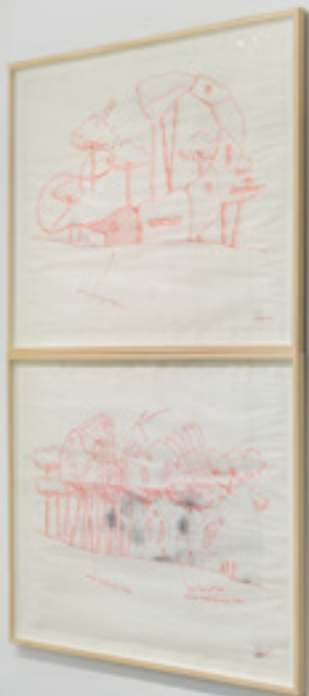
[PÁGS. SEGUINTES]

Vista da exposição, da esq. para a dir.: Luís Lázaro Matos, *Model for a Holiday Villa in Spain #6, #12, #2 (Less and More!)*, da série: *Smile You Are in Spain*, 2017, marcador sobre papel vegetal impresso e papel, 97 × 132 cm, cortesia do artista e Galeria Madragoa; Guiomar Oliveira, *construction detail 01-06*, da série: *Rasjonelle Tegninger/Desenhos Racionais*, 2.ª edição, 2015, tinta sobre papel, 42 × 59,4 cm, cortesia da artista.

FOTOGRAFIA: BRUNO LOPES



Red line drawing of a building with a central tower, mounted on a white wall.









Vista da exposição, da esq. para a dir.: Luísa Salvador, *Sainte Victoire* #1 (8), *Sainte Victoire* #2 (5), *Sainte Victoire* #3 (5), *Sainte Victoire* #4 (6), da série *Sainte Victoire*, 2012, marcador de álcool sobre papel, marcador de álcool e fita-cola crepe sobre papel, 31,8 × 23,8 cm, cortesia da artista; Luís Lázaro Matos, *Model for a Holiday Villa in Spain* #6 (*Less and More!*), da série: *Smile You Are in Spain*, 2017, marcador sobre papel vegetal impresso e papel, 97 × 132 cm, cortesia do artista e Galeria Madragoa.

FOTOGRAFIA: BRUNO LOPES



# ENTREVISTAS



## DIOGO BOLOTA

Entrevista de

JOANA DUARTE e JOANA JORDÃO

**Diogo, a exposição *ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)* pretende evidenciar o processo inerente à concepção de uma obra de arte, a qual integra a tua peça *Sabotagem*. Trata-se de um trabalho que foi feito no âmbito de outra exposição no espaço de *A Ilha*, no Maus Hábitos, no Porto. Fala-nos um pouco dessa experiência.**

Foi-me proposto pensar sobre o espaço de *A Ilha* e intervir sobre ele ao abrigo do projeto *Expedição*, que consistia em organizar exposições individuais num espaço que originalmente era o gabinete de atendimento do estacionamento da garagem do Passos Manuel. Tratava-se da minha primeira apresentação individual, numa cidade que não conhecia tão bem como Lisboa. Tudo isto era um estímulo para mim, acrescido pela descoberta do que seria o próprio trabalho.

Quando concebi *Sabotagem* pensei nos limites do espaço de forma a ocupá-lo, algo que nunca tinha feito: até aí tinha vindo a desenhar e a fazer objetos que podiam estar noutro contexto que não o da origem em que tinham sido apresentados.

Neste caso, a arquitetura era do período Arte Nova, aspecto que decidi respeitar, através do recurso aos materiais que predominam no espaço, como o metal e o mármore (que simulei). *Sabotagem* é uma proposta a dois momentos. Queria que o primeiro momento fosse centrado no espaço: houve um dimensionamento na relação para com o desenho do chão, um padrão de quadrados de estereotomia, remetendo para um grande tabuleiro de jogo. Em certa medida, ao pensar o meu trabalho, era como lançar as peças de um jogo que consistiu não só numa transformação in

*situ*, como exerceu essa mesma ação sobre mim, e quero crer que também sobre o observador. Se quisermos, aquela ação impunha uma reflexão acerca da forma como duas propostas, com os mesmos componentes, poderiam chegar a formas e comportamentos tão distintos como aqueles que cada uma acabou por convocar. Ainda que o exercer desta transformação tenha sido testado antes da ida para o espaço, só no local foi efetivamente consumada.

### **O que motivou a concepção de *Sabotagem*?**

Este trabalho é uma transformação veiculada por uma ação. Como entender o trabalho de um artista? Não será o seu dia-a-dia e o “modelar” do seu trabalho precisamente esse exercício de transformação ou reajuste dos dois “seres”?

Primeiro apresentei uma forma reconhecível, que lembrava um baralho de cartas. Depois essa forma tornou-se abstrata, como que um *playground* com módulos que ondulam, libertando-se daquele referente inicial. Foi também um teste à capacidade de algo bidimensional se tornar tridimensional, e vice-versa. O que faço hoje em dia ainda é balizado nestes dois espectros. No fundo, se tiver que ir à origem ou motivação para o nascer de *Sabotagem* não posso deixar de referir que ela questiona os limites do próprio trabalho.

### **Porquê *Sabotagem*?**

Ao conferir tempo a esta peça inabilizei o carácter estático de cada um dos dois momentos, das duas esculturas. Mas não tanto no sentido do movimento da performance, antes na questão temporal. Mais do que uma performance, o trabalho acaba por ser duas esculturas ou, se quisermos, duas configurações de uma mesma escultura: *uma escultura com tempo*. Este aspecto acarreta uma espécie de impossibilidade inerente. Por outro lado, é este facto, esta *impossibilidade*, que constitui a premissa do trabalho, e que torna a peça *possível*. Ou seja, apenas o desmanchar da primeira peça – a sua “destruição” – torna possível o surgimento de outras configurações de uma mesma premissa, ambivalência que tem qualquer coisa de impossível.

Fui sujeito a fazer uma escolha; escolhi um segundo desenho que embora pudesse voltar ao primeiro, era somente o segundo.

**Referes-te a *Sabotagem* como um desenho. Sendo uma proposta tridimensional, como explicas isso?**

Também o é. No gesto da segunda escultura isso está presente na forma como os módulos de cobre se delineiam no espaço. A primeira escultura é mais uma construção, talvez um arquétipo. Sinto-me várias vezes como um grande orquestrador e gosto de controlar o meu trabalho sempre que possível. Ainda assim os melhores trabalhos “falam” e dizem quando parar ou avançar. O desenho constitui um processo que faz o apontamento. Ainda assim, nesta situação dei por mim no Porto sem saber o que estava a fazer até pelo menos ao momento em que surgiu o título.

***Sabotagem* comporta dois momentos distintos, duas formas diferentes compostas pelos mesmos elementos. A sua transição faz-se por via de uma performance. Fala-nos do aspecto performativo da peça e do facto de não ser uma peça *site-specific*.**

A peça foi concebida como resposta a um lugar específico mas não é refém desse contexto. Isto permitiu-me repetir *Sabotagem* e, decerto, a não querer circunscrevê-la a um espaço arquitetónico específico. Fazê-lo seria matar a transitoriedade de que falo, e que é em certa medida o seu sobreviver, pois esta peça deve adaptar-se ao tempo e ao espaço. O carácter nómada em questão, reflete também o aspecto orgânico de um processo criativo. Fiquei a pensar se a peça não podia simplesmente ter sido feita no atelier e registada. É um ponto importante para refletir acaso surja um convite para a rerepresentar.

**Porquê apenas dois momentos?**

Tem a ver precisamente com o que mencionei acerca do título “*Sabotagem*”: a relação entre a destruição da primeira configuração e o surgimento da segunda. Quis manter essa relação direta e causal, pelo que os dois momentos constituem a melhor maneira de o fazer.

**Como foi feita a adaptação da peça ao espaço da Galeria Liminare?**

A adaptação foi simples e foi realizada em função das dimensões da peça: só tive que ajustar para enquadrar o comprimento do segundo momento na maior dimensão do retângulo deste espaço.

**Fala-nos da ideia de tábula rasa, presente na *Sabotagem*.**

Na altura em que referi isso, durante a preparação para esta exposição, mencionei que o segundo momento é uma espécie de “planificação” no chão que não corresponde à primeira escultura. Pode ler-se neste sentido. Contudo, pessoalmente, este conceito é quase um niilismo face às preconcepções que eu tinha sobre o meu trabalho enquanto artista em 2015, ano em que fiz este trabalho. No fundo, trata-se de destruir as primeiras ideias em função de outras, substituí-las por construções mais fortes.

**Consideras esta peça como um registo processual? Porquê?**

Como disse, fiquei a pensar se este trabalho podia ter sido feito e registado em atelier. Acho que depois de o repetir senti mais essa necessidade. Será que o público acrescenta algo? A peça foi apresentada duas vezes, mas pode ser modificada com o tempo ou espaço.

Uma vez um colega perguntou-me porque não insistia numa ideia, repetindo uma peça ou reformulando-a. Na altura não percebi o que queria dizer. Hoje no meu trabalho leio isso como uma insistência nos seus princípios geradores, nos processos que vou tendo, e assim, tanto o trabalho como eu próprio nos vamos desenvolvendo.

**Pensas expor a *Sabotagem* novamente num futuro próximo?**

Num período próximo não o penso fazer.

**Porquê?**

Não me parece que faça muito sentido um artista com pouco percurso como eu repetir trabalhos. Normalmente isso só deve acontecer em casos muito específicos, caso se adeque. Daí que prefira fazer trabalho novo e que esteja sempre a trabalhar.

## GUIOMAR OLIVEIRA

Entrevista de

JOANA DUARTE e JOANA JORDÃO

**Guiomar, o convite a participares na exposição *ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)* com a série *Rasjonelle Tegninger / Desenhos Racionais* advém da nossa vontade curatorial de expor o processo enquanto método de produção artística. O que motivou a execução desta série?**

Esta série é parte de um trabalho de pesquisa sobre dois projetos de arquitetura, que eu desconhecia. Os desenhos de arquitetura sempre foram um tema interessante para mim, devido ao vínculo que lhes tenho e ao tempo que lhes dedico quanto à minha formação profissional – sou Arquiteta. Verifico que se manifesta em mim um interesse e um desinteresse em simultâneo, relativamente a este tema. Interesse pela codificação do desenho de arquitetura, sendo esta uma linguagem universal, muito utilizada e que não deixa de me surpreender, devido à sua representação transversal que é independente do sítio onde se realiza, do projeto para o qual é desenvolvido, da língua ou da origem das pessoas que trabalham sobre o mesmo. É um tipo de desenho que obedece a uma determinada codificação, realizado com o intuito de uma materialização / realização posterior, ou seja, nada artístico, uma vez que obedece a determinadas regras, extremamente específicas. Esta obrigatoriedade acaba por limitar a abordagem criativa ao desenho técnico e aos trâmites de um imaginário possivelmente mais amplo. O que me motivou a fazer esta série foi pegar em 2 projetos que existem e nos quais eu não tenho qualquer participação enquanto arquiteta, testá-los através de desenhos que serviam unicamente para fins específicos como o da construção, ou seja, a materialização

física do projeto. Esse teste de desenhos que à partida estão limitados por regras e por uma codificação que é ela própria muito pragmática, permitiu-me testar o meu imaginário e perceber como é que eu o conseguiria utilizá-los de todas as formas, que não as expectáveis.

### **Como escolheste esses dois ateliers ou os dois projetos?**

Para os arquitectos é muito fácil estabelecer uma ligação gráfica quando vemos um projeto de arquitetura. Ao fazê-lo, acionamos a nossa memória, ou seja, a nossa base de dados que servirá mais tarde para projetar. Aliadas a essa memória estão condições que são pessoais e que são extremamente poderosas. Relativamente a estes dois projetos, eu não os conhecia e não tinha qualquer tipo de referência dos mesmos. Tinha apenas uma impressão das pessoas ligadas a esses projetos (os ateliers) e um sentimento de que essa ligação poderia possibilitar um diálogo, mais do que pegar em projetos que me despertam a curiosidade gráfica apenas. Tinha muito interesse no diálogo que as pessoas me poderiam facilitar. O diálogo foi fundamental para esta série. Existe uma parte do trabalho que não é exposto no trabalho final e que consiste num diálogo entre os ateliers e eu enquanto artista que é extremamente importante. Provavelmente, existem 1000 projetos que poderiam dar como resultado uma série deste tipo. No entanto, duvido que existam 1000 projetos que poderiam resultar no diálogo interessante que nós estabelecemos. Nesse aspecto, a escolha das pessoas é muito feliz. Por detrás dos projetos também estão pessoas e é importante escolher as pessoas certas.

### **Também foi importante a escolha de um atelier de Oslo e outro de Lisboa?**

Sim, sem dúvida. Estava muito interessada em recolher e tentar estabelecer esse diálogo em sítios onde se falassem línguas diferentes e com pessoas com *backgrounds* diferentes. Utilizei o desenho como forma experimental de testar a utilidade do mesmo mas também como forma de exploração dessa codificação que falámos anteriormente: o desenho como ferramenta de trabalho que segue uma codificação que é independente da língua e independente do lugar, ou seja, do atelier estar sediado em Lisboa ou em Oslo. Existe uma compreensão do desenho que é transversal, universal.

### **Consideras as peças desta série como um registo processual? Porquê?**

Eu diria que não. Pensei sobre isso enquanto as produzia. A série escolhida para a exposição é um resultado, uma meta e um fim. Esta ideia está relacionada com o tipo

de série escolhido, que é uma série de detalhe técnico. Quando fazemos um detalhe técnico, realizamos um desenho que não existe, não temos forma de o acabar. Muitas vezes temos várias versões de detalhe técnico que precisa de ser apresentado em diferentes escalas, perspectivas e vistas, com determinados elementos que o tornam demasiadamente complexos, obrigando a uma supressão de determinados elementos para evidenciar outros. Ou seja, o detalhe técnico em si, é como um desdobramento de desenhos. A série, embora tenha seis desenhos e faça sentido vê-los em conjunto, era precisamente um tratado sarcástico a essa incapacidade do detalhe técnico existir como desenho único no universo da arquitetura. O desenho técnico refere-se sempre a um desenho maior, é sempre uma espécie de anexo. Nesta série, é precisamente o contrário. Não é processual, nem de trabalho, nem de construção. É um resultado final associado à vontade de proporcionar um antagonismo relativamente ao que é o desenho técnico na arquitetura.

**Quando falamos de registo processual era mais no sentido de registar esse processo de desconstrução dos desenhos técnicos de arquitetura.**

Acho que muitos dos desenhos racionais eram desenhos de processo enquanto desenhos de trabalho e ao mesmo tempo iam registando fases evolutivas do mesmo. Está também relacionado com a distinção feita pelo arquiteto entre o que é um desenho final e o que é um desenho de processo.

**Sendo assim é como se invertesses o processo que deu origem àquele desenho que se apresenta como algo estanque. Quase que lhe retiras essa estanquidade e o reverts para o conceito que neste caso advém do teu imaginário.**

E que daria utilidade zero a um desenho de arquitetura. O pensamento por detrás é reduzir-lhes a utilidade, de certa forma.

**Relativamente à série: Para aqui foram escolhidas seis obras, que respondem aos nossos pressupostos enquanto curadores, no entanto, são parte de um conjunto de quantas obras?**

Tinha um total de trinta desenhos para as duas séries (do atelier de Oslo e do atelier de Lisboa, em conjunto), literalmente como um projeto de arquitetura. Existiam desenhos isolados e desenhos que se identificavam com uma planta de localização e que remetia para uma posição de anonimato em relação aos outros. Sendo uma exceção à regra,

acabou por ser a imagem de divulgação da primeira exposição. Existiam séries, como na lógica de um projeto de arquitetura. Também existiam diferentes formatos: maiores, mais pequenos, séries de quatro, desdobramentos de desenhos como que se de alçados de projeto se tratassem, entre outros. A série de seis é específica do Bureau A, não se repetiu no projeto de Oslo. O diálogo aqui revela-se importante. Havia uma ênfase numa peça de mobiliário público que o atelier desenvolveu no projeto, levando-me a pensar numa escala de 1:1 ou 1:5 ou 1:10, ou seja, do detalhe a escalas mais próximas do real. No atelier de Oslo, essa vontade era mais abrangente, o detalhe apresenta-se mais diluído. Estas diferentes abordagens são muito intuitivas. Os seis desenhos são uma alusão à necessidade de representar tecnicamente aquele objeto. Para ser construído, seriam necessárias aquelas seis representações.

### **O que te levou a parar determinada série?**

Foi uma paragem bastante natural. Li um livro que foi bastante importante: *Ponto, Linha Plano* de Wassily Kandinsky. Eu divirto-me imenso quando estou a desenhar. Muitas das vezes parto para a abstração. Kandinsky explica a linha e o ponto como elementos de abstração. Por vezes estou mais interessada em utilizar a linha como um elemento de abstração do que representação e verifico que esta atitude é cada vez mais importante para mim. Nesta série já se verificava isso uma vez que muitos dos desenhos se abstraem da realidade, deixando de ser representativos tanto daquilo que é o seu grafismo quanto do que lhes deu origem, independentemente dos temas que eu explorava nessa altura. O interromper é intuitivo. Quando começo tenho uma quantidade de linhas que quero desenhar. Chega um determinado momento em que sinto necessidade de transpor essas linhas para outra folha, e sucessivamente, até ao momento de saciedade natural onde eu penso que não existem nem mais linhas nem mais folhas para esta série.

### **Como que se fosse o fim de um *Cadavre Exquis*?**

Sim, bastante natural. Eu não costumo rever desenhos.

### **Vemos emoções e um universo muito pessoal associado aos desenhos desta série, no entanto eles têm como título *Desenhos Racionais*, porquê?**

Todo o trabalho dos desenhos racionais é ele próprio muito irónico. A pesquisa propõe uma reflexão sobre desenhos de arquitetura mas retira-lhes toda a utilidade

de um desenho de arquitetura. O tema é inocente pois o desenho racional segue a razão e refere tratados específicos para responder a uma determinada finalidade. O livro *Elementos de Semiologia* de Roland Barthes é uma referência para mim uma vez que fala de signos e símbolos. O seu tratado e a sua interpretação fala do desenho e da representação defendendo que os mesmos estão associados a um determinado tipo de pensamento, levando-me a uma supressão da ideia de que os desenhos são irracionais. Para mim não existem desenhos irracionais, só é possível existirem desenhos racionais. Claro que há o *doodling*, que segue trâmites relacionados com a *psique*. No entanto, quando eu me sento para desenhar, penso que seja racional, seja na atitude, seja pelas referências da memória ou gráficas. Todas estas alusões organizam-se segundo um processo racional e organizado na nossa mente.

**Porquê a escolha do desenho com uma única cor, o preto, como suporte para o teu trabalho artístico?**

Eu não desenho com cor porque não consigo. Não tenho qualquer tipo de sensibilidade a desenhar com cor. A minha relação com o desenho é feliz e extremamente subordinada. Não consigo desenhar com outro tipo de suportes, perco a minha espontaneidade. Não tenho uma explicação fundamentada para além da sensação de desconforto.

**Poderia a série *Rasjonelle Tegninger* / *Desenhos Racionais* continuar? Através da desconstrução de desenhos dos mesmos projetos ou de outros ateliers de arquitetura?**

Sim, a série passa por uma metodologia de projeto, faz uma alegoria e assenta na metodologia de projeto. Numa primeira fase passo por uma explicação do projeto, através de um contacto com o atelier e assimilação da possibilidade de o fazer, um reconhecimento do local, uma fase analítica de todas as peças. Penso que sim, seria possível repetir.

**Já pensaste em desvincular-te da Arquitetura e enveredar por um processo artístico completamente autónomo da tua prática profissional?**

Sim, sim. E não é difícil. Não é difícil a dissociação da arquitetura e a passagem ao pensar de uma forma autónoma. No entanto, não tendo eu formação artística é

quase automático recorrer a ferramentas da arquitetura que são tentadoramente transversais ao trabalho autónomo artístico, tanto plástica quanto processualmente. Consigo pensar em trabalhar num tema sem estar relacionado com a arquitetura, no entanto irei recorrer sempre ao método e ao processo que advém da prática da arquitetura pois transporto o mesmo para a minha vida e é muito difícil essa dissociação.

### **E se mudasses o suporte? Se abandonasses o papel e a caneta?**

Já tentei e volto lá frequentemente. No entanto é um lugar que não gosto. Os desenhos monocromáticos são de ordem e racionais, plenamente estanques temporalmente e permitem-me ter o total controlo sobre os mesmos, como um jogo de palavras cruzadas onde eu fecho ideias e as enquadro esteticamente de forma mais segura. A representação em outro tipo de suporte passa por me aceitar numa determinada perspetiva onde eu ainda não me consigo posicionar. Tenho consciência que passa por uma auto-aceitação e permissão para compreender que num trabalho de cor existe tempo e construção que sai da metodologia da arquitetura e com o qual preciso de criar algum tipo de hábito. Eu não procuro um resultado estético, o gosto é relativo. Para mim, passa pela questão do tempo e de aceitar uma construção sobre a qual se tem muito pouca sensação de controlo durante muito tempo e que desenvolve em nós algum tipo de paciência evolutiva. Tenho que ter uma predisposição para aceitar o tempo e a paciência evolutiva, e de momento não consigo. No entanto reforço: é um lugar onde eu retorno frequentemente. Não está fora do meu imaginário. Existem tempos associados a essa ação, aos quais eu ainda não estou habituada.

## JOÃO GABRIEL

Entrevista de

GRAÇA RODRIGUES e WILSON LEDO

**A nossa ideia para esta exposição, enquanto curadores, partiu da noção de processo, dos modelos de trabalho de cada artista. Como definiste o teu modelo de trabalho, como chegaste a determinados procedimentos, modos de fazer, que são essenciais para atingir um resultado final?**

Esse processo foi muito gradual. Não sei apontar os momentos em que isso aconteceu. É uma coisa diária, de perceber o que o trabalho precisa e de arranjar formas de chegar ao sítio onde se quer chegar mais rapidamente. Isso é feito de tantas coisas tão pequeninas que, às vezes, nem sei especificar.

**Não tens consciência delas?**

Tenho de algumas. Aquela que é a mais importante é o facto de trabalhar em muitas coisas ao mesmo tempo. Por um lado, faz com que eu não tenha qualquer pudor em experimentar, porque tenho muitas folhas disponíveis, e em gastar material. Descobri que isso é essencial para o meu processo de trabalho.

**Quando estás a trabalhar, nunca fazes apenas uma pintura**

Sim, não consigo ter uma folha à frente e pintá-la. Tenho que ter várias, mesmo que estejam em branco. É uma coisa de cabeça, para me sentir mais livre.

**Há outra coisa importante, pelo que li, no teu trabalho: uma certa ideia de silêncio. O ateliê é olhado como um espaço de silêncio. No fundo, o silêncio como uma ferramenta de concentração. É-te possível trabalhar de outra forma?**

Tenho de estar muito concentrado. Agora, a forma como fico concentrado é que é difícil de perceber. Até pode não estar silêncio, estar uma grande confusão à minha volta, e conseguir estar concentrado.

**É um silêncio interior?**

Sim, sim...

**És um artista onde já é clara uma ligação ao mercado. Sentes algum tipo de pressão quando estás a criar, quando tens de apresentar resultados?**

Sinto. Tento abstrair-me dessas coisas todas, porque isso não é essencial ao trabalho. Até porque não trabalho para exposições. Só penso na exposição quando as coisas estão feitas. Tento apagar todas essas preocupações, embora seja difícil. Depois há a preocupação com o conteúdo: se me estou a repetir, por exemplo.

**Até porque essa ideia de repetição é algo bastante presente no teu trabalho. Não a repetição do fazer igual mas a repetição para atingir algo diferente. Basta olhar para dois dos trabalhos que temos aqui na exposição: há semelhanças na forma mas diferem a nível cromático ou no modo como dialogam entre si.**

Isto tem a ver com o facto de fazer várias coisas ao mesmo tempo. Depois, dá-se quando acho que o trabalho precisa de mais alguma coisa: não vou pintar por cima dele, vou fazer outro. Isso permite que tenha mais liberdade e não tenha medo de estragar.

**Mas não deixas para trás aquele que te pareceu incompleto**

Não. Se não o pintei por cima é porque acho que ele está bom. Mas se lhe fizer mais alguma coisa, vou longe demais.

**Pelas conversas que fomos tendo ao longo dos últimos meses, falavas-me numa certa pressão académica para ser muito “by the book”, para seguir determinadas regras. Como é que fazes essa separação e te apercebes que o teu caminho não é**

**aquele para o qual te formataram, entrando num registo mais figurativo, ligado à forma humana e à cor?**

Era uma escola do abstracionismo e do expressionismo abstrato. Acreditei nisso até muito tarde. Depois, uma pessoa apercebe-se que é uma parvoíce estar a seguir um estilo.

**Porque ter uma marca própria te diferencia**

Sim. Aquilo que sempre gostei mais foi a figuração na pintura. Não vale a pena estar a fugir disso.

**Estamos numa fase de redescoberta da pintura, a olhá-la de outra forma. E há uma nova geração que quer mostrar que a pintura pode contar novas histórias. Não só a pintura mas também a figuração... Porque houve um momento em que há um abandono total da figuração. O teu trabalho talvez seja um encontro dessas duas realidades: da abstração e da figuração.**

Sempre gostei da ideia de trabalhar a abstração dentro da figuração. Haver momentos em que há manchas, que as coisas não estão bem definidas

**Porque isso te permite, ao entregares a obra ao olhar de uma outra pessoa, que ela também não a olhe de uma forma fechada.**

Sim. O problema é que quando as coisas estão bem definidas, em termos de figuras, é muito mais difícil olhar para as coisas que estão a acontecer na pintura. Nas questões relacionadas com a tinta, com as transparências, com as camadas, que sempre estiveram presentes ao longo da história. É uma herança muito poderosa que, mesmo que quisesse, não conseguiria apagá-la.

**O que também te é difícil apagar do trabalho, porque é transversal, é a forma como te aproprias dos planos, dos movimentos e das posições do cinema gay de 1970, 80 e 90. Quando é que decides pegar em algo que é de outro e torná-lo teu? E de que modo é que essa apropriação te condiciona?**

Vejo isto de uma forma muito simples, como quem usa um modelo para pintar. Fui buscar esse material porque me agradou, era simples. Tinha esse material no computador, milhares de possibilidades. Era material infinito para poder trabalhar e estar sozinho.

**Mas já guardavas esses “frames” ainda antes de os pintares?**

Não. Fui à procura. Sabia o que queria fazer e fui à procura do material ideal para o conseguir. É claro que o material depois entra e dá-me ideias. Tento desconstruir sempre ao máximo quando pinto: usar o material apenas como modelo, como ponto de partida.

**Ao regressares a essas épocas, é também um sinal de uma certa saudade do modo como a própria pornografia era feita? Havia uma preocupação estética que, talvez, se perdeu com este novo milénio e com a digitalização.**

Sim. Hoje em dia a indústria da pornografia é muito mais agressiva e envolve muito mais sofrimento. Não tem a magia que tinha nos primeiros filmes, nos primeiros filmes a ser feitos nos Estados Unidos da América. Antes disso até era ilegal.

**E essa “magia” é, de alguma forma, aquilo que queres trazer para os teus trabalhos?**

Sim, por isso é que resulta tão bem. São pessoas reais, são amigos que estão a fazer filmes. São pessoas muito diferentes umas das outras, não há uma estetização dos corpos nem dos comportamentos. Não encontrei isso em mais lado nenhum.

**Também a forma como olhas para os filmes se foi alterando? Deixaste de olhar para um filme pornográfico apenas como tal e passa a ser um objeto estético**

Sim. Quando não estou a pintar, estou ali “frame” a “frame” à procura de pinturas. É claro que vejo a história do filme, mas isso passa-me no campo de visão de uma forma um pouco lateral

**Há um processo cada vez mais evidente de investigação. Assim como investigas que imagem é que vais explorar, como é que chegas a esta identidade como autor? O que te influencia?**

É um conjunto de muitas coisas. As mais evidentes são os pintores que gosto. Tudo começou quando conheci os pintores do Renascimento em Veneza, sobretudo nas questões da pintura: o uso da tinta, da cor, da luz. Depois, em termos de figuração, foi mais tarde, através de pintores como Bonnard, Matisse ou Hockney.

**A partir dessas referências crias um percurso, que obviamente não está terminado. Depois de ter tornares conhecido por esta identidade visual, o que vês ser possível fazer de uma forma diferente daqui em diante?**

Não faço ideia. E, sinceramente, não me interessa muito pensar nisso. É uma coisa tão demorada e tão misteriosa, como é que o meu trabalho avança. Sei que olhas para os meus trabalhos de há dois anos e eles estão muito diferentes. Não houve sequer uma tentativa deliberada. É uma coisa que se faz todos os dias.

**Mas vislumbra-se, talvez, uma nova fase mais ligada à exploração do espaço. Na composição desta exposição, nas duas pontas, apesar de se manter a figura humana, o espaço torna-se protagonista. Lembro-me de um outro trabalho que havia no teu ateliê, com um aeroporto. Depois das figuras, há um espaço que as recebe?**

Sim. Isso foi uma coisa também muito demorada. Faço sempre os fundos para colocar as figuras. Para mim, é muito difícil que a pintura resulte não utilizando figuras. Nem te sei bem explicar porquê. Começa a acontecer, cada vez com mais frequência, que elas resultam sem figuras. Apesar de eu as ter feito para colocar as figuras

**E torna-se menos doloroso aceitar que a figura pode ser retirada?**

Sim, sim...

**Consegues encontrar no teu trabalho alguma relação com um certo processo surrealista? Surrealista no sentido em que é perceptível que há uma dimensão interior muito forte. Quando quase não consegues definir como é o processo de construção de uma obra, terá muito a ver com uma dimensão interior. Os surrealistas defendiam os processos de ocultação e desocultação, que vejo aqui. Nunca pensei nisso...**

**O tal silêncio interior que falavas no início, talvez.**

Nesse sentido, sim. Mas não sei se é mais interior do que exterior. Não consigo fazer essa distinção.

**Não sendo estas as tuas histórias, são histórias onde te identificas, de alguma forma.**

Claro que sim. Senão nem valia a pena pintá-las.

**E não tens receio que a tua obra seja encaixada apenas na gaveta do “queer”?**

Não. Se for encaixada, é porque tem de ser. Não posso fazer nada, nem me posso preocupar com isso. É tudo encaixado numa gavetinha, não há nada que não o seja. Se for na caixa “queer”, ao menos está ali numa caixinha gira.

**E crês que poderás ter um contributo para a própria causa “queer” com os teus trabalhos?**

Sim. Isso deixa-me contente.

**Porque evidenciam uma certa abertura: são situações de liberdade sexual e de fuga à chamada heteronormatividade.**

Sobretudo porque não há muitas representações dessas em museus. Sobretudo por causa disso.

**A tua obra tem sido bem aceite pelas instituições, inclusive foste finalista do Prémio EDP Novos Artistas em 2017. Como vês essa integração de novas formas de arte e também de novas formas de contar histórias nos museus?**

Os museus precisam de constantes renovações e de preencher lacunas. Seja o caso de haver poucas mulheres artistas, de haver poucas representações homossexuais os museus estão sempre a precisar disso. Não penso nesse contributo quando estou a fazer os trabalhos. Mas, se isso acontece, ainda bem: significa que o trabalho tem um lugar no mundo, que pode ser ativo no mundo.

**Antes de chegares à entrevista, comentávamos entre nós a precariedade do próprio suporte. Cada vez mais os colecionadores querem algo que dure. Quando olhamos para o teu trabalho há falhas, há rasgões, há bordas que não são uniformes. É um desafio dessa ideia?**

Sempre quis fazer a coisa certinha mas não deu. Em relação às bordas e aos rasgões, eu simplesmente não consigo cortar as coisas direitas.

**É intencional?**

É intencional deixá-lo assim

**Mas quando dizes “certinho” tem a ver com um certo fomentar do ponto de vista académico, de preparação de suporte, de criação para essa durabilidade? Tal como tens liberdade tematicamente, também a sentes do ponto de vista material? Ou há uma pressão do mercado?**

Não. Em primeiro lugar está o trabalho. Faz-se o que for preciso para consegui-lo. Por exemplo, vejo exposições do Sigmar Polke e espanto-me com a lista de materiais: esmalte com petróleo sobre lençol, por exemplo. Aquilo está ali há não sei quantos anos. É tudo muito relativo. Claro que tenho alguma preocupação com a conservação dos trabalhos e li algumas coisas sobre isso. O problema é que tudo o que nos é ensinado é para pintar a óleo. Portanto, não serve no meu caso. O acrílico comporta-se de uma maneira totalmente diferente.

**Mas é uma preocupação?**

Sim, mas não é uma grande preocupação. No que eu puder ajudar na conservação do trabalho, desde que isso não influencie a forma como estou a trabalhar, ajudo.

**E alguma vez trabalhaste para o efémero?**

Não.

**Como é que situas o teu percurso, como jovem autor? Cada vez mais, as galerias e instituições tendem a ligar-se a autores com alguma consagração. Há também uma contracorrente de autores mais jovens, para conseguirem criar um percurso fora dessas linhas. E, já agora, como é que vês a tua geração, que é uma geração de rutura?**

No meu caso foi tudo muito rápido, nem sequer deu para perceber como é que as coisas aconteceram. São questões muito difíceis de se lidar com esta coisa das galerias, de como se arranjam exposições. É tudo tão complicado

**Não existe uma preparação a nível académico para essa ligação?**

Pelo menos eu não tive

**Então, como é que encontras essa ligação com o mercado? Qual foi o ponto de viragem, para dar maior visibilidade ao teu trabalho?**

Conheci o João Pedro Rodrigues, realizador, que me pediu para fazer o cartaz do filme “O Ornitólogo”. Fizemos uma exposição juntos. Depois, o João Pedro Vale e o Nuno

Alexandre Silva viram o meu trabalho e convidaram-me para fazer uma exposição no Bregas. A partir daí, as pessoas começaram a ver o trabalho e a querer comprar.

**É uma questão de rede?**

Sim. É a coisa mais importante. Tive a sorte de conseguir fazer tudo com pessoas de quem admiro o trabalho e de quem gosto. As relações são tudo.

**Quando tens alguém como o João Pedro Rodrigues, o João Pedro Vale ou o Nuno Alexandre Ferreira, cujo trabalho também tem a marca “queer”, a prestar atenção ao teu trabalho, olhas para ti como uma expansão ou complemento de uma mensagem ou de um grupo que conta já com alguma coesão?**

Sim, de alguma forma fui-me incluir nessa mensagem, que é uma coisa comunitária.

**Foi consciente em ti ou apenas uma questão de contexto?**

É consciente, claro. Também foi por causa disso que eles vieram ter comigo.

**E como vês a aproximação dos curadores ao teu trabalho?**

Adoro. Na minha perspetiva, faço o trabalho e não gosto de pensar em exposições. O meu trabalho acabou nas pinturas. Vejo com muito agrado alguém que se chega ao pé de mim e quer pensar numa exposição. Vai ser muito mais rico do que estar eu a organizar e a limitar a visão sobre o meu próprio trabalho.

**Quando é que sentes que uma obra pode ser mostrada, que ela está preparada para te libertares dela?**

Sinto logo, quando acabo. E, se não sentir, é porque não está pronto.

**Há depois momentos de reencontro, como este agora, aqui na galeria. O que sentes ao vê-los de novo, quando já existe uma leitura de alguém terceiro?**

Tenho-os tão presentes na minha memória

**Mas essa relação é igual com todos os trabalhos? Ou há aqueles em que essa memória é mais forte?**

O meu problema é que não consigo vê-los como alguém de fora. Parece-me que estou sempre a ver-me a fazê-los

**Nesse processo de ligação com a curadoria, costumo dizer que trabalhar com artistas tem muito que ver com lidar com egos, no sentido em que a obra é uma extensão do artista. Quando alguém, desculpa-me o termo, deprecia uma obra em função de outra, de que forma é que vês isso?**

Isso é que é mais complicado. Tento sempre perceber aquilo que a outra pessoa está a ver. Às vezes, consigo perceber e corre tudo muito bem. Outras vezes, não entendo e fico muito raivoso, porque há outras melhores que não foram escolhidas

**Mas já tiveste esse choque?**

Já. Mas fico calado. Dá tanto trabalho tentar convencer as pessoas, sobretudo quando elas metem uma coisa na cabeça. A única coisa que posso fazer é não mostrar os trabalhos que não gosto às pessoas que vão escolhê-los.

**Não permitirias a alguém ver tudo?**

Só se confiasse muito, muito. Há coisas que sei que são mesmo más e essas não quero mostrar. Há o risco de chegar lá alguém e não estar a ver a obra por si mas pela diferença que ela tem das outras.

**Mas guardas tudo? Ou há processo de destruição?**

Guardo tudo. Quanto muito, pinto por cima mais tarde.

**Sendo esta uma exposição coletiva, há diálogos que se criam com outras obras, definidos pela curadoria. Como encaras os momentos em que as tuas obras são colocadas em diálogo com outros artistas? Sentes que isso as torna mais ricas?**

**Ou é sempre um risco muito grande?**

Tanto podem ganhar muito como perder. Tenho isso presente, que é um pouco perigoso colocar umas coisas ao pé das outras. Já é perigoso estar a colocar pinturas minhas ao pé de pinturas minhas, quanto mais ao lado de obras de outras pessoas. Mas, quando se criam diálogos, é incrível.

**E esse diálogo permite-te acrescentar algo de novo ao teu trabalho?**

Permitiu-me ver coisas diferentes acerca do meu trabalho. Normalmente é isso que acontece.

**Para tentarmos fechar a conversa, o que estás a fazer neste momento e o que tens em agenda? Que caminho alternativo se está a gerar?**

Esta última exposição no México, a primeira internacional, foi um bocado caminho alternativo. Quando estive em Lisboa, o curador viu o meu trabalho. Depois, contactou-me através do Instagram.

**As tais redes a funcionar...**

Desde que fui ao México parei um bocado mas estou a continuar o meu trabalho.

**Também porque tiveste uma fase de produção muito intensiva.**

Por mim, estava sempre a trabalhar. O problema é que, se paro assim, mais do que uma semana, já é difícil voltar.

**A componente da sustentabilidade financeira é, para ti, uma preocupação?**

Agora, felizmente, não. Mas já foi. Tinha de ter outros trabalhos. Era um pouco difícil, mesmo.

**Mas esses trabalhos fizeram-te ver que, de facto, este era o caminho a seguir?**

**Quando parece que nos estamos a distanciar das nossas metas...**

Consegues ver com muito mais clareza o que é que te interessa.

**E era isto que te interessava?**

Sim, mas não voltava a passar por essa experiência. O que eu gosto é de estar a pintar.

## LUÍSA SALVADOR

Entrevista de  
GRAÇA RODRIGUES e WILSON LEDO

**Esta obra “Sainte Victoire”, sendo de 2012, só agora, vários anos depois, é exposta. Foi preciso tempo e algum conforto para a deixar vir a público?**

Completamente. Para mim, esta obra inaugura o meu período de trabalho mais a sério, enquanto artista. Acho que foi este o meu ponto de viragem, foi um trabalho de charneira para começar a produzir constantemente.

Até então, tinha seguido o curso de escultura, depois fiz um mestrado, trabalhei mais na área da produção cultural e, de repente, percebi que tudo isso era falível, que precisava de voltar ao desenho e de regressar ao meu próprio processo de trabalho artístico.

Estes desenhos, aqui expostos, foram todos feitos de forma quase compulsiva, sempre fora de horas. Começaram a ser produzidos e tornaram-se no ponto de partida para outros trabalhos que depois apresentei. Por isso, permaneceram sempre guardados. Não era suposto estarem cá fora. Seis anos passados, sou abordada para os expor e eu pergunto-me: será que já sinto a distância? Sim já! Podem ser apresentados? Sim podem, mas não era esse o seu propósito primeiro.

**A Luísa de hoje voltaria a fazê-los?**

Sim. Até porque os meus temas continuam a ser os mesmos e este sítio a que reportam a montanha de Sainte Victoire, em Aix-en-Provence, (vivi em Marselha), será sempre um lugar muito especial para mim. Tinha de passar por este processo de produção artística para chegar aos trabalhos que tenho em mãos hoje.

**Porque é a partir daí que te comesças a interessar pela noção de paisagem?**

Não, já me interessava. Aliás, o meu mestrado em História da Arte foi sobre paisagem. Estes desenhos são posteriores. Foi precisamente depois de acabar a tese de mestrado, de estudar a pintura de paisagem e um conjunto de regras pictóricas, que decidi incorporar isso no meu trabalho. Para mim, era muito distinto o que era o meu trabalho artístico e o que era o meu trabalho teórico, até fazer estes desenhos.

**Enquanto artista não consegues destrinçar as duas coisas?**

Hoje em dia não, mas durante muito tempo sim! Essa foi uma conclusão a que cheguei muito recentemente. Há cerca de um ano. Até então, acreditava que o meu trabalho era algo completamente distinto da minha investigação. Só depois comecei a perceber que as coisas estavam interligadas.

**A componente teórica fortalece aquilo que é a parte estética?**

Sim! Fortalece a parte estética e visual!

**E neste momento, no trabalho que produzes, uma coisa acompanha sempre a outra. É indissociável para ti?**

Creio que, de alguma maneira, isso sempre sucedeu. Ao investigar antes de começar a trabalhar, ao investigar outros artistas ou investigando questões relacionadas com a temática que me interessava. A investigação sempre foi uma coisa muito importante, mas pegar nessa investigação, que para mim era autónoma, e incorporá-la no meu trabalho, isso foi uma outra coisa. Sempre estudei muito e sempre considerei que era importante apresentar um trabalho segura de que, de alguma maneira, não haveria formulações visuais semelhantes em algum lado.

**Acreditas que chegarás a um ponto em que a tua pesquisa teórica é assumida como resultado final? Atualmente há uma tendência no meio artístico, segundo a qual o que alguns artistas apresentam como obra consiste no resultado de uma pesquisa e não assume propriamente os contornos de um produto artístico, quando analisado à luz dos formatos mais tradicionais com que o público tem vindo a ser familiarizado: um desenho, uma pintura,**

**uma escultura. Confrontamo-nos com uma certa depuração visual levada ao limite...**

Para mim, há uma linha de pensamento muito importante. Uma coisa é aquilo que eu investigo e reflito, outra coisa é a obra final. Acho que é por isso que, se calhar, não produzo tanto a nível de desenho ou de escultura. Porque demoro muito tempo a assimilar ou perceber de que forma vou traduzir tudo isso em termos visuais. Creio mesmo que o resultado visual tem de ser autónomo dessa investigação! O trabalho terá sempre de valer por si só, independentemente da investigação que lhe estiver associada ou não. A investigação é uma coisa minha, que me leva a chegar àquela forma, mas eu não preciso que toda a gente conheça os contornos da minha investigação para apreciar o trabalho. Isso tem sido cada vez mais claro. O objeto tem de ser autónomo!

**No espaço de exibição, a teoria também não pode valer por si só?**

Na minha “ditadura visual” acho que não, mas haverá outros artistas que trabalham de outra forma...

**Ao longo destes anos foram sendo várias as paisagens com que te foste confrontando. Reconheces ou avalias a paisagem com que te confrontas num dado momento a partir da paisagem anterior? Consegues encontrar continuidades?**

Sim. De alguma forma, tenho vindo a perceber que a literatura tem aí um lugar importante. Há determinadas paisagens que só são enriquecidas no meu imaginário por via da literatura.

Um exemplo disso é um trabalho que tenho sobre o deserto. Obviamente que antes de o produzir já tinha estado no deserto. Havia por isso uma experiência nesse espaço, mas ler determinados textos sobre o deserto trouxe-me uma outra carga, muito mais forte, que me fez vislumbrar ainda melhor esse espaço. É como se existissem duas *layers* em que uma parte é experiencial e a outra parte é imaginada. Creio que foi a partir dessa junção que eu produzi esse trabalho. Foi da experiência da literatura que ele partiu.

A respeito deste trabalho que aqui está exposto, lembro-me que, ao mesmo tempo que o estava a desenvolver, estava também a ler “L’Oeil et l’Esprit” de Merleau-Ponty, que é igualmente sobre a perceção da montanha de Sainte Victoire. Mais tarde, li outras coisas. Li também Robert Smithson e toda a parte alusiva ao tempo geológico. Isso tudo alimenta o imaginário que tenho de paisagem. Não há só paisagens vividas,

há também este outro lado. Não são paisagens imaginadas, porque todas elas partem de um objeto específico. Partem da minha percepção e também do que decorre de outras percepções, presentes nas coisas que li. São paisagens emocionais, afectivas. E tenho pensado muito nisso: no afecto presente naquilo que vejo.

**Este trabalho é um trabalho de afeto? Ou, pelo menos, de uma proximidade que vais construindo com a montanha?**

Sim. Parto de uma distância e vou-me aproximando.

**Em que medida é que o acaso tem um valor nessa produção artística? Sabemos que o teu percurso parte da escultura, depois passa por todo o processo de estudo da paisagem, de toda a parte teórica, desde o Renascimento à Land Art. Depois partes ainda para o Doutoramento, onde abordas uma questão que está relacionada com o caminhar – com o caminhar como vivência da paisagem. De alguma forma, há momentos nesse percurso em que o acaso te conduz. Quando encontras a montanha ou quando reletes sobre caminhar como processo criativo, também embates no acaso e isso leva-te a criar. Em que medida é que o processo do acaso infere no teu trabalho? Porque há também nele um lado muito racional. Tu pensas muito, vais maturando. Onde se dá essa interligação?**

O acaso embate na vivência de todas as pessoas. Aqui, ele é talvez o impulso inicial. E é aí que cabe também o sentido do afecto. Temos acasos no dia-a-dia, vemos coisas, mas algumas delas ficam-nos presentes na memória. Há outras que não. Eu diria que há determinadas coisas com que, de repente, sou confrontada. Em relação a esta montanha, quando fui viver para Marselha, nem me lembrei que existia a montanha de Cézanne ali ao lado. Um dia vejo-a e é esse o acaso. E como é que eu mediei esse acaso com a minha experiência? O trabalho a seguir desenvolveu-se porque, claramente, havia ali uma espécie de “puzzle” que eu queria resolver de várias formas, mas há outras coisas que não me suscitam esse apelo.

**Mas foi este trabalho que te fez regressar à produção artística? Porque estavas na época ligada à produção cultural, certo?**

Sim. Isso é também um acaso. Eu não pensei. E isto, contado assim parece quase que foi um episódio de inspiração, não tendo sido: um dia eu vi a montanha, pensei um bocado nela e no outro dia estava a ir comprar material de trabalho, papel e

marcadores. Posso dizer que, talvez tenha sido quase uma questão de saudades de refletir processos, porque há muito tempo que não o fazia.

**Se calhar não é uma questão de inspiração, mas de paixão...**

Sim. Sou bastante apaixonada.

**É a forma como depois tu também te vais entregando a esta descoberta. Em cada fase que vamos vendo aqui, neste trabalho, nota-se que à medida que te sentes mais confortável na forma de abordar a montanha, também te permites desconstruí-la e mostrá-la ao teu jeito, a partir daquilo a que ela te convoca ou daquilo que te desperta. É preciso essa relação? A arte só se faz se for possível uma relação com aquilo de onde partimos?**

Isso é uma pergunta difícil. Eu não consigo sequer usar o termo “arte” para definir o meu trabalho. Apesar de ter estudado Belas Artes, acho que são termos demasiado complexos. Vejo isto como trabalho, como processo de trabalho. Para mim tem um valor, tem esse valor, mas não consigo colocar essas grandes expressões sobre ele.

**Vês isto como trabalho ou como uma inevitável necessidade interior?**

Sim, é isso: uma inevitável necessidade interior. É um tema sobre o qual tenho falado muito com várias pessoas, ultimamente. Percebi muito recentemente que vou fazer isto e que o vou fazer durante muitos anos na minha vida, mesmo que não me profissionalize tanto quanto quero. Espero que sim, que me profissionalize melhor, mas o meu trabalho está relacionado com a forma como vejo o mundo e como quero comunicá-lo. É o modo como quero comunicar a minha forma de ver as coisas aos outros, se entender que é pertinente que os outros o vejam. Porque também haverá coisas que ficam para mim. O importante é produzir!

**Por falar no “outro”, quando o trabalho é colocado em diálogo com o de outros artistas – como acontece nesta exposição –, isso também lhe traz algo de novo? Passas a vê-lo de forma diferente?**

Nesta exposição em concreto, creio que foi muito bom ver a ideia de processo de trabalho explorada. Foi bom poder ver este trabalho como processual e foi bom poder vê-lo em diálogo com outros que também têm esse carácter. Há momentos em que isso não acontece. Há momentos em que faço exposições e a interação é

relativa. Até porque, muitas vezes, as exposições são organizadas de maneira que um trabalho fique num canto e outro noutro canto. Os artistas não dialogam. Dialoga-se uma ideia, mas os artistas não dialogam entre si. É muito raro ver-se uma exposição em que os trabalhos estão todos misturados: por exemplo, o Luís Lázaro Matos, a Guiomar Oliveira e eu estamos todos na mesma parede e as pessoas têm de descobrir o que é que pertence a cada um.

Relativamente a este trabalho, seria muito difícil estar assim, em diálogo direto com os outros.

Há um lado interessante em tudo isto: o pensar que o trabalho pode preencher um tema maior escolhido pelos curadores e que, neste caso, é a ideia de processo. Creio que a obra ganha muito com isso. Ganha uma nova leitura. Deixa de ser só o trabalho da montanha e passa a ser um trabalho processual. E mesmo o facto de ter-se pensado nesta forma de disposição é algo muito interessante. É quase um cronograma que vem precisamente dar destaque a esse lado processual.

**Por falar em processo, há um espaço que por excelência lhe é dedicado: o ateliê. Qual é a tua relação com o espaço do ateliê? Para ti é necessário que esse espaço seja um espaço de silêncio e concentração ou, pelo contrário, preferes que seja um espaço de partilha com outros artistas, onde possas ver outras formas de trabalho em confronto com o teu trabalho?**

Acabei de sair agora de um ateliê e decidi não ter ateliê pelo menos durante um ano. Isto porque tenho de terminar o meu Doutoramento. Mas sempre produzi nesse contexto do atelier.

Tinha o meu próprio ateliê em casa. Depois tive um ateliê onde dividia espaço com outra pessoa e, de facto, ganhei muito e enriqueci-me muito com isso. Partilhando, consegue-se resolver problemas e questões. Às vezes, se não se sabe bem por onde ir, há sempre alguém que te pode ajudar a pensar, mas creio que, na criação, há um lado muito interior e intrínseco que vive do silêncio.

A maior parte das coisas que faço em desenho é produzida em silêncio. E em silêncio quer dizer sozinha, na minha relação com o espaço, porque até posso estar a ouvir música techno. Normalmente, é o que acontece!

**Refletindo acerca do teu interesse sobre a precariedade dos materiais, sobre a forma como estes podem sofrer com a passagem do tempo, pergunto-te:**

**quando o mundo do colecionismo – que será o lado mais extremo do mercado da arte – procura suportes duráveis, que acompanhem um caminho desejado de valorização das obras, quando se deseja que estas persistam ao tempo –, qual é para ti o desafio ao confrontares-te com estes pressupostos, dado lidares com suportes que são tão frágeis, tão efêmeros? Por vezes, basta um pequeno descuido, um pequeno rasgão para os arruinar.**

O papel, a fita crepe, o marcador de álcool, que aqui são usados, são materiais que naturalmente não resistem ao tempo, à luz, à acidez. Usei-os por necessidade, mas este é um trabalho de 2012 e de lá para cá essas inquietações também têm vindo a fazer parte da minha reflexão. Isso é, para mim, uma preocupação futura evidentemente.

Lembro-me de apresentar estes desenhos a um professor meu, quando acabei a série e voltei para Portugal. Quando os viu, a primeira coisa que fez foi dar-me uma descompostura, por serem feitos em marcador de álcool. Disse-me que há marcadores que fazem o mesmo efeito e que são de pigmento. Eu acho que não fazem o mesmo efeito porque o álcool permite transparências que o pimento não permite, mas, por um lado, eu fiz esta série só para mim. Não estava sequer a pensar na posteridade. Eram exercício visuais que eu estava a precisar de formular.

Daí para a frente isso mudou bastante. Dependendo das séries, essa ideia tornou-se mais evidente.

Ainda assim, há algumas séries que são, de facto, mais precárias. Tenho por exemplo uma série designada “Under the Sun/ Over the Water” que é toda em amarelos. Os trabalhos partem de uma folha de máquina amarela, à qual eu acrescento pastel e lápis de cera. O papel em si não tem durabilidade nenhuma. É uma folha muito frágil, é certo, mas tem um amarelo que eu não iria encontrar em mais lado nenhum e, portanto, usei. Para mim fazia sentido fazê-lo porque era aquele o amarelo de que eu estava à procura. Mas tento sempre ter nisso preocupações menores. Tento, cada vez mais, que a questão material não seja um problema, trabalhando com materiais cada vez melhores.

Haverá momentos em que isso também não é verdade. Por exemplo, o pastel que usei na minha série do Museu Geológico era muito bom. Era um pastel de óleo francês, de um dourado incrível, mas o papel era papel milimétrico que tem uma gramagem de cerca de 80 gramas e, de facto, sendo um papel milimétrico muito bom, não é para se usar com pastel. Por vezes, uso o material mediante a forma como quero apresentar a solução. Uma vez resulta melhor do que outras.

**Consideras que por vezes são esses encontros improváveis que te garantem um resultado final mais interessante? Há que não deixar que a questão técnica se sobreponha à questão artística?**

O que mais quero é que a forma como executo o meu trabalho, seja a mais pertinente possível. O desafio é responder a uma questão: como é que, formalmente, eu consigo dar resposta a uma ideia que tenho em mente? Esse exercício, por vezes, traduz-se em materiais que não se conjugam bem, mas que artisticamente fazem sentido.

**Quando estivemos aqui a montar esta obra, discutiu-se muito sobre a forma como o faríamos: se seria com moldura, se seria sem moldura, se essa ideia da moldura institucionalizava mais a obra ou não. Acabou por se chegar a esta solução bastante simples, fixando-a diretamente à parede. No momento em que montas uma exposição, para ti é importante que haja esse confronto de ideias, no sentido de encontrar a melhor forma de expor uma obra? Terá de existir esse diálogo com o curador ou deixas essa formulação livremente à consideração do curador?**

Tem de ser falado. O trabalho pode perder muito daquilo que é a sua leitura através da forma como é exposto. Acho fundamental um artista acompanhar esse processo, a não ser que o trabalho esteja fechado e muito definido. Neste caso, tinha de ser um trabalho muito acompanhado. Tratando-se de uma série de muitos desenhos, se eu os emoldurasse todos, perdia-se completamente a ideia de processo ou de série. Iria ficar tudo muito arrumadinho. Creio que, dependendo da circunstância, pode ser de facto muito importante debater com o curador. Se se faz um trabalho específico para uma exposição, isso tem de ficar resolvido.

**Durante a montagem, mantiveste-te aqui, fielmente até ao fim. Vimos o teu olhar em relação à iluminação. Havia uma preocupação extrema com o resultado, o que se traduziu num acompanhamento até ao último instante da montagem. Isso faz parte do teu processo? A obra só encerra quando está exposta de determinada forma?**

Sim, no fundo é a minha maneira de ser. Sempre que posso, estou presente no momento da montagem.

Há pouco falámos no mercado da arte, através de um dos seus agentes, que são os colecionadores. Falamos novamente no mercado, mas agora num outro sentido.

Difunde-se a ideia de que os autores da tua geração fazem uma ligação ao mercado por uma via muito autónoma. Se por um lado, há uma geração que a precede, para a qual essa relação passa muito por uma associação às galerias de arte – sendo as galerias o veículo para alcançar o público –, por outro, a tua geração parece procurar afirmar-se, nesse contexto, através de um processo, que é, por vezes, até coletivo, mas que se cinge aos autores. É essa a forma de se viabilizarem? Como é que vês isto? Isto é uma realidade ou é uma perceção errónea? Qual é, hoje, o caminho que um artista encontra para chegar a um colecionador ou a uma exposição sem passar pela vertente mais tradicional do mercado?

Por um lado, há poucas galerias ou há as que representam determinadas faixas etárias de artistas.

Tenho refletido bastante sobre isso, porque eu sou de uma geração que saiu há dez anos da faculdade. Há uma geração com menos cinco ou seis anos para quem o mercado se apresentou de forma bastante distinta. Apesar de parecer um hiato de tempo bastante curto, repare-se que quando eu saí da faculdade de Belas Artes, o mercado estava em crise e que quando esta nova geração sai do ensino superior, já há uma nova efervescência; há um novo interesse a emergir. Há novos colecionadores, há um novo interesse na própria cidade de Lisboa, uma visão da cidade enquanto centro artístico. Isso faz uma diferença muito grande, ainda que nos refiramos a uma geração que supostamente é a mesma. A oscilação é muito grande. Acho que, para os artistas da minha idade e para mim própria, se deu um crescimento mais lento precisamente porque em termos de conjuntura económica e financeira as diferenças são abismais na maneira como tudo é gerido ao nível do mercado, num tempo e noutro.

Acho que quando se sai do ensino é muito importante ligarmo-nos a um núcleo de pessoas com quem nos damos bem, que são os nossos colegas e conseguir mostrar-nos. Quanto mais, mais força e mais visibilidade se tem – e isso será melhor para começar a aprender a expor. Porque isso não é uma coisa que nos ensinem na faculdade: aprender a falar do trabalho, a conseguir chegar a determinadas pessoas e a conseguir captar interesse em nós próprios e nos outros.

**Porque o artista-empresário, por muito bom que seja nas suas diferentes valências, se não tiver uma rede também não consegue projetar-se?**

A rede – tenho cada vez mais consciência disso –, tem de ser uma rede afetiva. Eu não vou adicionar todas as pessoas do meu meio nas redes sociais e esperar que todas saibam quem sou. É muito importante o contacto que se estabelece com as pessoas e, nesse sentido, há um processo que é ainda muito “old school”. Não é por eu ter um Instagram aberto e dezenas de “followers” que as pessoas sabem quem sou.

**Haverá uma questão muito emocional na arte e na forma como, enquanto artista, a apresentas, a defines, a traduzes perante os outros?**

Sim... e o meio é pequeno. Há que gerar afectos. Vocês são futuros curadores e eu sou artista. O melhor que podemos fazer é criar uma relação afectiva e de respeito profissional entre nós, em vez do contrário – e isso parece-me cada vez mais óbvio.

**Em que medida é que acreditas ou não que a crise – com a qual tu também embateste ao sair da faculdade – produz uma geração de artistas mais autónomos? É uma altura de falência de muitas estruturas. Dizias “não havia galerias” e, de facto, há muitas estruturas que fecham portas nessa altura, porque não conseguem ultrapassar esse período. E as que se mantêm, mantêm-se também muito ancoradas em artistas considerados “valores seguros”. Em que medida é que essa mesma crise, perante autores que tenham tido uma maior resistência, produz uma geração de autores mais autónomos? Tu trabalhaste – como já falaste – na área da produção cultural. Como é que isso te fez uma artista mais total ou não? Como é que isso te fez uma artista capaz de ser menos dependente de estruturas ou não?**

A maior parte das pessoas com quem estudei não é artista hoje em dia. Em cada ano, na faculdade, as turmas começavam por ter trinta alunos: trinta alunos para pintura, trinta para escultura, trinta para design, etc. Do meu ano, duas ou três pessoas estão a trabalhar, saídas do curso de escultura. E acontece o mesmo no que se refere aos alunos de pintura, por exemplo. É muito pequeno o número de pessoas a trabalhar se relacionado com o número de pessoas que estudaram nesta área.

Muitas pessoas, perante essa conjuntura, e percebendo que não poderiam crescer a nível profissional, sucumbiram. Foram trabalhar noutras áreas. Isto, evidentemente, está também relacionado com prioridades e com a maneira como as pessoas querem

gerir a sua vida. Creio que os que ficaram – e vejo isso em pessoas que me são próximas e trabalham na área – claramente são mais cautelosas. Já sabemos como é que as coisas também podem correr mal.

Para os artistas que saíram agora do ensino e estão mais integrados, provavelmente, só mais tarde poderão vir a perceber essa outra dimensão – o que pode ser perverso. O mesmo sucedeu com artistas que, com quarenta ou cinquenta anos, se viram confrontados com a crise e tiveram muita dificuldade em adaptar-se.

De certa forma, até me sinto contente – se é que o posso dizer isto assim – por, desde cedo, ter percebido como é que essa realidade poderia ser impactante na minha vida. Fez-me questionar como poderia arranjar soluções para viver, não dependendo diretamente de haver ou não uma representação do meu trabalho.

**Há pouco mencionavas que há coisas que não se aprendem na faculdade. Não se aprende como expor, por exemplo. O que é que sentes que, nesse campo, falha? Agora, tendo já um percurso enquanto artista e olhando para trás, o que é que sentes que falha num ensino que te deveria preparar e aparentemente não o faz? Não o faz perante ti. Não o faz perante a tua classe.**

Acho que três anos de curso não bastam. Pelo menos para numa área como as artes plásticas, esse tempo é muito curto. Nos primeiros três anos está-se a aprender a lidar com materiais e a descobrir quem se é no mundo. Acho que é preciso mais um ano ou dois para começar a digerir essa identidade e começar a traduzi-la.

Eu saí da faculdade após os três anos e fui fazer um mestrado. Precisava de mais tempo para perceber o género de trabalho que queria desenvolver. Decidi enveredar por uma componente teórica que me ajudasse a refletir sobre isso.

Com um curso tão curto, ninguém está preparado. Também não nos ensinam toda a componente relacionada com a produção. Não ensinam que temos de fazer e enviar orçamentos, como transportes de peças, seguros, etc.

Ao mesmo tempo, não sei se esse deverá ser o papel do ensino superior ou se não deve mesmo ser a experiência profissional a trazer isso. A forma como trabalhamos e nos vamos posicionando acaba por trazer isso. Só nesse contexto é que se começa a ganhar uma noção do todo.

Para mim, a componente mais importante do ensino foi, claramente, as pessoas com quem estudei. São as pessoas com quem lido hoje em dia. Não posso apontar uma coisa má à escola que frequentei. Formou as pessoas incríveis com quem me dou.

**Não entendendo esta questão com um sentido de crítica depreciativa, mas, assumindo antes uma perspectiva de uma reflexão abrangente e de contributo para o futuro: pessoalmente, o que é que entendes que falta ainda ao ensino na preparação dos artistas? Por exemplo, no sentido de preparar um artista para o mercado, uma vez que ele poderá ter de vender ou de assumir uma imagem de sustentabilidade financeira para a sua obra. Os artistas são preparados para lidar com este enredo? São preparados para lidar com as questões mais burocráticas e mais funcionais do mercado: como é que funciona a relação com as galerias, como é que funciona a relação com os colecionadores, que tipos de contrato existem, como se estabelece uma cotação?**

Quando se sai da faculdade não se está preparado para nada disso. Há um certo tabu! Em Portugal ninguém fala de contratos, de dinheiro, em área nenhuma, e se calhar seria preferível que isso acontecesse.

Não tenho a certeza que isso seja uma falha ao nível do ensino. Vai-se aprendendo à medida que se vai trabalhando. Talvez como em qualquer área laboral. Quando se assina o primeiro contrato de trabalho, há uma base comum e de bom senso que tem de imperar para se perceber o que está ali escrito, entender o que são as obrigações e os deveres. Com uma galeria há de ser exatamente o mesmo. Há que pensar o que é que se quer que esteja salvaguardado ou não. Não creio que seja necessário do ponto de vista académico.

**Olhando um pouco para a frente, partindo desta reflexão que temos estado a fazer sobre a tua forma de pensar e criar, qual é a tua visão sobre o futuro? O que é que virá em seguida?**

Em termos do meu trabalho, primeiro vou acabar o meu Doutoramento. Estou a desenvolver um projeto com o “Walk&Talk”, nos Açores. É um projeto que quero desenvolver com tempo e estou contente que mo concedam, porque necessito sempre de tempo para trabalhar. Neste momento trabalho em torno das mesmas temáticas que me têm vindo a apaixonar.

**O futuro é uma paisagem feliz?**

Sim! O futuro é uma paisagem feliz!

## LUÍS LÁZARO MATOS

Entrevista de  
JOANA DUARTE e JOANA JORDÃO

**A exposição *ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)* teve na sua origem a ideia de processo. As obras escolhidas refletem-no na sua génese. Fala-nos um pouco do processo de concepção da série *Smile You Are In Spain II*.**

O conceito da exposição *Smile You Are In Spain* foi concebido em 2014 durante uma das minhas reflexões sobre a forma como a crise económica de 2008 afetou o mercado imobiliário espanhol. Comecei a pensar nas noções binárias entre norte da Europa e sul da Europa como: produtivo/não produtivo, mau tempo/bom tempo, trabalho/lazer, chuva/sol, tristeza/alegria. Com isto usei a arquitetura para tecer um comentário sobre a forma como estes binarismos simplificam e reduzem as realidades, tanto do sul como do norte da Europa. Paralelamente a esta hierarquia entre norte e sul pareceu-me interessante abordar as próprias hierarquias dentro do mundo da arquitetura no que toca às noções de autoria de uma obra arquitetónica. O processo sempre foi uma forma de intersectar os jogos de poder entre norte e sul e os próprios jogos de poder na disciplina da arquitetura.

**Porque recorres ao *Grito* do Edvard Munch para lançar o desafio do projeto de uma casa de férias e porquê no sul de Espanha?**

Sempre me interessei pela pintura *O Grito*. Uma pintura com um tema sério que repetidamente reproduzida no contexto da cultura pop (como por exemplo na série de gritos de Andy Warhol) se tornou algo patética, também ao ponto de se tornar um popular emoji que todos os dias usamos. O sul de Espanha foi alvo de um grande

investimento imobiliário largamente afetado pelo *rebranding* da imagem de Espanha como destino turístico perfeito no pós ditadura. A imagem do homem engolido pela sua própria solidão na paisagem pareceu-me perfeita para ser repensada como uma máquina de habitar. Não no sentido funcionalista mas no sentido de transformar esta imagem do homem do norte da Europa melancólico numa máquina de habitar que servisse principalmente para o lazer – o potencial da imagem da tristeza e do desespero transformado numa máquina para o divertimento.

**A Arquitetura é um suporte recorrente na tua produção artística. Como explicas essa ligação? Em conversa no teu atelier referiste o Manifesto de Sant’Elia e Pancho Guedes. De que forma estas referências contribuíram para a tua produção artística?**

A arquitetura sempre esteve presente na minha vida de uma forma muito direta. Eu convivi enquanto cresci com uma famosa serigrafia de Pancho Guedes. O meu pai é arquiteto. A casa onde cresci foi desenhada por Siza Vieira. Em Londres comecei a perceber que a história da arquitetura teria afetado a forma como me relaciono com o espaço. Comecei a interessar-me pela noção de que toda a prática arquitectónica se relaciona com ficções sociais. Desse ponto de partida comecei a interessar-me em criar histórias ou subverter partes da história da arquitetura de modo a entrecruzar com ou outros temas mais ou menos inusitados, como a pintura do Munch.

**Porquê uma série de 30 unidades? Quando e porque tomaste a decisão de terminar a série?**

Não pensei muito no número. Pareceu-me talvez a quantidade suficiente para obter respostas diversas dos arquitetos. E foi isso que aconteceu. Alguns resultados são bastante imaginativos, outros bastante menos, conservadores até...

**E Susan Sontag, como relacionas o seu trabalho com *Smile You Are In Spain II*? Será a fotografia uma vontade de parar o tempo naquele universo que é a casa de férias para o *Grito* do Edvard Munch?**

A Susan Sontag está presente como uma referência em todo o meu trabalho dos últimos anos mas não especificamente neste. Fui bastante influenciado pelo texto dela *Notes On Camp*. A propósito disso a pintura *O Grito* parece-me um pouco *Campy*. Há talvez na pintura uma teatralização algo exagerada de uma espécie de sofrimento

trágico-cómico. E a casa de férias não é para o grito. O *Grito* de Edvard Munch é a casa de férias.

**“Form Follows Function” é o mote defendido pelo arquiteto americano Louis Sullivan. Aqui, a forma deixa de seguir a funcionalidade e passa a seguir a ficção com “Form Follows Fiction”. Porquê?**

Porque “Form Follows Fiction” não sendo uma frase minha é uma ideia que me interessa. Eu vejo a arquitetura como o resultado de uma história ou de uma ficção. O meu interesse por Pancho Guedes vem exatamente daí. Este arquiteto acreditava que deveria ser concedido a esta disciplina a mesma liberdade dos poetas e dos escritores. Pensar na ideia de uma casa que pode conter em si uma história parece-me bastante mais interessante do que uma casa que só serve para servir... imaginar uma arquitetura que fala, pensa, tem emoções, espírito crítico, mau humor, ou até maldade dá-me muito mais vontade de querer olhar para um edifício. Vendo as coisas neste prisma crescem inúmeras possibilidades de formas arquitetónicas.

**Voltando ao processo. Consideras a tua abordagem como uma desconstrução das propostas feitas pelos arquitetos ou uma construção, uma vez que a tua intervenção pretende melhorar a resposta ao pedido de uma casa de férias para *O Grito*.**

Eu pedi aos arquitetos um alçado de uma casa de férias no sul de Espanha inspirada em *O Grito*. A seguir corriji a vermelho intuitivamente os desenhos deles e assinei por cima – devolvendo a autoria para mim. Eu não desconstruí nada, eu reconstruí a versão deles numa versão mais adequada ao tema que lhes propus.



# BIOGRAFIAS

## **DIOGO BOLOTA** (Lisboa, 1988)

Vive e trabalha em Lisboa. Frequentou a Licenciatura em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (não concluída) e formou-se em Estudos Arquitetónicos pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. É ainda mestre em Drawing pela University of the Arts, em Londres. *Sabotagem* marcou a sua estreia nas exposições a solo, em 2015, no espaço Maus Hábitos, no Porto. Foi pré-selecionado para o Prémio Novo Banco Revelação 2017.

## **GUIOMAR OLIVEIRA** (Lisboa, 1985)

Vive e trabalha em Oslo. Formada em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura de Lisboa, tem desenvolvido a sua prática artística a par da arquitetura. A noção do desenho como uma ferramenta de discussão e pesquisa para novas formas de criação acompanha-a desde a sua primeira exposição individual, *Drawing on Men's Idiosyncrasies*, em 2012, no Kverdag Galleri, na capital norueguesa.

## **JOÃO GABRIEL** (Leiria, 1992)

Vive e trabalha nas Caldas da Rainha. Formado em Artes Plásticas pela Escola Superior de Artes e Design (ESAD), onde também concluiu o mestrado. Dedicado essencialmente à pintura, apresenta o seu trabalho desde 2013, maioritariamente em exposições coletivas. A sua estreia de forma individual dá-se em *Com*, no ano de 2015, no Espaço Paineiro no Porto. Integrou os finalistas, na edição de 2017, do Prémio Novos Artistas Fundação EDP.

### **LUÍS LÁZARO MATOS** (Évora, 1987)

Vive e trabalha em Lisboa. Frequentou a Licenciatura em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (não concluída) e formou-se em Art Practice no Goldsmiths College, University of London. A sua primeira exposição a solo teve lugar em Londres, com *Into the Blue / Out of the Blue*, em 2010, a que deu continuidade com um percurso demarcadamente internacional. Integrou a lista de finalistas, na edição de 2013, do Prémio EDP Novos Artistas.

### **LUÍSA SALVADOR** (Lisboa, 1988)

Vive e trabalha em Lisboa. Formada em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e mestre em História da Arte Contemporânea pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde atualmente frequenta o doutoramento em História da Arte Contemporânea. A sua prática em desenho e escultura é complementada com uma componente textual, com textos teóricos e de crítica de arte. *Sandbox*, no Kairos Pavilion em Lisboa, marca a sua estreia de forma individual em 2014.



# PROCESSOS COLETIVOS



## PROCESSOS COLETIVOS PROGRAMA PARALELO

CAROLINA BELLO e CAROLINA MARQUES

Segundo Félix Guattari, é nas relações sociais que se negociam as condições de possibilidade para uma vida coletiva. Onde há proximidade e trocas significativas entre pessoas, há a ativação do espaço público como um lugar de construção.[1]

É este espaço público que Hannah Arendt opõe ao conceito que nos apresenta como o “deserto”[2], o vazio que há entre os indivíduos, a falta de mundo construído. Segundo a autora, para extinguir o deserto são necessárias duas faculdades: a paixão e a ação.

Através de três dimensões da ação – criativa, agregadora e de produção de conhecimento – focamo-nos no coletivo e nas suas possibilidades.

Uma vez que a curadoria da exposição *ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)* foi um trabalho coletivo, decidiu-se lançar um conjunto de questões que surgiram ao longo deste processo. Convidando pessoas envolvidas em projetos diversos, procurou-se, através da sua partilha, um diálogo acerca dos processos do trabalho coletivo.

De certa maneira, a experiência do coletivo é uma experiência política, no sentido em que se situa, por definição, na esfera pública e se negociam condições de possibilidade através da sua praxis/ação.

Olhamos para o coletivo como um aspecto que dá um sentido de comunidade e partilha ao trabalho artístico, cultural ou social. Este carácter do comum e do público na coletividade, traz necessariamente questões como o compromisso, definição de objetivos, e funcionalização de recursos.

Poder-se-ão enumerar diversos casos de grupos ou coletivos como o grupo de artistas do Fluxus, as Guerrilla Girls ou Art Workers' Coalition. No caso do trabalho levado a cabo pelo artista the vacuum cleaner, que se intitula de "collective of one", pode evocar-se o exemplo do projeto *Madlove*. Trata-se de um conjunto de indivíduos com diferentes áreas de trabalho que procuram criar uma espaço seguro de terapia para pessoas com doença mental onde estas possam encontrar as melhores condições possíveis e onde a prática artística pode integrar a cura.

Para atingir este objetivo juntaram-se as pessoas que viriam a beneficiar do espaço, os pacientes, pessoas capazes de o tornar realidade, designers e arquitetos, e elementos com qualificação para garantir segurança, terapeutas. É de facto um caso em que existe compromisso, porque todos estão a desenvolver um projeto fora da sua disciplina de trabalho, um objetivo comum, a criação de uma alternativa a uma realidade na qual encontram problemas, e a optimização de recursos pelas razões já mencionadas.

O coletivo é o fazer, ser e criar do conjunto. Trabalhar em coletivo, por oposição ao "a solo" é sair do eu singular e criar um eu feito de muitos. Trabalhar a partir de coisas que nunca poderiam ser iguais porque são várias unidades à procura de uma harmonia, seja de que forma for.

Tal como esclareceu Miguel Ribeiro (convidado nas conversas), o coletivo deve assumir-se como tal desde o início de maneira a resultar e o que garante o seu sucesso, independentemente dos membros envolvidos, é uma base política e estética bem definida.

A lógica do coletivo é a da vida em comum, algo que todos experienciam pelo simples facto de viverem em sociedade, mas consiste também na criação da alternativa através do *do it yourself*.

De modo geral, pode considerar-se que o coletivo pode ser uma forma de desbloquear o processo criativo e não só facilitar como dar um ritmo razoável à produção graças aos recursos disponíveis.

No ciclo de conversas foi fácil compreender estes fatores como grandes motivadores para os convidados. Por várias razões, mas principalmente graças à situação precária em que muitos artistas, produtores ou mediadores se encontram, o coletivo acaba por ser uma solução mas também um meio de facilitar a deslocação pelo meio cultural e artístico.

As questões que surgiram ao longo do trabalho levado a cabo nesta curadoria prendem-se com a pertinência e eficiência de um coletivo. No nosso caso foi um coletivo que nenhum de nós escolheu, uma situação com que nos deparámos e tivemos de fazer resultar. Tratou-se certamente de uma experiência diferente daquela que outros coletivos podem contar, desafiando os limites da dialética.

Tornou-se, talvez por isso, importante perceber que outros coletivos havia e com que objetivos. A descrição mais acertada para a abordagem pela qual optámos talvez seja mapeamento de possibilidades. Conversas que terminaram ali mas podem continuar quantos mais coletivos e vontade de partilhar houver (e há!).

Seguindo o mesmo princípio que motivou a programação paralela e educativa da exposição – a da aproximação dos outros e de tornar público o diálogo que surge à volta desta experiência de trabalho – será certamente seguro dizer que esta curadoria foi um processo verdadeiramente de coletividade e partilha.

O ciclo Processos Colectivos decorreu nos dias 5 e 7 de Julho. Gostaríamos de agradecer a colaboração de Teresa Pinheiro (moderação) e Filipa Trigo da Roza (fotografias), bem como a todos os participantes convidados: José Luís Oliveira (Arquivo 237, Conversas), Liliana Coutinho (Culturgest, FCSH-UNL), Pedro Delgado Alves (Presidente da Junta de Freguesia do Lumiar), Vasco Macedo (Reunião de Apócrifos Foragidos), David Bernardino (Associação Lugar Comum), Manuel Lima Santos (Atelier Angular), Miguel Bica (Gerador) e Miguel Ribeiro (António Um Dois Três, Doclisboa).

## BIBLIOGRAFIA

ARENDT, Hannah (2005). “Introdução na política: O sentido da política” in *A Promessa da Política*. Lisboa: Relógio d'Água, p. 100

GUATTARI, Félix (2000). *The three ecologies*. Londres: The Anthlone Press

## NOTAS

[1] We need new social and aesthetic practices, new practices of the Self in relation to the other, to the foreign, the strange – a whole programme that seems far removed from current concerns. (Guattari, 2000: 68)

[2] A actualmente crescente ausência de mundo, a extinção de tudo aquilo que existe entre nós, pode ser igualmente descrita como o crescimento do deserto. (...) Só os que são capazes de suportar a paixão de viver sob as condições do deserto podem ser creditados de reunirem em si a coragem que está na raiz da acção, da transformação de si próprio em ser activo. (Arendt, 2005: 167-169)



Processos Colectivos – Ciclo de Conversas.  
Teresa Pinheiro, José Luís Oliveira,  
Vasco Macedo, Liliana Coutinho. 5 de julho 2018.

FOTOGRAFIA: FILIPA TRIGO DA ROZA



**Processos Colectivos – Ciclo de Conversas.  
Teresa Pinheiro, Miguel Ribeiro, Miguel Bica,  
David Bernardino. 7 de julho 2018.**

FOTOGRAFIA: FILIPA TRIGO DA ROZA



# PROGRAMA EDUCATIVO



## PROGRAMA EDUCATIVO

CAROLINA BELLO e CAROLINA MARQUES

Na preparação do programa educativo da exposição *ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)*, definiu-se a missão de criar relações com a freguesia do Lumiar e com a comunidade local; nesse sentido, pareceu-nos natural ir diretamente ao encontro das associações e dos públicos locais, convidando-os a participar na nossa programação.

Para além do ciclo de conversas *Processos Colectivos*, onde se abriu o diálogo entre diferentes projetos coletivos – nomeadamente projetos que atuam no Lumiar, desde a Junta de Freguesia à Associação Lugar Comum – desenharam-se oficinas pedagógicas nas quais participaram as crianças e os jovens do Junta-se ao Verão, o programa de colónias de férias da Junta de Freguesia do Lumiar, e as crianças e os jovens do Centro de Artes e Formação, um projeto social e educativo no Bairro da Cruz Vermelha.

Um programa educativo de uma exposição de arte contemporânea procura investigar e desenvolver formas de ativação da obra de arte e dos seus múltiplos sentidos, que ganham forma consoante o enquadramento e a narrativa curatorial da exposição, e também a partir da interpretação e experiência do público, do que se desenvolve sob o olhar. É através desta criação de sentido por parte do(s) público(s) que a exposição pode tornar-se um espaço de encontro, aprendizagem e participação ativa e dar lugar a outras narrativas.

Foram desenhadas duas oficinas para faixas etárias distintas, entre os 6 e os 18 anos. Ambas iniciam com uma visita orientada à exposição, onde se promove um diálogo com (e entre) o público e se faz uma introdução aos conceitos e assuntos abordados na exposição, com ênfase nas ideias de lugar, memória, diálogo, transformação, coexistência de dois elementos que dão origem a um resultado uno. De seguida, na parte prática da oficina, criou-se um exercício relacionado temática ou tecnicamente com as obras encontradas na exposição, nomeadamente a sobreposição de camadas. No fim, houve lugar para uma reflexão e discussão final acerca da exposição e dos paralelismos estabelecidos com a oficina. Estas atividades procuraram proporcionar uma experiência a partir da arte contemporânea, estimulando a atitude crítica, a construção de uma narrativa e a aplicação e experimentação de técnicas e materiais plásticos.

## **O lugar**

Numa reflexão sobre a ideia e o significado de um “lugar ideal”, cada um foi convidado a desenhar, com diferentes materiais, aquele que será o seu lugar especial, desejado, ideal, real ou imaginário. Num segundo momento, todos os desenhos são cobertos de papel vegetal e trocados entre si, deixando a cada um o desafio de intervir e desenhar sobre o lugar do outro, tornando-o, assim, também seu, e gerando um espaço de partilha e vivência comum.

## **A história**

Esta oficina foi realizada em grupos de quatro a seis pessoas. Cada grupo escolheu três desenhos realizados na oficina “O lugar”, que foram projetados, um após o outro, numa grande superfície de papel, e cujos contornos foram desenhados. A partir do registo dos três desenhos sobrepostos, coube ao grupo determinar o conceito e a história desta composição abstrata, pintando o desenho de acordo com aquilo que via. Por fim, todos partilharam as suas histórias com os restantes participantes.

**Oficinas pedagógicas com as crianças das colónias de férias da Junta de Freguesia do Lumiar. Visita orientada à exposição. 9 de julho 2018.**

FOTOGRAFIA: EQUIPA DO PROGRAMA EDUCATIVO

**Oficinas pedagógicas com as crianças das colónias de férias da Junta de Freguesia do Lumiar. 12 de julho 2018.**

FOTOGRAFIA: EQUIPA DO PROGRAMA EDUCATIVO.





Oficinas pedagógicas com as crianças  
das colónias de férias da Junta de Freguesia  
do Lumiar. 11 de julho 2018.

FOTOGRAFIA: EQUIPA DO PROGRAMA EDUCATIVO



Oficinas pedagógicas com as crianças  
do Centro de Artes e Formação do Bairro  
da Cruz Vermelha. 23 de julho 2018.

FOTOGRAFIA: EQUIPA DO PROGRAMA EDUCATIVO



# **SOBRE OS CURADORES**



## **SOBRE OS CURADORES**

Além de procurar afirmar a curadoria enquanto campo de conhecimento e investigação, a Pós-Graduação em Curadoria de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL) desafia os seus alunos a aplicar esses ensinamentos num contexto prático.

Com a conceptualização, preparação e montagem de um projeto expositivo, os 12 alunos que constituem a terceira edição do curso partem para o campo da arte contemporânea, complementando-a com a sua experiência em áreas tão diversas como a arquitetura, o jornalismo, a história, a filosofia, a gestão de património ou o design.

Carolina Bello, Carolina Marques, Catarina Nascimento, Fernando Gonçalves, Ivete Ferreira, Graça Rodrigues, Guilherme Ramos, Joana Duarte, Joana Jordão, Mafalda Teles, Rita Colaço, Vanessa Bornemann e Wilson Ledo integram a Pós-Graduação em Curadoria de Arte para o ano letivo 2017/2018.

Os alunos contam com a orientação de Emília Tavares e Sandra Vieira Jürgens. A exposição *ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)* é organizada pelo Instituto de História da Arte.

**CAROLINA BELLO** (Lisboa, 1992)

Conclui os estudos de Arquitetura no Instituto Superior Técnico em 2018, tendo frequentado também a Universidade La Sapienza em Roma. Pertenceu à equipa do serviço educativo e ao visitante no MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (2017-2018). Aluna da Pós-Graduação em Curadoria de Arte na FCSH-UNL, integrando o coletivo de curadores da exposição *ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)*, dedicando-se especialmente ao programa educativo. Interessa-se por educação e pelas suas relações com a arte.

**CAROLINA MARQUES** (Lisboa, 1995)

Licenciada em Ciências da Cultura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2016. Estagiou no MNAC – Museu do Chiado, colaborou em projetos de investigação nos Centros Anglisticos e de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras. Frequentou a Pós-Graduação em Curadoria de Arte na FSCH da Universidade Nova de Lisboa em 2017/18. Interessa-se pela curadoria e a sua relação com a educação, filosofia e teoria da arte.

**CATARINA NASCIMENTO** (Lisboa, 1994)

Vive e trabalha em Lisboa. Licenciada em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2016. Aluna da Pós-Graduação de Curadoria de Arte na FCSH da Universidade Nova de Lisboa em 2017/2018. Atualmente assistente na galeria MONITOR Lisbon.

**IVETE FERREIRA** (Lisboa, 1945)

Licenciada em História (1972) pela Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa. Professora de História, 1.º Grupo, do 2.º Ciclo, no ensino público. Concluiu o Mestrado em Artes Decorativas (2007) pela Escola das Artes, da Universidade Católica Portuguesa. Frequentou a Pós-Graduação em Mercados de Arte e Coleccionismo (2016/2017) na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa. Atualmente, integra a Pós-Graduação em Curadoria de Arte. Interessa-se, especialmente, por arte sacra e faiança portuguesa.

**FERNANDO GONÇALVES** (Vieira do Minho, Braga, 1968)

Estudou no Colégio Franciscano de Montariol até 1982. Entre 1983/89 no Colégio Dom Diogo de Sousa. Concluiu a Licenciatura em Filosofia na Faculdade de Filosofia da Universidade Católica em 2002. Frequentou o Curso de extensão universitária “Pensamento político e Identidade Europeia” na mesma Faculdade. Em 2003 leciona como estagiário, Introdução à Filosofia, no ensino secundário na Escola Secundária D. Dinis em Santo Tirso como professor contratado. Em 2009 concluiu a Licenciatura em Ciências Religiosas na Faculdade de Teologia da Universidade Católica. Em 2010 conclui o Mestrado em Ciências Religiosas com a dissertação “Ecologia, Educação e Valores” na mesma Faculdade. Em 2018 conclui a Pós-Graduação em Curadoria de Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Interessa-se especialmente pela Axiologia e Ética, e Filosofia Estética.

**GRAÇA RODRIGUES** (Lisboa, 1984)

Licenciada em História da Arte e Património pela FLUL (2006). Foi investigadora bolsista da FCT (2008). Integrou o projeto de Inventário do Património Histórico-Artístico do Concelho de Macedo de Cavaleiros (2006-7). Completou a Pós-Graduação em Gestão de Mercados da Arte, estudou Museologia na Universidade Federal da Bahia, Brasil e frequentou Doutoramento em Artes Visuais na Universidade de Évora, desenvolvendo aí investigação sobre conservação de Media art. Frequenta atualmente a Pós-Graduação em Curadoria de Arte na FCSH da UNL. Assume a direção de produção da Casa da Liberdade-Mário Cesariny, da Perve Galeria e da Coleção Lusofonias, onde gere processos incorporação de obras de arte e coordena o desenvolvimento de políticas de gestão de acervos e presta assessoria à área de gestão de financiamento de projetos.

**GUILHERME RAMOS** (Covilhã, 1994)

Vive e trabalha em Lisboa. Conclui a licenciatura em Pintura da FBAUL em 2017 e a Pós-Graduação em Curadoria de Arte na FSCH da Universidade Nova de Lisboa. Frequenta atualmente um estágio no MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia.

### **JOANA DUARTE** (Lisboa, 1988)

Arquiteta, vive e trabalha em Lisboa. Concluiu o Mestrado Integrado em Arquitectura na FA-UL em 2011, frequentou a TU e na Holanda e efetuou o estágio profissional em Xangai, China. Colaborou com os ateliers suíços Bureau A e Bureau (Daniel Zamarbide) onde desenvolveu uma prática entre a Arte e a Arquitectura, entre Portugal e a Suíça. Tem vindo a desenvolver projetos de sua autoria ou em co-autoria com outros arquitetos e artistas, dedicando-se atualmente exclusivamente a eles. Recentemente inicia a sua prática curatorial após conclusão da Pós-Graduação em Curadoria de Arte na FCSH-UNL.

### **JOANA JORDÃO** (Lisboa, 1986)

Vive e trabalha em Lisboa. Mestre em Arquitectura pela FA-UL em 2010, desenvolveu a sua prática profissional na Suíça entre 2011 e 2017, tendo colaborado com os ateliers SAS Architecture, Tardin et Pittet Architectes e Burckhardt+Partner. Em 2017 inicia a Pós-Graduação em Curadoria de Arte na FCSH-UNL, integrando o coletivo de curadores da exposição final *ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)* e comissariado a exposição do projeto de arte comunitária *UM MONUMENTO PARA O LOUSAL*. Atualmente desenvolve projetos nos domínios da arquitetura e da curadoria.

### **MAFALDA TELES** (Lisboa, 1994)

Vive e trabalha em Lisboa. Licenciada em Design de Equipamento na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa em 2016, onde realizou um semestre na Faculdade de Arquitectura STU em Bratislava, Eslováquia. Aluna da Pós-Graduação de Curadoria de Arte na FCSH da Universidade Nova de Lisboa em 2017/2018 e atualmente frequenta o Mestrado de Empreendedorismo e Estudos da Cultura no ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa.

**RITA COLAÇO** (Lisboa, 1992)

Licenciada em Design de Equipamento pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa em 2013 tendo frequentado durante 6 meses a Facoltà di Architettura da Universidade La Sapienza em Roma. Mais tarde, em 2017, concluiu o mestrado, que frequentou durante dois anos, em Design do Espaço e Comunicação na Haute École d'Art et de Design – Genève, tendo aí aprofundado a pesquisa da relação existente entre a obra de arte e o espaço de exposição que a envolve. Frequentou a Pós-Graduação em Curadoria da Arte na FCSH da Universidade Nova de Lisboa em 2017/18. Interessa-se pela curadoria, especialmente na relação entre a cenografia e a teoria da arte.

**VANESSA BORNEMANN** (Mafra, Santa Catarina – Brasil, 1991)

Vive e trabalha em Lisboa. Graduada em Design pela UNIVALI. Trabalhou como ilustradora e produtora cultural organizando mais de 15 eventos, entre festivais de cultura, concertos e exposições. Durante 7 anos teve seu trabalho como artista visual exposto em várias casas de cultura, museus e galerias de arte em diversas cidades do Sul do Brasil. Atualmente trabalha como tatuadora e se dedica a pesquisa e elaboração de textos sobre arte e ativismo.

**WILSON LEDO** (Ribeira Grande, Açores, 1992)

Licenciado em Ciências da Comunicação pela FCSH/UNL, onde conclui também as pós-graduações em Comunicação Estratégica e Curadoria de Arte. Conta com formações em Jornalismo Cultural, Teatro e Cinema. Após estagiar na editoria de Política da RTP, integra o Jornal de Negócios, onde se especializa nas áreas do Turismo, Lazer e Cultura e desenvolve crítica de Teatro para o suplemento Weekend. Integra, desde 2018, a editoria de Política e Economia da CMTV, onde acompanha figuras como o Presidente da República. Nesse ano, inicia ainda a sua ligação à revista *Contemporânea*. Interessa-lhe o modo como as lógicas das artes performativas se podem desenvolver em espaços tradicionalmente associados às artes visuais.

### **Coordenação de Curso**

**SANDRA VIEIRA JÜRGENS** (Lisboa, 1969)

Vive e trabalha em Lisboa. É curadora independente e investigadora de pós-doutoramento no Instituto de História da Arte. Coordena a Pós-Graduação em Curadoria de Arte, onde leciona Espaços Independentes: Práticas Artísticas e Curatoriais bem como Crítica de Arte e Curadoria Editorial. Com ligação a vários projetos editoriais, dirige atualmente a revista digital *Wrong Wrong* e a plataforma *raum: residências artísticas online*. Além da realização de conferências, é autora de várias publicações, livros, ensaios e entrevistas sobre arte contemporânea. Coordenou a comunicação das representações oficiais portuguesas na Bienal de Veneza e na Bienal de São Paulo, nas áreas da arte e da arquitetura.

### **Coordenação de Projecto**

**EMÍLIA TAVARES** (Lisboa, 1964)

Vive e trabalha em Lisboa. Mestre em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde leciona atualmente Gestão e Produção de Projetos de Arte. A par da componente de investigação, é conservadora e curadora para a área de Fotografia e Novos Media no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado. Na sua produção escrita, contam-se vários ensaios e obras sobre a história da fotografia portuguesa. Desenvolve atividade regular nas áreas da crítica, da realização de seminários e conferências.

# SOBRE A GALERIA



## **SOBRE A GALERIA LIMINARE**

*ECO (DA IDEIA À OBRA DE ARTE)* teve inauguração marcada para as 16:00 horas do dia 2 de junho. A exposição dedicada à ideia do processo artístico esteve patente ao público todas as quintas, sextas e sábados, entre as 15:30 às 18:00 horas, de 3 de junho a 8 de setembro de 2018.

A Galeria Liminare – parte da rede de Galerias Municipais de Lisboa – está instalada no Palacete da Quinta das Conchas, onde funciona a Junta de Freguesia do Lumiar, responsável pela sua gestão. O espaço foi criado, em 2016, por altura dos 750 anos desta freguesia, uma das mais populosas de Lisboa, com cerca de 45 mil habitantes.

Criada para dinamizar o panorama cultural da zona, a Galeria Liminare – cujo nome remete para a origem do topónimo Lumiar – acolhe apenas exposições temporárias. Entre os seus objetivos estão a vontade de alavancar um enquadramento histórico da freguesia bem como o acesso da população deste território (e de toda a cidade de Lisboa) às artes visuais e digitais. A galeria funciona na Alameda das Linhas de Torres, no número 156.



# FICHA TÉCNICA

## EXPOSIÇÃO

### Organizadores

Instituto de História da Arte  
Pós-Graduação em Curadoria de Arte da FCSH/NOVA  
Galerias Municipais de Lisboa/EGEAC

### Curadoria

Carolina Bello | Carolina Marques | Catarina Nascimento | Fernando Gonçalves | Ivette Ferreira | Graça Rodrigues | Guilherme Ramos | Joana Duarte | Joana Jordão | Mafalda Teles | Rita Colaço | Vanessa Bornemann | Wilson Ledo

### Coordenação de Curso

Raquel Henriques da Silva  
Sandra Vieira Jürgens

### Coordenação de Projeto

Emília Tavares

### Coordenação de Componente Editorial

Emília Tavares e Sandra Vieira Jürgens

### Textos

Joana Duarte, Joana Jordão, Wilson Ledo

### Apoio À Componente Textual

Ivette Ferreira, Fernando Gonçalves

### Produção

Joana Duarte, Joana Jordão, Wilson Ledo

### Serviço Educativo E Programação Paralela

Carolina Bello, Carolina Marques, Catarina Nascimento, Guilherme Ramos, Mafalda Teles, Rita Colaço, Vanessa Bornemann

### Comunicação E Imprensa

Graça Rodrigues, Wilson Ledo

### Transportes e Montagem

Feirexpo

### SEGUROS

Lusitania Companhia de Seguros

### Design

Paula Prates

### Sinalética (Gráfica)

Logotexto

## Fotografia

Bruno Lopes

## Vigilância

Daniella Figueiredo, Sâmia Sequeira, Sofia Passadouro

## Entidades Emprendedoras

Diogo Bolota, João Gabriel, Galeria Madragoa (Luís Lázaro Matos), Luísa Salvador, Guiomar Oliveira

## Agradecimentos

EGEAC, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Galerias Municipais de Lisboa, Instituto de História da Arte, Fundação Millennium BCP, AC Maías, G. Castro R. Silva A. Dias & F. Amorim Sroc Lda, Junta de Freguesia do Lumiar, Ana Leite, António Oliveira, Diogo Bolota, Emília Tavares, João Gabriel, Joana Antunes, Luís Lázaro Matos, Luísa Salvador, Galeria Lehmann + Silva, Galeria Madragoa, Guiomar Oliveira, Sandra Vieira Jürgens, Gerador, Prisma Contínuo

## CATÁLOGO

### Textos

Carolina Bello, Carolina Marques, Graça Rodrigues, Joana Duarte, Joana Jordão, Sandra Vieira Jürgens, Wilson Ledo

### Fotografia

Bruno Lopes (Exposição)  
Filipa Trigo da Roza (Serviço Educativo)  
Graça Rodrigues (Inauguração)  
Ricardo Naito (Inauguração)

### Coordenação e Revisão Editorial

Joana Jordão e Sandra Vieira Jürgens

### Edição

Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

ISBN 978-989-99192-8-0

Setembro 2018



Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto UID/PAM/00417/2013.

## EXPOSIÇÃO PATROCINADORES



G. CASTRO, R. SILVA  
A. DIAS & F. AMORIM,  
SROC, LDA



