

Estágio no Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado: Produção de Exposições e Museografia

Sofia Serrano de Almeida Guerreiro

Relatório de Estágio de Mestrado em Museologia

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Dezembro, 2022

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Helena Silva Barranha Gomes e a orientação de estágio da Dra. Isabel Cecília Madruga António.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, os meus sinceros agradecimentos à Professora Doutora Helena Barranha pela orientação científica deste relatório e consequente transmissão de conhecimentos fundamentais, e pela elevada disponibilidade e compreensão que demonstrou ao longo de toda a componente não letiva deste mestrado.

Agradeço também a toda a equipa do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado pela simpatia e gentileza demonstradas durante o período de estágio; agradeço profundamente à minha orientadora na instituição, a Dra. Isabel António, pelo acompanhamento, atenção e disponibilidade prestadas, pelos ensinamentos valiosos que me transmitiu e, sobretudo, por ter acreditado no meu trabalho; estarei eternamente grata por esta experiência de estágio.

Às minhas amigas mais próximas e colegas de faculdade pelo apoio e motivação constantes. Ao João, por tudo: pela paciência, pela compreensão, e pelo apoio incondicional.

Por fim, e com grande carinho, agradeço à minha mãe, sem a qual nada disto teria sido possível, aos meus avós, ao meu tio e a toda a minha família por acreditarem mais em mim do que eu própria acredito.

ESTÁGIO NO MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA – MUSEU DO CHIADO: PRODUÇÃO DE EXPOSIÇÕES E MUSEOGRAFIA

Sofia Serrano de Almeida Guerreiro

RESUMO

No presente relatório de estágio encontram-se descritas todas as atividades que desenvolvi, entre outubro de 2020 e junho de 2021, enquanto assistente de produção no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, apresentando como foco principal o trabalho realizado durante a preparação das exposições *Francis Smith. Em busca do tempo perdido* e *O caminho para a luz porque passa pela luz*.

A primeira parte deste relatório expõe um enquadramento teórico de alguns conceitos basilares inerentes à Museografia e à produção de exposições, de forma a introduzir as noções fundamentais abordadas na componente prática. A segunda parte consiste numa breve contextualização histórica do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado e numa análise da sua missão, programação, espaços expositivos e equipa. A terceira parte centra-se nas exposições *Francis Smith. Em Busca do Tempo Perdido* e *O caminho para a luz porque passa pela luz*, analisando detalhadamente o seu planeamento, a sua produção, a sua montagem e desmontagem, bem como o contributo do estágio para estes processos. Nesta parte é ainda referenciada a participação nas exposições *A árvore por detrás do muro* e *Herança*, assim como outras atividades que desenvolvi na área de produção. Por fim, a última parte apresenta as conclusões e o balanço final do estágio curricular.

PALAVRAS-CHAVE: Estágio; Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado; Produção de Exposições; Museografia.

ESTÁGIO NO MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA – MUSEU DO CHIADO: PRODUÇÃO DE EXPOSIÇÕES E MUSEOGRAFIA

Sofia Serrano de Almeida Guerreiro

ABSTRACT

This internship report presents a detailed account of all the activities that I have developed between October 2020 and June 2021, while working as a production assistant at the National Museum of Contemporary Art – Chiado's Museum, with a main focus on all the work carried out during the preparation of the *Francis Smith. Em busca do tempo perdido* and *O Caminho para a luz porque passa pela luz* exhibitions.

The first part of this report offers a theoretical framework of key concepts in the fields of museography and exhibition production, in order to introduce the fundamental notions addressed throughout the practical component. The second part offers a brief historical contextualisation of the National Museum of Contemporary Art – Chiado's Museum, and analyses the museum's mission, programme, exhibition spaces and team. The third part focuses on the *Francis Smith. Em busca do tempo perdido* and *O caminho para a luz porque passa pela luz* exhibitions, detailing their planning, production, assembly and disassembly processes, as well as my contribution towards them; this part also references my participation in the *A árvore por detrás do muro* and *Herança* exhibitions, as well as other activities that I have developed within the production area. Finally, the last part presents the conclusions and a global assessment of the curricular internship.

KEY-WORDS: Internship; National Museum of Contemporary Art – Chiado's Museum; Exhibition Production; Museography.

“Os verdadeiros museus são lugares onde o Tempo é transformado em Espaço.”

Orhan Pamuk, *O Museu da Inocência*, 2008

ÍNDICE

Introdução	1
Âmbito e objetivos	1
Metodologia e estrutura	3
1. Enquadramento teórico: conceitos fundamentais de Museografia e produção de exposições	4
2. Contextualização e caracterização do MNAC	8
2.1. Breve história da instituição	8
2.2. Missão e acervo	14
2.3. Organização e equipa	16
2.4. Espaços expositivos	17
3. Atividades desenvolvidas durante o estágio	22
3.1. <i>Francis Smith. Em busca do tempo perdido</i>	22
3.1.1. Contextualização e caracterização da exposição	22
3.1.2. Planeamento	26
3.1.3. Empréstimo de obras	27
3.1.4. Transporte, receção e desembalagem das obras	28
3.1.5. Montagem da exposição	31
3.1.6. Museografia	32
3.1.7. Reembalagem e devolução das obras	37
3.1.8. Comunicação e atividades paralelas à exposição	38
3.1.9. Considerações finais	38
3.2. <i>O caminho para a luz porque passa pela luz</i>	39
3.2.1. Contextualização e caracterização da exposição	39
3.2.2. Planeamento	41
3.2.3. Empréstimo de obras	41
3.2.4. Transporte, receção e desembalagem das obras	42
3.2.5. Montagem da exposição	45
3.2.6. Museografia	46
3.2.7. Reembalagem e devolução das obras	50
3.2.8. Comunicação e atividades paralelas à exposição	50
3.2.9. Considerações finais	51
3.3. Colaboração noutras exposições	52
3.3.1. <i>A Árvore por detrás do muro</i>	52
3.3.2. <i>Herança</i>	53
Conclusões	56
Fontes e referências	58

ANEXOS

ANEXO A - Ficha técnica de <i>Francis Smith. Em busca do tempo perdido</i>	II
ANEXO B - Ficha técnica de <i>O caminho para a luz porque passa pela luz</i>	III
ANEXO C - Ficha técnica de <i>Herança</i>	IV
ANEXO D - Cartaz de <i>Francis Smith em busca do tempo perdido</i>	V
ANEXO E - Cartaz de <i>O caminho para a luz porque passa pela luz</i>	VI
ANEXO F - Entrevista ao curador Jorge Gonçalves da Costa	VII

INTRODUÇÃO

Âmbito e objetivos

O presente relatório refere-se ao estágio curricular no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado (MNAC), que realizei enquanto assistente de produção, no âmbito da componente não letiva do Mestrado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, entre 6 de outubro de 2020 e 18 de junho de 2021, de forma a cumprir a carga horária de 800 horas exigidas no regulamento do curso. Este relatório contou com a orientação científica da Professora Doutora Helena Barranha e com a orientação de estágio da Dra. Isabel António.

Embora o término do estágio tivesse sido originalmente apontado para 31 de março de 2021, chegou-se à conclusão, com o consenso das orientadoras, que seria mais conveniente prorrogar a data do mesmo. Esta alteração foi influenciada não só pelas circunstâncias específicas originadas pela crise pandémica – causando a suspensão do estágio de 15 de janeiro a 22 de fevereiro de 2021 -, como também pela necessidade de acompanhar a produção das exposições *Francis Smith. Em busca do tempo perdido* (patente de 10 de junho a 3 de outubro de 2021) e *O caminho para a Luz porque passa pela Luz* (patente de 22 de junho a 14 de novembro de 2021) até à fase da abertura ao público.

A escolha da modalidade de estágio com relatório surgiu, acima de tudo, de uma vontade de começar a aplicar e a desenvolver, de forma prática, os conteúdos teóricos abordados ao longo da componente letiva do curso. A realização deste estágio apresenta-se assim como uma mais-valia fundamental para a aquisição de competências e noções basilares para uma futura prática profissional na área da Museologia.

O Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, entidade de acolhimento selecionada, foi a primeira instituição portuguesa designada especificamente para a arte nacional e estrangeira posterior ao ano de 1850, aspeto esse que lhe confere extrema importância no panorama museológico e artístico português. Atualmente, o museu apresenta-se como um espaço dinâmico, através de uma programação diversificada, incluindo a concretização de exposições temporárias, visitas guiadas, atividades educativas, palestras e lançamentos de livros e catálogos, entre outras iniciativas. Para além dos aspetos referidos anteriormente, um dos motivos porque escolhi esta instituição deve-se ao meu interesse pela criação artística contemporânea, aliado à minha formação académica na área de Pintura.

Adicionalmente, trata-se de um museu que pretende também investigar e divulgar artistas menos destacados no panorama artístico nacional (MNAC, 2020a), sendo este outro fator que contribuiu para a minha decisão.

Os objetivos para este estágio assentaram na compreensão do funcionamento interno do museu, com especial enfoque na área da produção, pretendendo-se acompanhar e analisar o processo de concretização das exposições temporárias e as suas implicações em termos de preparação, gestão, logística e montagem. Pretendia-se igualmente observar a utilização dos espaços expositivos por parte dos curadores, do ponto de vista da Museografia. Neste sentido, o Plano de Estágio previamente delineado contemplou as seguintes atividades:

- Assistência à pré e pós-produção de exposições;
- Acompanhamento da produção de materiais de comunicação, divulgação e edição;
- Apoio à montagem de exposições;
- Assistência às tarefas relacionadas com a atualização do inventário das coleções do museu;
- Acompanhamento da gestão das coleções do museu;
- Apoio a tarefas de produção relacionadas com o empréstimo de obras por parte de outras instituições;
- Assistência ao visitante e ao serviço educativo.

No entanto, o Plano de Estágio definido passou por diversos ajustes e retificações, não só devido à situação pandémica - que impôs alterações na programação do museu -, como também pela necessidade de atender a solicitações em diversos momentos. Saliente-se que todas as tarefas desenvolvidas foram coordenadas e acompanhadas pela Dra. Isabel António, produtora executiva do museu.

Ficou também definido de antemão que *Francis Smith. Em busca do tempo perdido* seria o principal projeto expositivo no qual iria estar envolvida. Contudo, acabei por ter um envolvimento idêntico em *O caminho para a luz porque passa pela luz*, tornando-se também um dos principais focos do estágio. Como tal, estas duas exposições serão abordadas em maior destaque no presente relatório. Paralelamente, pude acompanhar parte da produção de outras exposições: *A Árvore por detrás do muro* – porém, durante um período mais limitado que o esperado, devido à sua prorrogação e posterior suspensão -, e *Herança*, sendo a minha contribuição nesta última bastante reduzida em comparação com as exposições principais.

Metodologia e estrutura

Para a elaboração deste relatório de estágio foi fundamental o recurso a bibliografia e a documentação, maioritariamente consultadas na Biblioteca do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, na Biblioteca Mário Sottomayor Cardia – NOVA FCSH e na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.¹ Foi ainda fulcral o contato direto e a consequente permuta de conhecimentos não só com a equipa do museu, como também com os curadores e as equipas externas envolvidas nas exposições. A entrevista realizada a Jorge Gonçalves da Costa, curador da exposição *Francis Smith. Em busca do tempo perdido*, em julho de 2021, revelou-se também um elemento fundamental para uma melhor compreensão e análise desta exposição.

A estrutura do presente relatório adveio da articulação entre os conhecimentos teóricos adquiridos durante a componente letiva do Mestrado em Museologia e a experiência prática obtida através das atividades realizadas durante o período de estágio.

No primeiro capítulo é realizado um enquadramento teórico referente aos conceitos e noções fundamentais relacionados com a Museografia e a produção de exposições. No segundo capítulo deste relatório, traça-se o perfil da instituição de acolhimento escolhida, através da apresentação da história, missão e valores, equipa e espaços expositivos associados a esta. O terceiro capítulo é constituído por três subcapítulos. O primeiro e segundo abordam as duas exposições principais deste relatório – *Francis Smith. Em busca do tempo perdido* e *O caminho para a luz porque passa pela luz* - através da sua contextualização e dos temas associados a cada uma, da caracterização e análise das diversas fases de produção (com a descrição das tarefas que desempenhei para a concretização das mesmas), e da realização de uma reflexão crítica que visa compreender os desafios encontrados. O último subcapítulo foca-se na descrição das tarefas realizadas no âmbito das restantes exposições em que estive envolvida: *A árvore por detrás do muro* e *Herança*.

Por fim, seguem-se as considerações finais que visam concretizar uma reflexão sobre o estágio curricular realizado.

¹ É de salientar que as citações utilizadas neste relatório, que advém de bibliografia estrangeira, foram transcritas para português de forma livre.

1. Enquadramento teórico: conceitos fundamentais de Museografia e produção de exposições

Dada a natureza do estágio curricular realizado, torna-se crucial a abordagem de noções essenciais associadas à Museografia e à produção de exposições.

Uma exposição é definida por três elementos centrais: o espaço, caracterizado pelos diversos pontos nele presentes, e que se conectam entre si, nomeadamente o local onde esta decorrerá, o percurso expositivo, o grafismo e sinalização, a cor, o som e a iluminação; o conteúdo, que ilustra a linha temática e narrativa que pretende ser apresentada ao visitante; e, por fim, o público, cuja contemplação da exposição que lhe é apresentada não pode, em momento algum, ser minimizada, tendo em conta o seu papel de relevância enquanto recetor da mesma. (Bravo et al, 2017, p. 2)

De forma semelhante, em *Conceitos-chave de Museologia* (2013) os autores associam a definição de exposição ao conteúdo que esta apresenta e ao lugar onde se insere, expandindo, porém, o entendimento deste último elemento para lá das suas características estruturais e percecionando-o através das diversas interações que permite promover entre visitantes e membros da equipa da entidade organizadora, dadas as inúmeras possibilidades em que pode ser realizada tanto a nível institucional (museus, galerias, espaços comerciais, etc.) como espacial (locais interiores ou exteriores). Adicionalmente, é referido que a exposição é vista como a via mais expansiva da vertente comunicacional de um museu através do seu trabalho simultaneamente difusor e educativo (Desvallés e Mairesse, 2013, pp. 42-43).

Segundo Carmen Bravo, Carlos Ochoa, Susana González e Denica Sabeva, autores de *Las exposiciones: tipos y diseños* (2017) o processo de concretização de uma exposição desenvolve-se através de quatro fases imprescindíveis. A primeira é a “fase de planeamento”, onde é delineando o tema, os objetivos, a pesquisa e recolha de dados, e a análise do espaço em questão, culminando na redação do projeto expositivo - que deve também expor a sua pertinência, exemplos de antecedentes em condições similares, as tarefas e o cronograma das mesmas, os meios de comunicação a recorrer, e esboços que elucidem a forma como a exposição será desenhada -, sendo que a sua originalidade, oferta didática e valor artístico são características determinantes (Bravo et al, 2017, p. 32). Esta fase é crucial para garantir a integridade do projeto expositivo, podendo ser prejudicado se não houver sentido de cooperação e coesão entre a equipa do museu, objetivos bem definidos, financiamento correspondente às

expetativas pretendidas, e/ou pesquisa aprofundada sobre o tema da exposição e o seu público-alvo (Lord e Piacente, 2014, p.2).

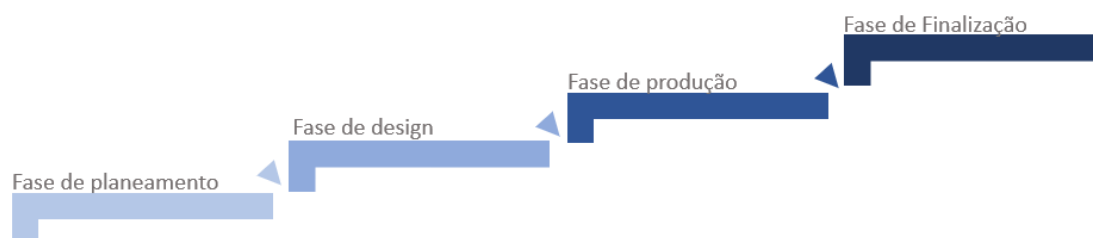


Fig. 1 Diagrama referente às quatro fases de elaboração de uma exposição segundo *Las exposiciones: tipos y diseños* (2017)

Segue-se a “fase de *design*”: após a aprovação de apoio financeiro destinado para o projeto. É neste momento que se efetua a escolha das obras a expor, a gestão de possíveis empréstimos, a redação de textos, a estruturação de todas as atividades complementares (visitas guiadas, workshops, conferências, etc.), o *layout* das obras de acordo com as características arquitetónicas do espaço – através da exploração de plantas, alçados e modelos tridimensionais, cada vez mais recorrentes no *design* de exposições -, e posteriormente, o projeto definitivo da exposição, no qual se estabelecerá a distribuição de tarefas por equipas específicas (Bravo et al, 2017, pp. 32 e 49).

A partir do momento em que são definidas as equipas de trabalho para a realização das tarefas acima mencionadas, inicia-se a “fase de produção”, que prossegue para o processo de montagem da exposição através da instalação dos suportes expositivos, das obras e do material informativo que as acompanha. É preciso frisar que os procedimentos de montagem e desmontagem de uma exposição exigem um elevado nível de cuidado, de modo a garantir a integridade das obras selecionadas, uma vez que qualquer movimento de deslocação de uma obra pode colocá-la em risco se não for efetuado de maneira a atender às particularidades da sua tipologia; tendo este fator em consideração, existem medidas a adotar para garantir a segurança das obras em causa, tais como a análise das especificidades que caracterizam cada uma destas - sendo útil o apontamento escrito e/ou fotográfico de qualquer aspeto que exija especial atenção no momento de lidar com as mesmas -, a supervisão de todos os atos de deslocação de um objeto – conferindo que todo o equipamento, procedimentos e condições pretendidas se encontram reunidas para tal -, a realização deste tipo de ações em horário de encerramento ao público, ou o delineamento de zonas destinadas à alocação de peças desembaladas que se encontrem por montar e de embalagens vazias no espaço expositivo (Carvalho, 2004, pp. 86-87).

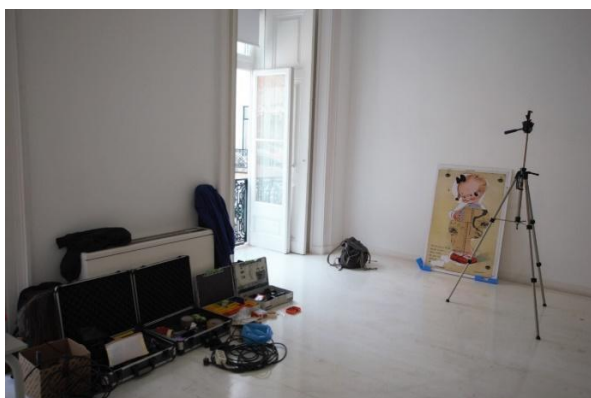


Fig. 2 Processo de montagem da exposição *Herança*. Foto: Sofia Almeida, 2021



Fig. 3 Processo de montagem da exposição *Herança*. Foto: Sofia Almeida, 2021

Chegamos à quarta e última fase, a “finalização”, em que é feita a desmontagem e reembalagem das obras e materiais utilizados, a devolução do equipamento e obras emprestadas aos seus proprietários/titulares, e, para finalizar, a criação de um documento de “memória final” que recolha toda a documentação elaborada ao longo da concretização da exposição, que permita fazer um balanço final de todos os aspetos relacionados com a mesma (Bravo et al, 2017, pp. 48-49).

Numa exposição, a importância do espaço não deve ser menorizada, e como tal, segundo Rico (1996), este deve ser abordado de forma detalhada por via de quatro parâmetros: a identificação da sala, de modo a compreender as suas capacidades e se a sua tipologia corresponde à natureza do que será apresentado; as possibilidades espaciais, sendo a compreensão destas características determinante para a organização da exposição nos seus aspetos técnicos; os materiais, cores, texturas e acabamentos, na medida em que devem seguir uma linha de coerência para com as obras expostas; e a relação do espaço com o respetivo conteúdo (Rico, 1996, pp. 213-220).

Atualmente, a Museografia é definida enquanto expressão prática e aplicada da museologia, associada às funções de conservação, restauro, segurança e exposição. Como tal, o programa museográfico relaciona-se não apenas com o conteúdo de uma exposição como também com a forma como os espaços onde esta se insere se interligam com os restantes espaços do museu (Desvallées e Mairesse, 2013, pp. 57-58). É importante ressaltar que, apesar da componente visual que permeia este conceito (podendo nele ser encontradas noções de cenografia ou de design de interiores, embora se distinga destas), a Museografia aborda também questões a nível curatorial, patrimonial, e de público, sendo que o responsável pela Museografia não só serve de intermediário entre as entidades relacionadas com as respetivas áreas, como

também dispõe dos conhecimentos necessários para o seu envolvimento nas mesmas (Desvallés e Mairesse, 2013, pp. 57-58).

A origem da palavra “curadoria” advém do latim “curare”, ou seja, “tomar conta de”, o que reflete a função primordial do curador, cuja profissão é designada, a partir do final do séc. XVIII, como a prática de zelar pela coleção de um museu, desdobrando-se através de quatro objetivos: preservar o valor patrimonial do objeto artístico enquanto parte da herança nacional na qual se insere; fazer a seleção de novas obras para o acervo do museu; garantir a sua relevância no contributo para a história de arte através da investigação das coleções em questão e da subsequente transmissão da informação recolhida; e liderar a realização de exposições (Obrist, 2014, pp. 28-30). Este último objetivo acaba por definir de melhor forma o curador nos dias de hoje, cujo encargo não necessita de estar obrigatoriamente vinculado a um determinado museu e que, conseqüentemente, centra essencialmente o seu trabalho em torno da concretização de projetos expositivos, que poderão ser realizados de forma independente ou em colaboração com diversos tipos de instituições ou entidades (Alegria, 2013, p. 20).

Pesando todos estes fatores, entende-se que, embora uma exposição necessite de ter em consideração os parâmetros descritos anteriormente, cada projeto tem a sua especificidade pelo seu conteúdo, temática, logística, tipologia das obras, curador responsável ou artistas envolvidos. Cada museu terá, portanto, os seus procedimentos próprios desde o início de um projeto expositivo, até ao momento final em que ocorre a desmontagem e a devolução das obras integrantes dessa exposição. Nesse sentido, através das exposições apresentadas neste relatório de estágio, pretende-se mostrar uma das possíveis formas de planeamento e produção de diferentes projetos expositivos em contexto museológico.

2. Contextualização e caracterização do MNAC

2.1. Breve história da instituição

O Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado é uma instituição centenária atualmente tutelada pela Direção Geral do Património Cultural e integrada na Rede Portuguesa de Museus. Encontra-se localizado em pleno centro histórico de Lisboa, no eixo urbano Baixa-Chiado, ocupando parte do imóvel do antigo Convento de São Francisco da Cidade cuja construção remonta ao século XIII.²



Fig. 4 Carta topográfica de Lisboa, 1807. Fonte: Lx Conventos, 2015



Fig. 5 Perspetiva do Convento de São Francisco da Cidade antes do terramoto de 1755. Desenho a pena e aguada de J.N dos Reis Zuzarte. Fonte: Barranha, 2008, p. 156

Fundado a 26 de maio de 1911, por Decreto do Governo da Primeira República, o Museu Nacional de Arte Contemporânea surgiu no âmbito da divisão do espólio do antigo Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia.³ Com as obras posteriores a 1850 a transitarem para o MNAC, inaugurado nas salas do antigo Convento de S. Francisco da Cidade, as obras datadas até 1850 permaneceriam no Palácio Alvor-Pombal (Janelas Verdes), onde se encontrava o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia que, a partir de então, passaria a ser designado por Museu Nacional de Arte Antiga (Barranha, 2008, pp. 131-132).

Se por um lado, a divisão do antigo Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia resultou na criação do primeiro museu dedicado à arte contemporânea em Portugal (Barranha, 2008, p. 132) – acompanhando a mudança de paradigma cultural verificada no resto da Europa

² Saliente-se que o edifício do Convento de S. Francisco da Cidade fora implantado numa zona de Lisboa, na altura despovoada, conhecida como Monte Frágoso. Com uma arquitetura religiosa/monástico-conventual, o Convento de S. Francisco “(...) foi o primeiro estabelecimento da ordem franciscana em Lisboa, convertendo-se, ao longo dos séculos, num elemento marcante na paisagem urbana.” (Barranha, 2008, pp.155-162).

³ A abertura do museu, ao público, deu-se apenas a 28 de junho de 1914.

-,⁴ rapidamente se tornou óbvio que o que se procurava valorizar era, acima de tudo, o prestígio identitário nacional conferido pelo espólio artístico da pintura portuguesa produzida até 1850 e os seus respetivos autores, associados ao que seria denominado de “Escola Portuguesa de Pintura” (Silva, 2011, p. 79). Uma vez que o espaço do então designado Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia se encontrava cada vez mais limitado para acolher novas peças, a solução encontrada fora a de deslocar as suas obras datadas a partir da segunda metade do século XIX para uma nova instituição, permitindo assim mais espaço para um museu que exaltasse a grandiosidade da arte feita em Portugal até 1850, o MNAA (Silva, 2011, p. 80).

Por sua vez, o MNAC não beneficiou do mesmo grau de valorização: as instalações onde fora alojado incluíam também a Biblioteca Nacional, o Governo Civil, a Academia e Escola de Belas-Artes - encontrando-se o museu dependente desta última instituição, fator esse que favorecia fortemente a vertente académica (Barranha, 2011, pp. XV-XVI). A decisão de instituir o MNAC nesta localização baseava-se no pressuposto de que seria uma solução provisória; no entanto, é no antigo Convento de S. Francisco da Cidade que este museu ainda hoje se encontra.

O primeiro diretor do MNAC foi o pintor Carlos Reis (1863-1940), entre 1911 e 1914, que, por influência de divergências políticas com o regime vigente, rapidamente foi substituído por Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), diretor entre 1914 e 1927. Porém, o perfil do museu não foi substancialmente alterado, uma vez que ambos privilegiavam a pintura naturalista onde se inseriam enquanto pintores e resistiam ao então emergente modernismo português (Barranha, 2011, pp. XVI-XVII). Para a sucessão do seu cargo, Columbano Bordalo Pinheiro indicou o discípulo Adriano de Sousa Lopes (1879-1944), que expandiu a coleção do museu, iniciou obras de renovação nas instalações do MNAC – das quais se destacam a inauguração da Sala Columbano, a criação de um acesso independente à escola de Belas-Artes, e o início do projeto de construção do Jardim de esculturas (Perez, 2012, pp. 39, 42, 53) - e assumiu uma postura mais atenta às novas tendências artísticas, ao integrar no museu obras de artistas modernistas portugueses (como Abel Manta ou Jorge Barradas) e franceses (como Auguste Rodin ou Joseph Bernard) (Perez, 2012, pp. 55-62).

⁴ Saliente-se que o MNAC foi criado “(...) seguindo o modelo do parisiense Museu do Luxemburgo.” (Silva e Barranha, 2013, n.p).



Fig. 6 MNAC, Sala Columbano, c.1940, Col. MNAC – MC.
Fonte: Perez, 2012, p. 39

Depois de Sousa Lopes, Diogo de Macedo (1889-1959) assumiu o cargo entre 1944 e 1959, continuando as obras de intervenção iniciadas pelo seu antecessor, e ampliando o acervo do museu não só a nível quantitativo como qualitativo “(...) com a incorporação de mais de mil e trezentas obras, que vieram completar os principais núcleos da segunda metade do séc. XIX (Miguel Ângelo Lupi, José Malhoa, Alfredo Keil, Silva Porto e Henrique Pousão) e enriquecer substancialmente o espólio da primeira metade do séc. XX, com trabalhos de artistas como António Carneiro, Abel Manta, Carlos Botelho, Milly Possoz, Dordio Gomes, Eduardo Viana, Mário Eloy e Vieira da Silva (...)” (Barranha, 2011, pp. XXI-XXIII). Ainda assim, convém referir que o museu mantinha um certo carácter conservador: as obras de artistas associados ao neorrealismo, ao abstracionismo ou ao surrealismo eram pouco adquiridas e não beneficiavam do mesmo nível de valorização que continuava a ser dado às obras oitocentistas (Silva, 2011, p. 85).



Fig. 7 Jardim de esculturas, anos 40. Fonte: MNAC

Com a morte de Diogo de Macedo chega também ao fim uma época de relativa progressividade no museu. O diretor propusera como seu sucessor Carlos de Azevedo (1918-1995), que desempenhou esta função enquanto Macedo adoecera e após a sua morte, em 1959.

Porém, nesse mesmo ano, António de Oliveira Salazar (1889-1970) interveio pessoalmente para reverter esta decisão e nomear Eduardo Malta (1900-1967) como diretor do museu, que viria a impor uma linha conservadora, privando o museu à criação contemporânea, tanto a nível nacional como internacional (Ferreira e Silva, 2019, p. 202-203). Coincidentemente, a inauguração da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1957, representa a introdução de uma nova instituição na linha da frente na difusão de arte contemporânea. Paralelamente, o MNAC sofrera um retrocesso perante as inovações introduzidas pelas duas direções anteriores, assumindo fortemente um perfil de resistência à modernidade. Em 1970, Maria de Lourdes Bárholo (1921-2022) assume a direção do museu, cujo estado crescente de degradação não conseguira reverter, levando a que a instituição encerrasse ao público em 1987 (Guerreiro, 2010, p. 26).

No ano seguinte, o incêndio do Chiado levou a que, como medida de prevenção, o acervo do museu fosse transferido para a Cidadela de Cascais. Embora a área afetada pelo incêndio não tivesse atingido as suas instalações, aproveitou-se a ocasião para sujeitar o MNAC a um processo de remodelação.⁵ Com a disponibilidade manifestada pelo governo francês para ajudar na reconstrução da área incendiada, o Instituto Português do Património Cultural propôs à Câmara Municipal de Lisboa que, tendo a devida intervenção sob controlo, reencaminhasse esta ajuda para remodelar o MNAC, uma vez que esta ação poderia ser benéfica para a valorização do Chiado. As obras foram levadas a cabo pelo arquiteto Jean Michel Wilmotte (n. 1948), numa intervenção que se centrou essencialmente na ampliação do espaço preexistente, sendo também aproveitado um edifício anexo ao museu, no qual foi criada uma nova entrada pública (Silva e Barranha. 2013, n.p) e uma nova galeria, a Sala dos Fornos. Este espaço remonta ao séc. XIX, quando o negociante Abraham Wheelhouse (1829-1906), que adquire o edifício após a extinção das ordens religiosas, em 1834, e pretendia utilizá-lo para o fabrico de bolachas, promoveu a construção de um piso novo com quatro fornos, que originaram a denominação da sala e que ainda hoje existe (Santos, 2021).”

Com uma linguagem neomoderna, o projeto de Jean Michel Wilmotte “(...) reorganizou todo o espaço museológico, criando novas áreas (livraria, café, átrio), estabelecendo diferentes percursos e redesenhando o jardim de esculturas.” (Barranha, 2003, p. 322).

⁵ Durante as obras de requalificação do museu, o edifício do Convento de S. Francisco da Cidade foi classificado como Imóvel de Interesse Público (Dec. 45/93, DR 280 de 30 de Novembro de 1993).

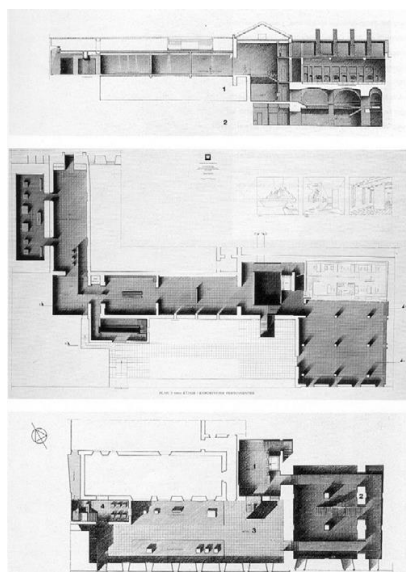


Fig. 8 Desenhos do projeto de Jean-Michel Wilmotte para o MNAC. Fonte: Barranha, 2008, p. 177

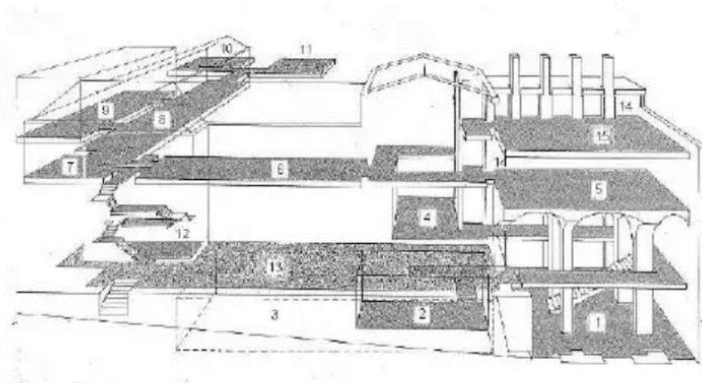


Fig. 9 Perspetiva geral com distribuição de espaços do MNAC: 1) Sala das abóbodas; 2) Sala polivalente; 3) Reservas; 4) Sala de escultura francesa; 5) Sala dos fornos; 6) Romantismo/Naturalismo; 7) Sala Columbano; 8) Modernismo; 9) Sala módulo; 10) Biblioteca; 11) Gabinete de desenhos; 12) Cafetaria; 13) Jardim de escultura; 14) Serviços administrativos; 15) Terraço. Fonte: Barranha, 2008, p. 176

É importante referir que a reconfiguração do museu verificou-se não só a nível arquitetónico, como também a nível programático; através da direção da historiadora Raquel Henriques da Silva (n. 1952), o MNAC reabriu em 1994 com a designação de “Museu do Chiado” e, investiu no estudo e na exposição das coleções cujas obras abrangiam a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, disponibilizando-as em modo permanente, e realizou exposições temporárias de artistas e movimentos correspondentes à segunda metade do século XX. Todavia, estas medidas, ainda que importantes, continuavam a refletir uma certa discrepância perante a representação dos períodos em questão no acervo do museu. A própria diretora estava ciente de tal, como o comprova a escolha da designação “Museu do Chiado”: embora o nome procurasse exaltar a revigoração desta área após o incêndio de 1988, também se considerava que a escassez de obras das últimas décadas do século XX nas coleções do museu poderia não fazer jus a um Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC, 2020; Guerreiro, 2010, pp. 33-34 e 38).

Entre 1998 e 2009, o cargo de diretor seria assumido por Pedro Lapa (n. 1960), um dos membros da equipa que Raquel Henriques da Silva liderara para a reconfiguração do museu. Durante este período, a programação do MNAC passa a focar-se na concretização de exposições temporárias, realizadas em quatro vertentes: retrospectivas de artistas nacionais do século XIX; retrospectivas de artistas portugueses ligados ao modernismo; integração de obras destes períodos em exposições co-produzidas com museus internacionais; e apresentações de obras de artistas contemporâneos tanto a nível nacional como internacional. Graças a essa abrangência,

o museu volta a ser destacado enquanto “Museu Nacional de Arte Contemporânea” (MNAC, 2020). É ainda de salientar que, atualmente, o museu continua a centrar a sua programação na realização de exposições temporárias, não existindo uma exposição permanente, ou de longa duração, das coleções.



Fig. 10 Lourdes Castro, *Sombra projetada de René Bertholo* (1964). Obra adquirida pelo MNAC durante a direção de Pedro Lapa. Fonte: MNAC



Fig. 11 José Escada, *Dans la plage* (1968). Obra adquirida pelo MNAC durante a direção de Pedro Lapa. Fonte: MNAC

Após Pedro Lapa, Helena Barranha (n. 1971) desempenhou o cargo de diretora do MNAC, de 2009 até a 2012, destacando-se neste período a reabertura da ligação entre o museu e a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, assim como as comemorações do centenário do MNAC, que se traduziram em diversas atividades, nomeadamente em três grandes exposições da coleção: *Arte Portuguesa do século XIX (1850-1910)*, *Arte Portuguesa do século XX (1910-1960)* e *Arte Portuguesa do século XX e XXI (1960-2011)*. Paulo Henriques (n. 1957) seguiu-se como diretor até ao ano de 2013, quando David Santos (n. 1971) assumiu esta função até 2015. É nesse mesmo ano que é inaugurada mais uma obra de expansão do museu, a Ala Capelo (onde outrora se situava o Governo Civil de Lisboa), cujo projeto de construção foi concebido pelo arquiteto Paulo Freitas; no ano seguinte, efetuaram-se também obras de ligação desta ala com a área localizada na Rua Serpa Pinto. Samuel Rego (n. 1977) sucede David Santos, enquanto diretor, seguindo-se Aida Rechená (n. 1963), que manteve as suas funções no museu até 2016.

Atualmente, o MNAC – com Emília Ferreira (n. 1963) na sua direção desde 2017 – conta com uma coleção diversificada que beneficiou consideravelmente da doação de obras por parte de diversas entidades e particulares: artistas, herdeiros, o Grupo de Amigos do Museu, colecionadores ou mecenas (nomeadamente, a Fundação Millennium bcp que tem sido a

principal mecenas do MNAC desde 2019). Estas doações não só permitiram ampliar a coleção do museu - contribuindo a nível investigativo para um melhor conhecimento da arte portuguesa -, como também expandiram de forma democrática o tipo de disciplinas artísticas presentes na instituição. Simultaneamente, tem sido dada importância à mostra de núcleos da coleção do museu que, até então, se encontravam relegados para as suas reservas, sendo exemplo disso a apresentação inédita, em mais de 100 anos, da coleção de desenho oitocentista do MNAC (Ferreira, 2020a; MNAC, 2020a).

A receção de futuras doações e depósitos abre novas possibilidades de apresentar a vasta coleção do MNAC. Isto não invalida o facto de que as limitações das suas instalações imponham um entrave para tal e, por isso, o museu colmata esta dificuldade através da realização de exposições de carácter rotativo. Como refere a atual diretora do museu: “(...) a coleção não está escondida nem desvalorizada; antes, revivificada, em pleno estudo, ampliação e renovação. E em constante diálogo com novos/as e vibrantes artistas contemporâneos/as que também fazemos questão de apresentar.” (Ferreira, 2020a).

Em 2021 é inaugurado, no âmbito de uma parceria entre o MNAC e a Fundação Millennium bcp, um novo espaço expositivo no museu, a Galeria Millennium bcp, possibilitando a complementaridade expositiva entre as coleções das duas instituições, abrindo um novo leque de possibilidades em termos expositivos e contribuindo para a reafirmação da vocação contemporânea da instituição (Monteiro, 2021a).

Desde a renovação do museu em 1994 até à atual direção por parte de Emília Ferreira, passando por outros nomes que ocuparam este cargo nas últimas décadas, é possível verificar uma certa estabilidade no que toca ao perfil do museu: após décadas marcadas por progressões e retrocessos, o MNAC aparenta finalmente apresentar uma coleção onde a arte contemporânea é valorizada de forma justa e equilibrada, desde as suas origens definidas em 1850 até aos dias de hoje.

2.2. Missão e acervo

A forma como um museu expõe, adquire, investiga, conserva e comunica os objetos culturais com os quais lida é fundamental para a definição da sua identidade. Este aspeto é refletido através da sua missão que revela, os fundamentos que justificam o seu propósito e a sua relevância enquanto instituição cultural (Gómes et al, 2007, p. 35).

O MNAC centra o seu trabalho em torno da investigação e da divulgação do seu acervo e da sua abertura perante a produção artística contemporânea, aspetos estes associados à missão que a instituição definiu desde 1911 e atualizou na sua reabertura em 1994 (MNAC, 2020a). De acordo com a informação disponibilizada no *website* do museu, a sua missão consiste em:

- 1. investigar e expor a coleção, revelando mais aspetos da criação artística, desde 1850 até ao presente, nomeadamente através do estudo e divulgação de artistas menos trabalhados (não descurando embora os mais conhecidos), desafiando preconceitos históricos;
- 2. potenciar o conhecimento dos contextos de criação, ampliando as relações entre arte, história, pensamento, ciência e vida quotidiana, através de exposições, palestras, cursos, conferências e publicações;
- 3. criar condições para o diálogo entre a coleção do MNAC e outras coleções, públicas ou privadas, nacionais e internacionais, contribuindo para o aprofundamento do conhecimento da Arte e, portanto, contribuir para o panorama artístico nacional e para a internacionalização da arte portuguesa no espectro temporal do museu e nas várias áreas de expressão artística (MNAC, 2020a).

O cumprimento destes pontos é realizado através de diversas vertentes. As exposições do MNAC possuem uma relação crucial com a programação do serviço educativo, sendo este “(...) inclusivo, criativo e acessível, oferecendo visitas orientadas, cursos, oficinas, palestras e mesas redondas (...)” (Ferreira, 2020a). Além disso, a oferta do museu inclui também encontros com vários tipos de especialistas - “(...) colecionadores, artistas, historiadores de arte, cientistas e outros investigadores das diversas áreas do saber.” (MNAC, 2020a) -, e a elaboração de catálogos que promovem o trabalho de investigação por parte do MNAC e valorizam o seu património artístico; deste modo, a oferta desta instituição é alcançável a um público-alvo bastante eclético.

O museu procura ainda articular as suas parcerias a um nível abrangente, contando para esse efeito com museus nacionais e estrangeiros, universidades, editoras ou até mesmo entidades que desenvolvam um papel de mecenato de modo a contribuir para a atividade investigativa e difusora do museu. Através da sua localização física (na área restruturada do Chiado) e digital (na plataforma Google Arts & Culture), o museu beneficia de um estatuto privilegiado não só a nível artístico e cultural como também a nível turístico, atraindo visitantes a uma escala nacional e internacional (Ferreira, 2020b).



Fig. 12 Fachada do MNAC (Rua Serpa Pinto). Foto: Sofia Almeida, 2022



Fig. 13 Fachada do MNAC (Rua Capelo). Foto: Sofia Almeida, 2022

Tendo em consideração todos estes fatores, torna-se evidente o compromisso assumido por parte do MNAC em cumprir uma missão de plena valorização da arte contemporânea, respeitando a designação que lhe foi atribuída desde a sua génese. Deste modo, o acervo do MNAC integra obras desenvolvidas dentro do panorama artístico nacional desde 1850 até à atualidade – incluindo desenho, pintura, escultura, fotografia, instalação e vídeo -, englobando movimentos artísticos como o Romantismo e o Naturalismo que caracterizaram o final do séc. XIX, o Modernismo da viragem do século e as mais variadas expressões de arte contemporânea que se seguem (MNAC, 2020b).

2.3. Organização e equipa

Atualmente, o MNAC tem uma equipa de 28 colaboradores efetivos: a diretora (que para, além deste cargo, também se encontra encarregue das questões relativas ao mecenato e à comunicação); 10 técnicos superiores distribuídos pelos serviços de curadoria, conservação e investigação, produção, comunicação, serviço educativo, biblioteca/centro de documentação, assessoria de projeto e loja; 14 assistentes técnicos, sendo que uma é encarregue dos serviços administrativos, dois trabalham na manutenção do edifício e dos equipamentos (fornecendo apoio nos aspetos construtivos das exposições, entre outras tarefas fulcrais) e os restantes trabalham enquanto vigilantes-rececionistas; e por fim, três assistentes operacionais, nomeadamente dois funcionários da limpeza e uma telefonista. Por sua vez, os 11 colaboradores sem vínculo ao museu constam de uma técnica superior em assessoria em arte contemporânea

nacional e internacional, uma técnica superior em serviço educativo, cinco seguranças das instalações e quatro funcionários de limpeza.⁶

Durante o estágio curricular trabalhei enquanto assistente de produção ao lado da produtora executiva do museu, Isabel António. Tratando-se de uma área de cariz multidisciplinar e transversal, a produtora tem a seu cargo as seguintes funções: gestão logística - que engloba tarefas inerentes ao empréstimo e transporte de obras de arte, à montagem e desmontagem de exposições, etc. - e financeira das exposições do museu das quais constem obras e curadores externos a este; produção de diversos eventos realizados no MNAC (palestras, *workshops* e conferências); apoio às atividades realizadas pelo serviço educativo; e gestão da caixa de correio eletrónico - geral - da instituição.

2.4. Espaços expositivos

Os espaços do museu estruturam-se em torno de duas áreas principais: uma primeira área situada na Rua Serpa Pinto e a uma segunda área denominada de Ala Capelo, situada na Rua Capelo. A área localizada na Rua Serpa Pinto divide-se em quatro pisos e contém a receção e o átrio principal do museu, uma sala polivalente, várias áreas expositivas, reservas de pintura, o gabinete de desenhos, um jardim de esculturas, áreas técnicas e uma biblioteca.

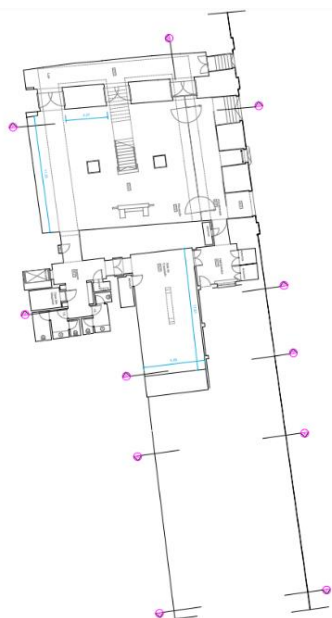


Fig. 14 Planta do piso 0 do MNAC.
Fonte: Cortesia do MNAC



Fig. 15 Planta do piso 1 do MNAC.
Fonte: Cortesia do MNAC

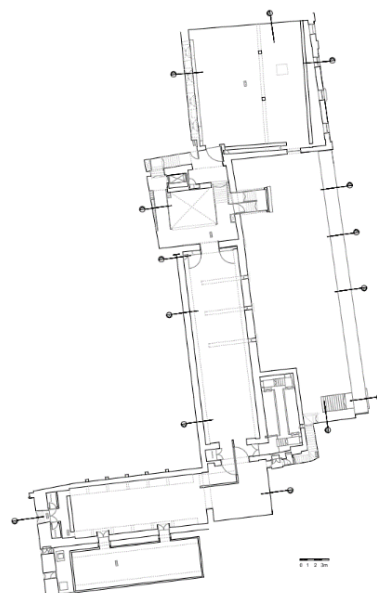


Fig. 16 Planta do piso 2 do MNAC.
Fonte: Cortesia do MNAC

⁶ A informação referida nestes dois parágrafos foi consultada no Mapa de Funcionários disponibilizado pelo MNAC em janeiro de 2022.

A Sala das Abóbadas - onde se encontra a receção e o átrio principal⁷ – apresenta-se como um espaço amplo e imponente, onde são visíveis as preexistências do imóvel. Aqui, e noutros espaços do MNAC, são notórios os contrastes de “materiais”, “densidades”, “tons” e “indicações temporais” (Barranha, 2008, p. 179): saliente-se que o arquiteto Jean Michel-Wilmotte utilizou materiais como a pedra, o metal, a madeira e o betão na reconstrução das áreas do museu, criando desta forma um confronto de texturas que exalta o potencial expressivo das mesmas (Barranha, 2008, p. 180). É de notar que esta divisão também serve enquanto espaço de exposição de escultura, contendo ainda uma zona destinada à realização de exposições de pequenas dimensões (e, por vezes, de outro tipo de eventos, tais como conferências, ciclos de conversas, etc.).

A partir da Sala das Abóbadas, podemos aceder à Sala Polivalente, destinada habitualmente à apresentação de obras em formato audiovisual, e ainda à Galeria PeP (Portugal entre Patrimónios). O acesso para o primeiro piso é igualmente facultado pela Sala das Abóbadas, através de uma escada inserida no centro do átrio principal, sendo que o topo da mesma se subdivide em dois passadiços de estrutura metálica que permitem a deslocação para o jardim de esculturas e para as restantes áreas expositivas e técnicas, respetivamente.

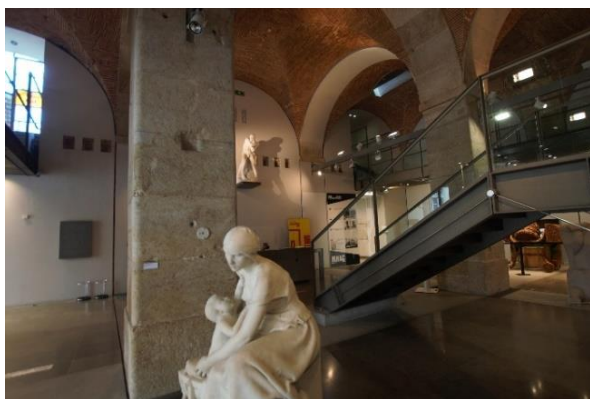


Fig. 17 Átrio principal. Foto: Sofia Almeida, 2022



Fig. 18 Galeria Um. Foto: Sofia Almeida, 2022

O passadiço esquerdo faz a ligação para as devidas áreas, começando por uma sala/átrio (denominada atualmente de Galeria Um) - outrora destinada à exibição de escultura francesa – onde se encontram as vias de acesso não só para as seguintes salas de exposição como também para os serviços internos e para o terraço do museu.

A subida para o segundo piso leva à Sala dos Fornos, que preserva uma parede em tijolo com um conjunto de fornos utilizados quando o edifício tinha funções de panificação e de

⁷ Antes de se chegar ao átrio principal existe, do lado esquerdo, uma área interdita ao visitante onde se encontra a central de segurança do museu, e uma zona destinada às reservas de pintura.

fabrico de bolachas. Esta divisão usufrui de luz natural por via de uma claraboia situada paralelamente à parede em tijolo e destaca-se ainda pelo facto de ter sido concebida para o acolhimento de exposições temporárias, tornando-a independente das restantes áreas expositivas (Guimarães, 2004, p. 303). Este último aspeto é reforçado a nível arquitetónico, uma vez que a porta de acesso a esta sala, quando se encontra encerrada pode ser facilmente confundida com a superfície de parede onde se encontra introduzida. Saliente-se que esta sala contém ainda no chão uma abertura em formato quadrangular (coberta por vidro-rocha), que outrora fora utilizada para o transporte de farinhas entre este piso e o rés do chão (Santos, 2021).

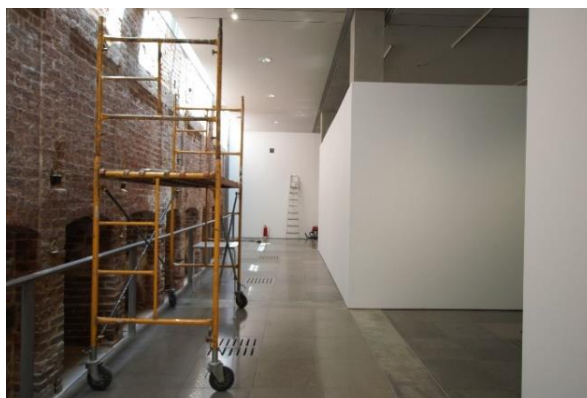


Fig. 19 Sala dos Fornos. Foto: Sofia Almeida, 2022

Depois da Sala dos Fornos, surge um outro lance de escadas que leva o visitante primeiramente a uma galeria quadrangular - que possibilita a passagem para os gabinetes da direção e para o terraço -, e depois à galeria principal, uma área de comprimento extenso, destinada originalmente à exposição de pintura do século XIX. Logo após esta, surgem as restantes galerias com uma configuração em “L”. É através da galeria do Modernismo⁸ que é possível entrar na Sala Módulo, um espaço expositivo com estrutura paralelepípedica.

⁸ Ao fundo desta galeria é possível aceder à biblioteca do museu que possui um notável acervo bibliográfico e aos gabinetes de desenho (uma espécie de “sala cofre”) onde se encontram em reserva desenhos, e por vezes, - de forma provisória - outro tipo de obras. Aqui é também realizado algum trabalho de emolduramento de desenhos e/ou fotografias.



Fig. 20 Galeria principal. Foto: Sofia Almeida, 2022

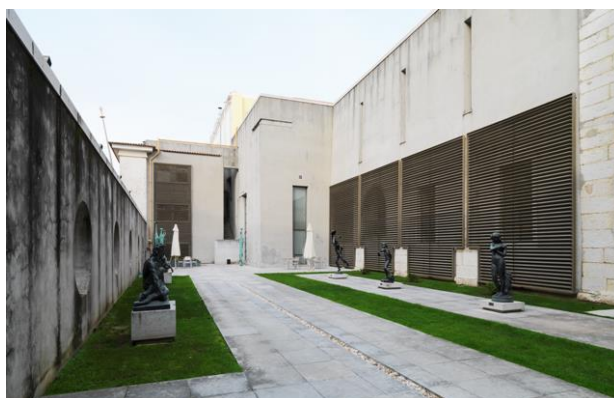


Fig. 21 Jardim de esculturas. Foto: Cortesia do MNAC

De seguida, o visitante poderá realizar todo o percurso inverso e aceder ao Jardim de Esculturas – que possui um importante conjunto de esculturas em bronze dos séculos XIX e XX - ou continuar a percorrer o circuito museográfico e conhecer a Galeria Millennium bcp, um novo espaço expositivo inaugurado a 22 de junho de 2021 com a abertura da exposição *O caminho para a luz porque passa pela luz*, com curadoria de João Biscainho. Esta galeria resultou de uma parceria entre o MNAC e a Fundação Millennium bcp – o principal mecenas do museu -, reaproveitando uma área que, até 2020, se encontrava em avançado estado de degradação, o que impossibilitava a sua utilização para fins expositivos, sendo apenas utilizada como zona de arrumação. O processo de reabilitação deste espaço foi, portanto, possibilitado pelo apoio financeiro da Fundação Millennium bcp, resultando na criação de uma nova galeria no MNAC destinada à realização de novos projetos expositivos articulados entre estas duas instituições, cujas respetivas coleções possuem uma relação de complementaridade e proximidade temporal (Ferreira, 2021b). Esta galeria apresenta um espaço amplo e neutro dividido em quatro salas delimitadas por três paredes centrais.

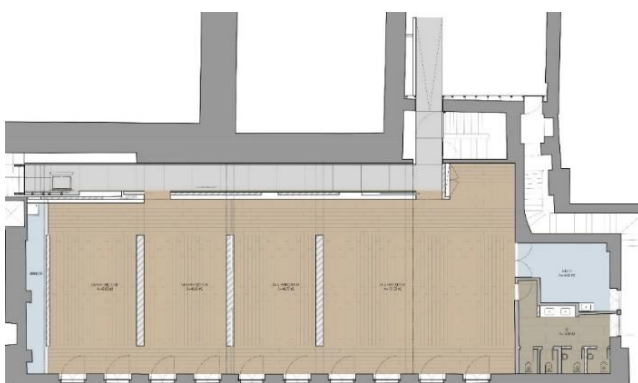


Fig. 22 Planta da Galeria Millennium bcp. Fonte: Cortesia do MNAC

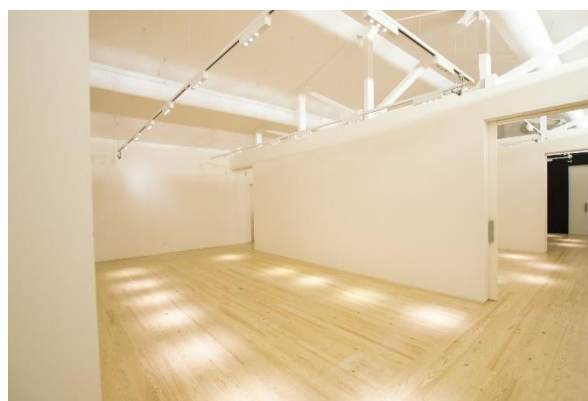


Fig. 23 Galeria Millennium bcp. Foto: Sofia Almeida, 2021

Depois de visitar a Galeria Millennium bcp, o visitante poderá percorrer um corredor que faz a ligação até à Ala Capelo, cujo projeto do arquiteto Paulo Freitas pretendeu valorizar o património arquitetónico presente no edifício, através da preservação das características decorativas originais do mesmo (tetos trabalhados, molduras nas paredes, chão em madeira, etc.) (PFMJM Arquitetos, 2014). Esta ala contém duas galerias distintas, a Galeria Capelo Norte e a Galeria Capelo Sul, ambas de aparência neutra e constituídas por diversas salas de exposição (antigos gabinetes) e corredores que são também utilizados como espaços expositivos. Para além destas galerias, no antigo edifício do Governo Civil (Ala Capelo), existem ainda uma loja, instalações sanitárias, entre outros espaços e áreas técnicas necessárias ao funcionamento do museu. No piso 0 deste edifício encontra-se um imponente átrio com escadas que permite, atualmente, o acesso à Rua Capelo.

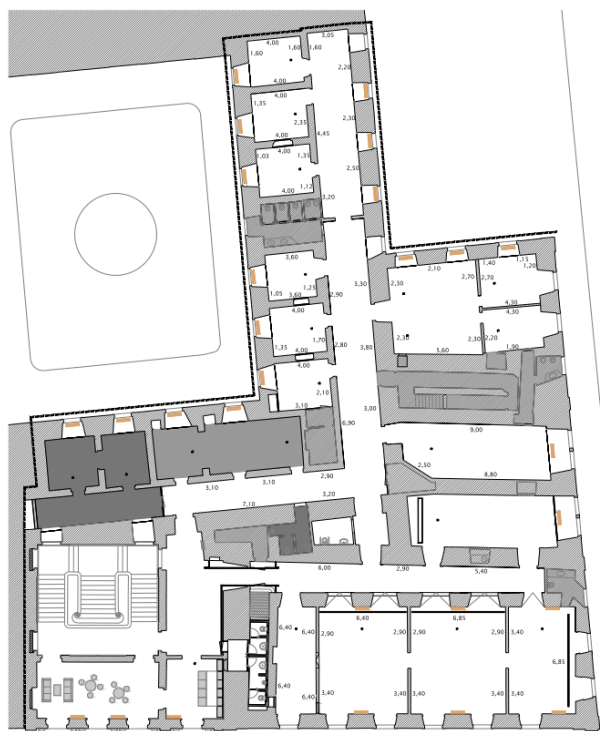


Fig. 24 Planta do piso 1 da Ala Capelo do MNAC. Fonte: Cortesia do MNAC

3. Atividades desenvolvidas durante o estágio

Este estágio foi marcado pelo envolvimento nas exposições *Francis Smith. Em busca do tempo perdido* e *O caminho para a luz porque passa pela luz*, a um nível principal, assim como nas exposições *Herança* e *A árvore por detrás do muro*, a um nível secundário (sendo que esta última não chegou a ser realizada). No cronograma abaixo apresentado, encontra-se definido o tempo de duração do estágio, destacando-se as inaugurações das três exposições que pude acompanhar por completo.

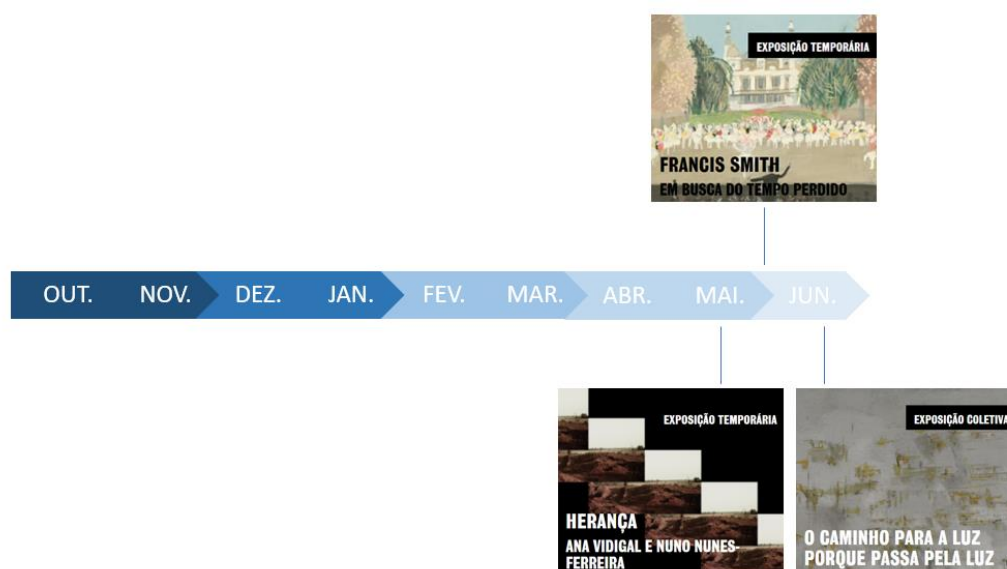


Fig. 25 Cronograma das exposições associadas ao estágio. Fonte: Sofia Almeida e MNAC (imagens), 2021

3.1. Francis Smith. Em busca do tempo perdido

3.1.1. Contextualização e caracterização da exposição

A exposição *Francis Smith. Em busca do tempo perdido* surgiu inicialmente no âmbito de uma bolsa de investigação anual desenvolvida através de uma parceria entre o Instituto de História da Arte – NOVA FCSH e a Fundação Millennium bcp, tendo como objetivo o estudo de autores representados na coleção da Fundação, cuja vida e obra se encontre por investigar ou careça de uma revisão atualizada. Em 2019, a parceria foi estendida também ao MNAC, sendo que o protocolo firmado entre as três entidades refere que os artistas estudados deverão estar também representados na coleção do museu, competindo a esta instituição acolher as respetivas exposições, que até então tinham lugar nas instalações da antiga Galeria Millennium bcp. Esta bolsa guia-se por três objetivos fundamentais: desenvolver uma monografia dedicada

ao artista estudado, realizar uma exposição associada à devida monografia e elaborar um catálogo *raisonné*.⁹

No seguimento da chamada de propostas para esta bolsa - com o propósito de escolher um investigador que estudasse o artista Francis Smith -, foi selecionado Jorge Gonçalves da Costa (n. 1990).¹⁰

O artista em questão, Francis Smith (1881-1961), nasceu em Lisboa e emigrou jovem, no ano de 1902, para Paris, por conselho dos seus professores particulares de pintura,¹¹ de modo a desenvolver uma formação artística a nível académico. Apesar de ter residido e trabalhado na capital francesa - sendo considerado um elemento fulcral da École de Paris e o artista português com maior presença no cenário cultural francês da primeira metade do século XX -, Smith sempre manteve uma forte ligação com Portugal, um fator determinante na sua obra, reflexo de uma visão nostálgica relativamente o seu país de origem (Costa, 2019, n.p.).



Fig. 26 Francis Smith e Yvonne Mortier (c.1913). Arquivo Jorge Rebelo. Fonte: Costa, 2021, p.35

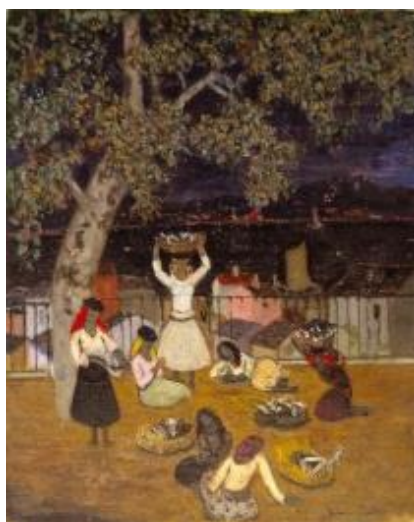


Fig. 27 *Evocação de Lisboa* (1949) de Francis Smith. Fonte: MNAC

A nível nacional, Francis Smith sempre fora visto como um pintor da “saudade portuguesa” e “ingénuo”, não atingindo o mesmo tipo de notoriedade que possuía dentro do círculo artístico parisiense. No entanto, ainda que o retrato da cultura popular portuguesa seja um traço essencial da sua obra, esta característica é intercalada com outra realidade geográfica do artista - a sua inserção no quotidiano de Paris. Além disso, o ingenuísmo assinalado nas suas

⁹ Cf. Anexo F.

¹⁰ Jorge Costa é membro do Instituto de História de Arte, licenciado em História de Arte pela NOVA FCSH e mestre na mesma área pela Université Paris.

¹¹ Francis Smith foi aluno de Luciano Freire (1864-1935), Constantino Fernandes (1878-1920) e José Ribeiro Júnior (1881-1956) (Mendes, 1962, n.p.).

obras enquadra-se perfeitamente dentro da pintura modernista do início do século XX, e é assumido por Smith como forma de realçar a percepção da memória dentro de uma visão infantil através do recurso a cores puras e à desproporção das figuras representadas perante a sua escala real (Silveira, 2011, p.139; Costa, 2019, n.p).¹²

Apesar de se ter afirmado profissionalmente em Paris, Smith não perdeu as suas ligações com a comunidade artística portuguesa associando-se, em Montparnasse, aos modernistas Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), Manuel Bentes (1885-1961), Emmerico Nunes (1888-1967) e Domingos Rebelo (1891-1975), entre outros. Com os três últimos participou na Exposição Livre no Salão Bobone, em 1911, sendo esta a primeira apresentação pública da sua obra (Ferreira, 1967, n.p). Durante a sua longa carreira, de mais de 50 anos, participou em diversas exposições entre França - frequentando prestigiadas galerias e *salons* parisienses, como por exemplo o *Salon des Peintres Témoins de Leurs Temps* ou o *Salon des Indépendants* - e Portugal (Azevedo, 1973, n.p). Faleceu em 1961, tendo sido a sua última visita a Portugal realizada no ano de 1934.

Leitor de Marcel Proust (1871-1922), Smith partilhava em comum com o escritor francês a ideia de que a memória é maleável, sendo condicionada por fatores pessoais, circunstanciais e espaço-temporais. O título desta exposição é, precisamente, uma referência à obra *Em busca do tempo perdido* de Proust, publicada em 1913, fazendo um paralelismo entre o trabalho do escritor e o de Smith: como tal, a exposição procura abordar essa busca por parte do pintor, tendo em consideração um corpo de trabalho onde o cosmopolitismo do país onde o artista se estabeleceu e a cultura popular da sua pátria se encontravam igualmente presentes (Costa, 2019, n.p).¹³

Lembro-me de que, certo dia, diante de uma das suas telas, numa galeria de Paris, alguém lhe perguntou, para refrescar uma memória vacilante, onde se situava o recanto evocador de Portugal que ele tão bem soubera reproduzir ali... Ele corou, sem responder. Porque as suas ermidas, os seus outeiros semeados de casas brancas, as suas personagens de aguarela campesina, tinha-os ele reunido com elementos que lhe fornecia a sua memória (Osório, 1957, n.p).

A exposição em análise inaugurou no dia 10 de junho de 2021, tendo estado patente no MNAC até ao dia 3 de outubro de 2021. Por esse motivo, trata-se de uma exposição temporária de “médio prazo”. De acordo com a classificação de exposições abordada por Michael Belcher (1997), uma exposição de duração média decorre entre três a seis meses, enquanto que uma

¹² Cf. consta no texto de apresentação da exposição.

¹³ Cf. *Ibidem*.

exposição de “curta duração” pode durar entre 1 dia a 2 meses e uma exposição de “longa duração” tem duração indefinida (Belcher, 1997, p. 63).

Ainda dentro do paradigma das exposições temporárias, Belcher refere a necessidade de inovar e experimentar dentro do conceito, conteúdo e demais recursos associados à exposição a desenvolver, de modo a garantir que a efemeridade da mesma seja suplantada pelo efeito de cativar e surpreender os seus visitantes (Belcher, 1997, p. 65). Neste sentido, a componente inovadora de *Francis Smith. Em busca do tempo perdido* pode residir no fato de corresponder à primeira investigação aprofundada sobre a vida e obra de Francis Smith, dando a conhecer ao visitante um artista modernista com um reduzido nível de visibilidade e reconhecimento em Portugal.¹⁴

Estando intrinsecamente relacionado com a sua monografia, o processo de investigação e planeamento inicial desta exposição foi desenvolvido pelo curador através do estudo e da inventariação da obra de Francis Smith, assim como da recolha da sua receção crítica e da análise do respetivo estado da arte. De acordo com Jorge Costa, rapidamente se chegou à conclusão que Francis Smith não era estudado de forma aprofundada há mais de 50 anos,¹⁵ que muito do seu trabalho se encontra por inventariar, e que são poucas as obras do artista representadas em coleções públicas a nível nacional – para exemplificar, o curador refere que em França estão presentes 50 obras de Francis Smith (em coleções públicas), ao passo que a Fundação Calouste Gulbenkian possui 30, o sistema público português 10, e a Fundação Millennium bcp 7, sendo este um número ínfimo de obras para fins investigativos ou expositivos.¹⁶

A partir das instituições mencionadas acima, assim como de outras coleções públicas e privadas, leiloeiras e galerias portuguesas e francesas, Jorge Costa fez o levantamento de aproximadamente 2000 obras de Francis Smith, e, tratando-se de um artista que residiu em Paris durante a maior parte da sua vida, o curador procedeu ainda à recolha de entre 300 a 400 documentos referentes a Smith no mercado e na fotografia francesa.¹⁷

De acordo com Jorge Costa, a distribuição de obras do pintor modernista por diversas coleções privadas constituiu um dos problemas para o processo de investigação também

¹⁴ Cf. Anexo F.

¹⁵ Jorge Costa refere que existem “(...) muitas publicações da década de 60 e 70 referentes às exposições da altura ou ao seguimento imediato da sua morte em 1961 (...)”. *Ibidem*.

¹⁶ Cf. *Ibidem*.

¹⁷ Cf. *Ibidem*.

dificultado pela abundância de obras e de textos de receção crítica do artista. Outro obstáculo foi o fato dos descendentes de Smith não terem disponibilidade para se envolverem no projeto.¹⁸

3.1.2. Planeamento

A produção desta exposição iniciou-se no ano de 2018, originalmente levada a cabo por uma produtora diferente daquela que viria a assumir o projeto até à sua conclusão e respetiva inauguração. Com a entrada do MNAC nesta parceria, essa responsabilidade transitou para a produtora executiva Isabel António que, para além de ter ficado encarregue dos aspetos relacionados com o planeamento e a logística da exposição, esteve também incumbida da gestão financeira da mesma. A assistência à produção foi realizada por mim, o que me permitiu acompanhar e executar tarefas inerentes às diferentes fases de conceção deste projeto.

É necessário ter em consideração que a viabilidade de uma determinada exposição se encontra dependente da forma como esta é concebida e, quanto mais metuculoso for o processo de desenvolvimento, maior é a garantia de o resultado final ser bem-sucedido. De acordo com David Dean (1996), a etapa de planeamento constitui um ponto determinante para a coerência de uma exposição, sendo estabelecido o seu público-alvo e traçado o seu plano orçamental, ponderando três dimensões: tempo, equipa e financiamento. Estes fatores são interdependentes, já que o tempo de realização de uma atividade é limitada pelo pessoal disponível e que o avanço da mesma se encontra condicionado pelos recursos financeiros ao seu dispor (Dean, 1996, p. 15).

No que toca ao planeamento da exposição de *Francis Smith...*, o fator temporal foi condicionado, em grande parte, pela pandemia. Esta situação não só criou um estado de incerteza relativamente à realização da exposição (originando o consecutivo adiamento da sua inauguração) como também influenciou os procedimentos de empréstimo e de transporte de obras a integrar na mesma, colocando em risco o discurso expositivo. Para permitir uma melhor gestão do tempo disponível, foi criado um cronograma das diversas atividades de produção, que foi sendo atualizado ao longo das semanas de trabalho.

Relativamente ao fator financeiro, a exposição contou com um orçamento inicial de 90.000€, por via do apoio mecenático da Fundação Millenium bcp. No entanto, esse valor acabou por ser reduzido para 50.000€, após o redirecionamento de 40.000€ para a exposição

¹⁸ Cf. *Ibidem*.

O Caminho para a luz porque passa pela luz. A produtora Isabel António geriu o controlo dos recursos disponíveis e os gastos a realizar. Para esse efeito, foi criado um documento com todas as despesas de produção, especificadas em três grandes grupos: o primeiro grupo, relativo à “criação e construção”, englobou as despesas do transporte das obras de arte, da montagem/desmontagem da exposição, das carpintarias, da eletricidade e das molduras; o segundo grupo, referente à “comunicação e divulgação”, abrangeu os gastos alusivos às reproduções e ao fornecimento de imagens, ao design gráfico e de divulgação, e à conceção do catálogo; por fim, o terceiro grupo incluiu as despesas de empréstimo das obras de arte.

Ao longo de todo o processo de planeamento e execução da exposição, foram realizadas diversas reuniões presenciais entre o curador da exposição, a produtora Isabel António e a diretora Emília Ferreira, nas quais tive a oportunidade de participar.

3.1.3. Empréstimo de obras

O processo de tramitação dos pedidos de cedência temporária das obras que viriam a integrar esta exposição foi iniciado muito antes da realização deste estágio, através de cartas de pedido de cedência enviadas aos potenciais emprestadores, acompanhadas de uma breve apresentação do projeto expositivo, do formulário de empréstimo ou *loan form*, da proposta de contrato de cedência temporária e do formulário de avaliação de instalações e equipamento, também denominado de *facility report*.

Devido ao interregno que ocorreu durante a produção deste projeto (aquando da alteração da respetiva equipa), os procedimentos de empréstimo das obras ficaram pendentes, sendo que, após a retoma dos mesmos, muitos dos emprestadores ainda não tinham dado qualquer resposta.¹⁹ Nesse sentido, a produtora Isabel António voltou a contactá-los e, uma vez que a data de inauguração fora adiada, foi enviada nova documentação.²⁰

Ao longo desta fase de produção fui também incumbida da elaboração de uma lista completa de obras a integrar na exposição incluindo imagens das mesmas, dados essenciais (autor, título, data, técnica, dimensões, nº de inventário e valor do seguro) e informação relativa

¹⁹ Saliente-se que os emprestadores em questão (principalmente os internacionais) demoraram mais tempo do que o previsto a efetuar uma resposta no que toca à cedência das suas obras, devido a uma forte escassez de recursos humanos e materiais causada pelas restrições da crise pandémica. Houve também vários emprestadores que acabaram por não ceder as suas obras para esta exposição, o que levou a que o curador tivesse de alterar o plano expositivo diversas vezes.

²⁰ Quando existem alterações nas datas oficiais de uma exposição deve ser emitido um ofício que refira essa alteração.

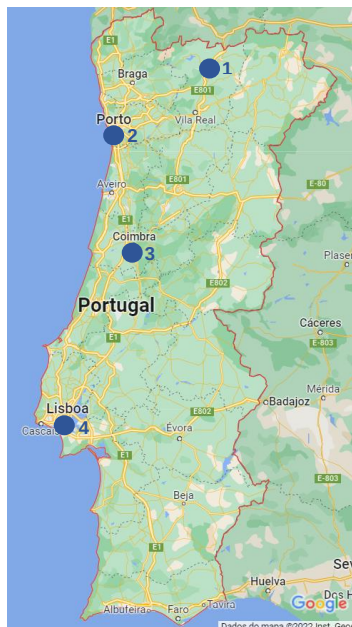
aos emprestadores (nome, morada de recolha/devolução das obras e contato). Depois de recebidos os formulários de empréstimo devidamente preenchidos pelos emprestadores, procedeu-se à verificação dos contratos, que foram posteriormente enviados à DGPC para despacho, devolvidos ao museu, e reencaminhados aos respetivos emprestadores para serem assinados por estes.

Saliente-se que o Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (MAM), o Museu Municipal de Coimbra e o Museu de Lisboa propuseram a utilização da sua própria minuta de contrato. No caso específico do primeiro museu ficou definido que, como condição de empréstimo, o MNAC teria de pagar uma taxa (*fee*) a esta entidade emprestadora, que cobriria as despesas de emolduramento e restauro das obras em questão.

Terminados estes procedimentos formais iniciou-se o pedido de seguro à empresa Lusitania Seguros. Foi preenchido o formulário de colocação com todas as informações gerais da exposição e anexada uma lista de peças para efeitos de seguro - elaborada por mim – que continha um conjunto detalhado de informações sobre as obras que viriam a integrar a exposição (nomeadamente a soma total do valor de seguro) e respetivos emprestadores. Após o envio desta documentação foi então emitido, pela empresa seguradora, a apólice de seguro com um tipo de cobertura vulgarmente designado como “prego-a-prego” que abrange todos os riscos desde “(...) o momento em que peça é retirada do seu local de origem para ser embalada, até regressar ao mesmo local após desembalagem.” (Carvalho, 2004, p. 37). Posteriormente, foi enviado a cada emprestador o certificado de seguro.

3.1.4. Transporte, receção e desembalagem das obras

O processo de transporte das peças iniciou-se em janeiro de 2021, com o pedido o orçamento a diversas empresas transportadoras, tendo a Feirexpo apresentado os melhores valores e condições. No primeiro contacto com a empresa, procedeu-se ao envio de uma lista de obra para efeitos de transporte, elaborada por mim. No total, esta lista contava com 18 emprestadores cujas obras se encontravam localizadas em 17 moradas distintas. Nos mapas apresentados abaixo, é possível observar as diferentes proveniências das obras cedidas para a exposição.



1. Emprestador particular (Chaves);
2. Emprestadores particulares (Porto; Matosinhos);
3. Museu Municipal de Coimbra | Edifício Chiado
4. Biblioteca de Arte e Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa);
Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa);
Fundação Mário Soares e Maria Barroso (Lisboa);
Fundação Millennium bcp (Lisboa);
Galeria Filomena Soares (Lisboa);
Museu de Lisboa | EGEAC (Lisboa);
Museu Coleção Berardo (Lisboa);
Emprestadores particulares (Lisboa).

Fig. 28 Mapa de Portugal com as várias proveniências das obras cedidas para a exposição *Francis Smith. Em busca do tempo perdido*.



1. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Fig. 29 Mapa de França com a proveniência de duas das obras cedidas para a exposição *Francis Smith. Em busca do tempo perdido*

A chegada das obras ao MNAC deu-se nos dias 22, 26 e 27 de maio de 2021. No primeiro dia, deram entrada no museu as obras provenientes do Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ²¹ - sendo a receção das mesmas efetuada pela conservadora Maria de Aires Silveira -, no segundo dia, as obras do Centro de Arte Moderna da FCG e da Fundação Millennium bcp, e no terceiro dia, as restantes obras, maioritariamente de emprestadores particulares. Nos últimos dois dias, pude acompanhar a receção das obras em questão, tendo primeiramente supervisionado a sua chegada à entrada do museu, e a posterior colocação na Sala dos Fornos. As boas práticas recomendam que qualquer obra, quando transportada, deve

²¹ Como a desembalagem das obras foi iniciada apenas a 26 de maio, as obras do MAM ficaram em reserva na Sala dos Fornos até poderem ser posteriormente desembaladas.

ir sempre acompanhada por um *courier*.²² No entanto, dadas as limitações causadas pela situação pandémica, apenas as obras do Centro de Arte Moderna da FCG vieram acompanhadas de uma técnica conservadora-restauradora.



Fig. 30 Chegada das obras ao MNAC transportadas pela empresa Feirexpo. Foto: Sofia Almeida, 2021



Fig. 31 Colocação das obras na Sala dos Fornos para serem posteriormente desembaladas. Foto: Sofia Almeida, 2021

As duas pinturas provenientes do MAM encontravam-se acondicionadas dentro de uma caixa de contraplacado com uma divisória central. O interior deste tipo de caixas deve estar revestido por várias camadas de materiais que permitam o isolamento e proteção adequada das peças transportadas, como por exemplo a esferovite de alta densidade (*floormate*), e o polietileno (Carvalho, 2004, p. 54). O vidro das molduras das obras encontrava-se protegido por uma trama de fita adesiva. As restantes pinturas e desenhos vinham, por norma, embalados com uma primeira camada de papel sulfito, seguindo-se uma camada de *cell air*, cantoneiras em esferovite e, em alguns casos, havia ainda uma camada de cartão em ambos os lados.

A desembalagem das obras deu-se ao longo de dois dias – 26 e 27 de maio - e contou com a presença de três elementos da equipa da Feirexpo, da conservadora Maria de Aires Silveira, do curador Jorge Costa e de mim própria, tendo sido esta tarefa efetuada na Sala dos Fornos. As obras eram desembaladas uma a uma, de forma a ser verificado o seu estado de conservação, sendo depois fotografadas por mim, e preenchidos os autos de verificação (ou *condition report*) de cada peça.²³

²² Um *courier* é um técnico experiente – geralmente um conservador, técnico superior ou conservador-restaurador – a quem é competida a função de zelar pela segurança e conservação das obras que está a acompanhar, até ao momento de montagem das mesmas (Carvalho, 2004, pp. 65-66).

²³ Por norma, este documento é sempre enviado pela entidade emprestadora, mas neste caso, os autos de verificação foram elaborados pelo MNAC. As obras do CAM e do MAM foram as únicas que vieram com *condition report*.



Fig. 32 Processo de desembalagem das obras (da esquerda para a direita: o curador Jorge Costa, a equipa da Feirexpo e a conservadora Maria de Aires Silveira). Foto: Sofia Almeida, 2021



Fig. 33 Verificação do estado de conservação da obra *Neve* (c.1940). Foto: Sofia Almeida, 2021

Durante a desembalagem das obras verificou-se que algumas se encontravam com a pintura descentrada da moldura, tendo sido necessário pedir autorização aos respetivos emprestadores para resolver o problema. Foi ainda pedida a autorização para colocar chapas de segurança em várias molduras. Depois de desembaladas todas as obras, foram assinadas as guias de receção. Refira-se que me foi também incumbida a função de registar fotograficamente a receção, a desembalagem e algumas etapas da montagem.

3.1.5. Montagem da exposição

Previamente à chegada das peças e à montagem da exposição *Francis Smith...*, foi necessário proceder à preparação do espaço. Numa primeira fase, efetuou-se uma reunião de produção, de modo a delinear o tipo de modificações que deveriam ser introduzidas na Sala dos Fornos, de acordo com o projeto do curador. Posteriormente, as obras e alterações, foram executadas pela empresa J.C. Sampaio, incluindo a pintura a branco das paredes da sala, a construção de paredes falsas - de modo a conceber o modelo de percurso expositivo pensado pelo curador - e a colocação de quatro vitrines (por funcionários do museu).

De acordo com Luis Alonso Fernández e Isabel Garcia Fernández (2003), este processo específico que antecede a montagem é denominado de “instalação”, e caracteriza-se por um “(...) conjunto de operações construtivas que, realizadas com os elementos ou equipamentos expositivos, criam uma nova situação espacial adequada ao *design* e ao cenário previstos para a apresentação dos objetos e a circulação do público” (Fernández e Fernández, 2003, p. 110).

Depois de realizadas as alterações acima referidas passou-se à montagem da exposição, efetuada entre os dias 27 de maio e 1 de junho de 2021. As atividades de manuseamento das obras e a sua colocação nas paredes foram efetuadas pela equipa da empresa Setup, sendo a coordenação de todo o processo assumida pela produtora Isabel António e pelo curador Jorge Costa. A assistência à montagem esteve a encargo de António Rasteiro (coordenação) e de Alberto Gomes, que também realizaram a iluminação da sala de exposição.

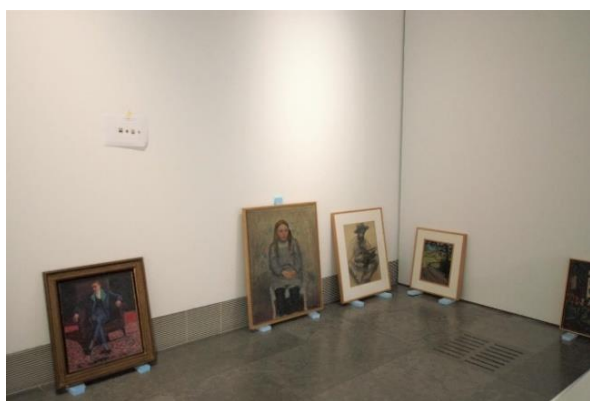


Fig. 34 Processo de montagem da exposição. Foto: Sofia Almeida, 2021



Fig. 35 Processo de montagem da exposição (equipa Setup). Foto: Sofia Almeida, 2021

Depois de instaladas todas as obras, procedeu-se à colocação dos catálogos, reproduções de fotografias e restantes documentos nas vitrines, tarefa essa que foi efetuada pelo curador e por mim. No que toca à impressão e à montagem de todo o material gráfico e escrito (reproduções das obras, tabelas, textos de parede e telão), o trabalho foi realizado pela empresa Logotexto. Tanto o curador da exposição como eu própria acompanhámos o processo, dispondo as tabelas junto às respetivas obras,²⁴ e fazendo a revisão dos conteúdos.

3.1.6. Museografia

A organização dos espaços, ao longo de um percurso expositivo, não passa apenas por se conseguir proporcionar uma forma de circulação fácil e clara para o visitante, esta deve estar também estreitamente interligada com as experiências, didáticas ou estéticas, que tal percurso possa oferecer. Nesse sentido, o modo como as peças são organizadas e instaladas no espaço expositivo constitui, em si, uma nova realidade muito diferente de quando se observa uma peça isolada (Bravo et al, 2017, p. 80). A qualidade tridimensional das exposições adquire especial importância ao facilitar este encontro com os objetos, uma vez que possibilita a visualização

²⁴ As tabelas com as legendas foram elaboradas por mim, sendo posteriormente verificadas pelo curador.

dos mesmos na sua totalidade e permite ao visitante experienciar as qualidades tridimensionais não só dos objetos, mas também da exposição como um todo (Belcher, 1997, p. 52).

O projeto expositivo de *Francis Smith...* foi concebido para o espaço da Sala dos Fornos pelo curador Jorge Costa, que procurou traduzir os conteúdos da monografia. Este objetivo foi condicionado pelo facto de, apenas cerca de um quarto das obras sinalizadas para empréstimo terem sido cedidas, o que não só reduziu o número de espaços pensados para a exposição – a Galeria Um, localizada no primeiro piso do museu, iria acolher as obras provenientes do Centre National des Arts Plastiques, em depósito no Musée du Quai Branly, cujo empréstimo ficara sem efeito –, como levou a que a Sala dos Fornos fosse adaptada em torno das obras disponíveis. A reestruturação do espaço expositivo foi pensada com o propósito de transmitir um sentido de leveza no percurso da exposição. Através da construção de paredes falsas permitiu-se a criação de quatro salas de exposição distintas e de um corredor lateral que interligava o início e o fim da exposição, tal como é possível observar no *layout* da exposição. Uma exposição pode ter diferentes tipos de percurso expositivo conjugados sendo que, neste caso específico, prevalecia um tipo de percurso arterial, de acordo com a categorização feita por Manfred Lehbruck (1974).

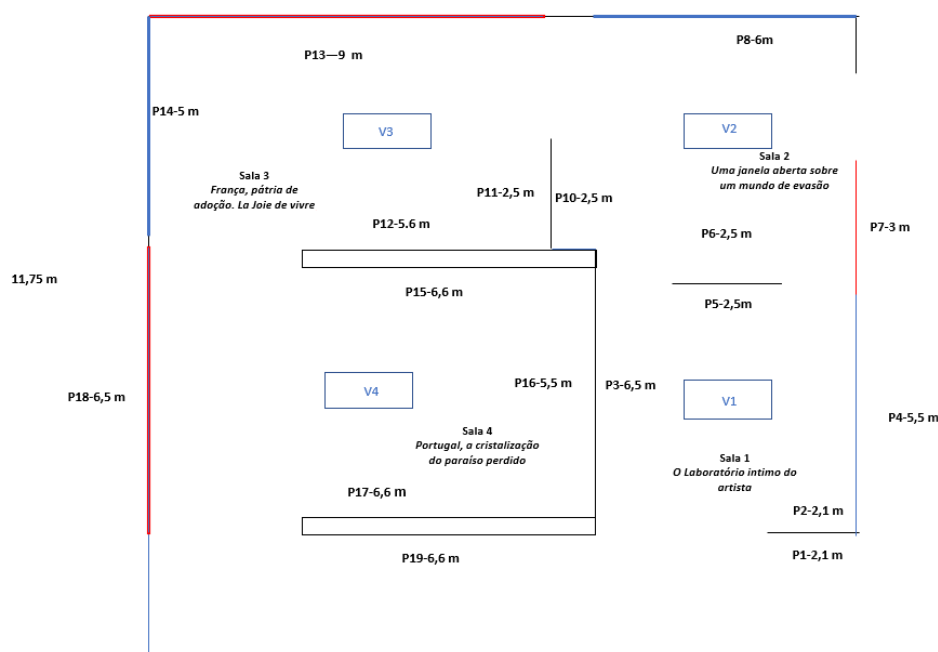


Fig. 36 Layout da exposição. Fonte: Cortesia de Jorge Gonçalves da Costa

No início do percurso expositivo de *Francis Smith...* o visitante encontrava o título da exposição, inserido em grandes dimensões na porta da sala dos fornos. De seguida, ao entrar no espaço, era possível observar de imediato a ficha técnica e o texto de introdução.



Fig. 37 Entrada da exposição (com a porta encerrada). Foto: Fundação Millennium bcp, 2021

Seguidamente, o visitante era convidado a entrar na primeira sala denominada de “O laboratório íntimo do artista. Os anos iniciais (1900-1920)”, que abordava o universo estético intimista daquela que é vista como uma primeira fase do percurso de Francis Smith, refletindo o seu ambiente próximo e exaltando o seu espírito ingenuísta através de pinturas de naturezas-mortas, retratos, interiores e paisagens. No entanto, a falta de obras disponíveis para empréstimo impossibilitou que esta sala expusesse uma maior diversidade de peças deste período, contando apenas com a presença de uma natureza-morta, uma pintura de interiores, quatro retratos e um autorretrato, assim como a ampliação do desenho *Les choses familières* (dadas as dimensões reduzidas do original) disposta na parede central. O resultado acabou por ter um efeito cenográfico precisamente para resolver a escassez de obras referentes a esta fase.²⁵ Ao centro desta sala, encontrava-se uma vitrine com reproduções de fotografias e catálogos de exposições nas quais Francis Smith terá participado.²⁶



Fig. 38 Vista geral da Sala 1. Foto: Sofia Almeida, 2021



Fig. 39 Pormenor da Sala 2. Foto: Sofia Almeida, 2021

²⁵ Cf. Anexo F e texto de parede “O laboratório íntimo do artista. Os anos iniciais” presente na primeira sala da exposição.

²⁶ Todas as salas da exposição possuíam vitrines com documentação alusiva a Smith e à sua obra.

Na segunda sala, “Uma janela aberta sobre um mundo de evasão”, era apresentada a segunda (e mais reconhecida) fase do percurso artístico de Smith, interligando elementos da sua vivência em Portugal e França e desenvolvendo um universo simultaneamente real e onírico. De acordo com o curador, este universo foi abordado através de três pontos que o caracterizavam: o “mundo de evasão” - representado numa vista da janela, temática bastante explorada nas pinturas do artista em 1920 (Costa, 2021, pp. 82 e 85); o ato de manipulação da memória - exemplificado pela inclusão de uma reprodução de uma fotografia de 1909, juntamente com uma pintura de Smith - *O Fado*, c.1925 - onde o conteúdo da fotografia em questão é consideravelmente alterado; e, por fim, a expressão ingenuísta destacada na obra de Smith – evidenciado na ampliação de um desenho do Número Especial de Natal de *Le Monde Illustré*, cujas perspectivas/proporções espaciais e figuras como palhaços, pais natal ou soldadinhos de chumbo celebram a memória através da visão infantil.²⁷



Fig. 40 Vista geral da Sala 3. Foto: Sofia Almeida, 2021

A terceira sala, “França, pátria de adoção. *La joie de vivre*”, correspondia a uma nova fase artística de Smith, em que o artista não só abraça a sua “segunda pátria” nas pinturas que produz, como retrata nestas os costumes, eventos e locais que definiam o quotidiano francês - referências temporais menos distantes, portanto. Jorge Costa considera que esta foi a mais bem conseguida das quatro salas que compunham a exposição, pela diversidade de obras presentes - onde se incluem várias pinturas da Fundação Millennium bcp e do Centro de Arte Moderna da FCG, assim como duas obras provenientes do MAM.²⁸

Na quarta sala, “Portugal, a cristalização do «Paraíso Perdido»”, desenhada em “U”, podia observar-se nas obras presentes um retorno do artista à pintura memorialística, agora manifestada através de um olhar nostálgico relativamente ao seu país de origem, ao representar

²⁷ Cf. Anexo F e textos de informativos presentes na segunda sala da exposição.

²⁸ Cf. Anexo F e texto “França, pátria de adoção. *La joie de vivre*” presente na terceira sala da exposição.

os traços que definem a cultura popular portuguesa a nível rural e urbano – algo que se encontra em consonância com a promoção da identidade nacional por parte do Estado Novo. De acordo com o curador, apesar de não ter sido possível obter mais obras relacionadas com esta fase de nostalgia portuguesa – por exemplo, algumas pinturas feitas com base em cartões-postais –, as peças disponíveis permitiram, ainda assim, a apresentação do discurso expositivo desta sala de uma forma coesa e extensa.²⁹

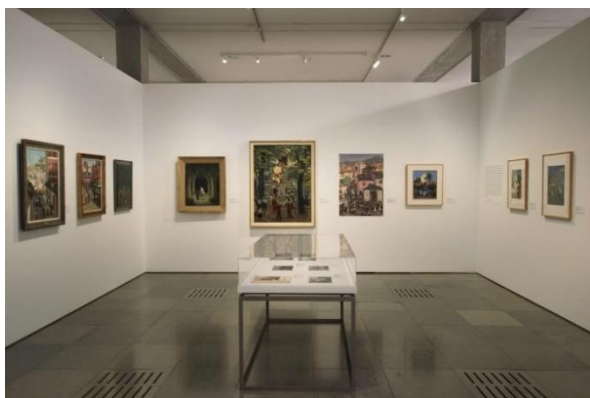


Fig. 41 Vista geral da Sala 4. Foto: Sofia Almeida, 2021



Fig. 42 Corredor com cronologia. Foto: Sofia Almeida, 2021

Depois da última sala, e para finalizar a exposição, o visitante percorreria um corredor onde se encontrava um texto e um quadro cronológico referentes à carreira e à receção crítica de Francis Smith. Este corredor encontrava-se localizado de forma a que o visitante tivesse a liberdade de aceder ao mesmo no início ou no final da exposição.

Saliente-se ainda que todas as salas de *Francis Smith*... se caracterizavam por um ambiente neutro e luminoso, com as obras dispostas na parede de forma linear. No entanto, esta linearidade conferia uma certa rigidez à exposição, que poderia ter sido colmatada não só através de uma disposição mais dinâmica das obras em causa, como também pela aplicação de cor nas paredes onde as mesmas se encontravam colocadas (ao invés da pintura destas exclusivamente a branco).

A elaboração de elementos gráficos e textuais, bem como de sinalética,³⁰ integra um conjunto de estratégias de comunicação e interpretação fundamentais para uma melhor compreensão da exposição por parte do visitante. Nesse sentido, os textos de parede devem expressar as ideias principais da exposição a nível espacial, temporal, cultural e social (Bravo et al, 2017, p. 27). No caso desta exposição, os textos encontravam-se escritos numa linguagem

²⁹ Cf. Anexo F e textos informativos presentes na quarta dala da exposição.

³⁰ Toda a arte final da exposição foi pensada e elaborada por Vera Tavares, designer da editora Tinta da China, tendo-me sido dada a oportunidade de acompanhar o processo inerente a esta etapa.

clara, facilitando a compreensão do tema da exposição, e revelaram-se indispensáveis na sua função de elucidar o visitante acerca da narrativa da mesma.³¹ A cronologia de Francis Smith demonstrou-se um elemento informativo fulcral na compreensão do percurso pessoal e artístico do artista. No entanto, alguns dos textos presentes nesta poderiam ter sido redigidos de forma menos extensa, bem como estar acompanhados de imagens que ilustrassem alguns dos pontos abordados. Todos estes elementos textuais - destacados pela sua cor azul -, apresentavam um tipo de dimensões e grafismos adequados à sua leitura.

De modo a colmatar a ausência de várias obras paradigmáticas de Francis Smith na exposição, foram expostas ampliações de pinturas e desenhos do artista ao longo das salas. Embora a conjugação entre as ampliações e as obras originais no espaço expositivo tivesse sido pensada de forma harmoniosa pelo curador, tal não evitou que fosse criado um cenário que colocava em pé de igualdade dois tipos de objetos que, para todos os efeitos, não possuem o mesmo valor.

Relativamente aos elementos móveis, para além da instalação de paredes falsas, foram utilizadas quatro vitrines horizontais, distribuídas por cada sala, que permitiram uma correta visualização da documentação nelas dispostas.

No que diz respeito à iluminação, a Sala dos Fornos possui um sistema de calhas com spots de luz, tendo sido necessário colocar novos focos, de forma que todos os núcleos da exposição ficassem iluminados da forma desejada. O espaço expositivo encontrava-se também iluminado através de luz natural, proveniente da claraboia situada por cima da área dos fornos e através de uma janela, sendo que nenhum destes dois elementos se encontrava coberto de forma a impedir a entrada de luz.

3.1.7. Reembalagem e devolução das obras

Perto da data de encerramento desta exposição, foi necessário começar a coordenar o transporte de devolução das obras. Embora este estágio tenha terminado oficialmente a 18 de junho de 2021, foi-me permitido acompanhar também esta última etapa. A reembalagem e o transporte de devolução das obras ocorreu nos dias 6 e 7 de outubro de 2021. Antes de se proceder ao acondicionamento das peças foi necessário verificar o estado de conservação de

³¹ Os textos da exposição, elaborados por Jorge Costa e revistos por Emília Ferreira encontravam-se apenas redigidos em português.

cada uma, de forma a perceber se existia algum tipo de alteração ou anomalia que fosse necessário apontar nos autos de verificação. Esta tarefa foi realizada por mim, com o acompanhamento da produtora Isabel António. De seguida, efetuou-se a reembalagem das obras e foram assinados os autos de devolução.

3.1.8. Comunicação e atividades paralelas à exposição

Com o intuito de informar e cativar o público para a visita desta exposição foram utilizadas diversas estratégias de comunicação, a maioria destas digitais. Antes de mais, foram utilizados os *websites* do MNAC e da Fundação Millennium bcp – bem como a página *Facebook* dos mesmos - para anunciar a exposição. Para a divulgação do evento foi pensado um sistema de divulgação via correio eletrónico, através do qual foi enviado o convite digital da exposição. Os contatos com a imprensa e a comunicação social foram efetuados pela diretora do museu. O museu dispunha também à entrada do edifício da Rua Serpa Pinto um telão de grandes dimensões, com o cartaz da exposição. Saliente-se que não foram colocados quaisquer *Mupi's* ou *outdoor's* “fora das portas” do museu, não sendo também concebido nenhum tipo de folha de sala ou panfleto. Tal como referido anteriormente, desta exposição resultou a publicação de uma monografia assente na investigação da vida e obra de Francis Smith, sendo que o lançamento da mesma foi realizado no dia 22 de fevereiro de 2022.³² No que toca às atividades paralelas à exposição foi realizada pelo curador uma visita guiada no dia 18 de agosto de 2021, que contou com a participação do público geral. Para além dessa visita não foi feita mais nenhum outro tipo de atividade alusiva à exposição.

3.1.9. Considerações finais

Importa notar que esta exposição esteve em risco de ser cancelada, devido às diversas adversidades que encontrou durante todo o processo da sua concretização - fatores que obrigaram a diversas prorrogações da data de inauguração, nomeadamente as dificuldades encontradas para garantir o empréstimo e o transporte das obras, ou a falta de disponibilidade por parte dos descendentes de Francis Smith para colaborar na exposição.

³² Refira-se que pude acompanhar parte do processo da conceção do catálogo, que fez parte das atividades de pós-produção da exposição.

A meu ver, a museografia de *Francis Smith...* poderia ter sido desenvolvida de um modo menos rígido, tendo em conta a forma como fora definida a disposição das obras no espaço. Além disso, também acredito que o número de ampliações utilizadas poderia ter sido inferior e que a relação do visitante com as mesmas poderia ter sido explorada dentro de um contexto intimista – com o recurso a reproduções tácteis, por exemplo -, introduzindo um carácter inovador e reforçando a acessibilidade da exposição.

Não obstante todos os pontos acima referidos, foi possível garantir a viabilização deste projeto em condições muito satisfatórias. A equipa do museu designada para a concretização de *Francis Smith...* conseguiu reunir os esforços necessários para planear ponderada e assertivamente as etapas necessárias garantindo a sua qualidade. Acima de tudo, foram cumpridas duas missões que permeavam a pertinência desta exposição: tornar visível o resultado de um processo de investigação e divulgação da vida e obra de Francis Smith de uma forma inédita no seu aprofundamento, e apresentar a primeira exposição dedicada exclusivamente a este artista desde o ano de 2002 em Portugal.³³ Saliente-se também que o MNAC foi premiado, com a publicação *Francis Smith, 1881-1961. Em busca do tempo perdido*, na categoria de investigação dos Prémios APOM 2022.

3.2. O caminho para a luz porque passa pela luz

3.2.1. Contextualização e caracterização da exposição

Com o seu título retirado de dois versos de um poema de 1980 de Alberto de Lacerda (1928-2007), caligrafado por Maria Helena Vieira da Silva, a exposição *O caminho para a luz porque passa pela luz* reuniu um conjunto de obras contemporâneas que exploram a relação entre a abordagem estética e a perceção cerebral por parte do espetador, evocada através de duas vias possíveis: o efeito criado pela própria representação e/ou pela composição espacial da obra, ou o enaltecimento de estados sensoriais específicos através da ligação da obra ao campo neurológico.³⁴

O olhar do espetador perante estas obras não era condicionado apenas a nível de perceção cerebral: também a narrativa da própria exposição conferia uma perspetiva inovadora na maneira como as obras eram contempladas. Destaca-se o exemplo da disposição adjacente

³³ Em 2002 sucedeu-se a exposição *Francis Smith: 1881-1961* que fora realizada na Galeria Árvore no Porto.

³⁴ Cf. consta no texto de apresentação da exposição.

entre *Claquements, Battements* (1973), de Vieira da Silva, e a série *The Third Mind* (1976), de Gysin, onde, em ambos os casos, o trabalho de composição é feito a partir de “grelhas”. Outro exemplo de conexão entre os dois artistas verifica-se na afinidade que ambos partilham com a temática do ritualismo tribal: *La Macumba* (1946), de Vieira de Silva, é permeada por esta temática, da mesma forma que Gysin registara rituais de trance no seu trabalho durante as ocasiões em que vivera em Marrocos.³⁵

Esta exposição esteve patente entre os dias 22 de junho de 2021 e 14 de novembro de 2021 e foi comissariada pelo artista plástico e curador João Biscainho (n. 1979).³⁶ A sua inauguração marcou a abertura de uma nova área do MNAC, a Galeria Millennium bcp, sendo que o curador procurou não só estabelecer um diálogo entre as coleções das duas entidades associadas a esta Galeria (MNAC e Fundação Millennium bcp), como também expandir este diálogo a coleções de diversos museus e colecionadores públicos e privados a nível nacional e internacional. *O caminho para a luz...* primava pela apresentação de um conjunto diverso de tipologias artísticas: desenho, pintura, fotografia, som e vídeo, e instalações interativas. Os artistas representados incluíam: Brion Gysin (1916-1983), Ian Sommerville (1951), Silvestre Pestana (1949), Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), Bernhard Leitner (1938), Henrique Risques Pereira (1930-2003), Fernando Lemos (1926), Jorge Pinheiro (1931), Paulo Bruscky (1949), Char Davies (1954), Varela Pécuto (1925), Alvin Lucier (1931-2021), Hélder Rodrigues, Emanuel Dimas de Melo Pimenta (1957), Emanuel D’Assumpção (1926-1969), Suzanne Dikker e Matthias Oostrik.



Fig. 43 Vista geral da exposição. Foto: Sofia Almeida, 2021



Fig. 44 Vista geral da exposição. Foto: Sofia Almeida, 2021

³⁵ Cf. consta nos textos de parede da exposição.

³⁶ João Biscainho é licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e mestre em Museologia pela Universidade Nova de Lisboa.

3.2.2. Planeamento

O planeamento desta exposição foi executado inicialmente pelo curador João Biscainho e pela diretora do MNAC Emília Ferreira; numa segunda fase deste processo, juntou-se ao projeto a produtora Isabel António (com o meu apoio enquanto assistente), assumindo as funções de produção e gestão financeira da exposição. A partir desta fase, foram efetuadas reuniões com o curador, através das quais se tomou conhecimento das obras sinalizadas para a exposição, assim como do plano expositivo em 3D.

Depois de identificados os requisitos técnicos e logísticos desta exposição, procedeu-se à calendarização de todas as etapas de produção a desenvolver. Simultaneamente, concebi uma lista completa das obras a integrar neste projeto expositivo.

A nível financeiro, a exposição contou com um orçamento total de 135.576,04€, através do apoio mecenático da Fundação Millennium bcp. Para uma melhor gestão dos recursos disponíveis elaborou-se um documento com todos os gastos realizados organizados em três grupos principais: o primeiro grupo referente à “criação e construção” abrangeu os gastos alusivos ao transporte das obras, à montagem/desmontagem da exposição, ao aluguer de equipamento audiovisual, às carpintarias, e ao emolduramento de peças; o segundo grupo relativo à “comunicação e divulgação” abrangeu as despesas inerentes ao design gráfico e de divulgação, ao equipamento *wifi*, e à conceção do catálogo da exposição; por fim, o terceiro grupo incluiu todas as despesas de empréstimo das obras de arte. É de referir que os gastos respeitantes ao transporte e empréstimo das peças (*fee*) foram os mais elevados, pelo fato de nesta exposição terem feito parte um grande número de obras - com valores de seguro altos -, sendo que muitas destas vieram do estrangeiro.

3.2.3. Empréstimo de obras

Devido ao sigilo pedido pela Fundação Millennium bcp no início do planeamento desta exposição, os contatos iniciais realizados com os possíveis emprestadores de obras para a exposição foram levados a cabo pela diretora do museu. Posteriormente, os emprestadores foram novamente contactados, desta vez pela produtora Isabel António, que enviou a documentação necessária para dar início aos procedimentos formais. No caso particular do MAM e do Centro Georges Pompidou, estas instituições propuseram a utilização da sua própria minuta de contrato, tendo ficado definido nestes mesmos documentos que, como condição de

empréstimo, o MNAC teria de pagar uma taxa (*fee*) a estas entidades, que cobriria as despesas de emolduramento e restauro das respetivas obras. Importa sublinhar que, durante este período, houve diversos emprestadores que demoraram muito tempo a dar qualquer tipo de resposta e alguns deles acabaram por não ceder as peças.³⁷ Consequentemente, o curador teve de repensar determinados aspetos do plano expositivo e encontrar obras que pudessem substituir as inicialmente escolhidas. Depois de enviada a documentação necessária à empresa Lusitania Seguros, a produtora Isabel António foi informada, pela seguradora em questão, que o valor global do seguro das obras tinha ultrapassado o que estava estipulado. Por esse motivo foi necessário efetuar um seguro à parte para o conjunto de obras provenientes da Von Bartha Gallery. Tal situação ocorrera devido ao fato desta exposição apresentar um grande número de obras, sendo que a maioria destas possuía valores de seguro muito elevados. Devido a fatores externos ao museu, a data desta exposição teve de ser alterada, sendo necessário elaborar adendas ao contrato referindo essa modificação.

3.2.4. Transporte, receção e desembalagem das obras

Os procedimentos inerentes ao transporte das obras desta exposição demonstraram-se muito morosos e incertos. Tal como aconteceu com *Francis Smith...*, o processo de transporte de obras para *O caminho para a luz...* foi fortemente condicionado pelas restrições associadas à crise pandémica, o que, em conjunto com o elevado número de obras vindas do estrangeiro e com os problemas alfandegários, afetou os prazos de entrega no MNAC. No total a lista para efeitos de transporte, cuja concretização me foi incumbida, continha 14 emprestadores, sendo que as obras em questão se encontravam localizadas em 14 moradas distintas. Nos mapas apresentados abaixo, é possível observar as diferentes proveniências das obras que integraram esta exposição.

³⁷ Tal como aconteceu em *Francis Smith...* as dificuldades e atrasos relativos à cedência de obras também se deveram à crise pandémica.

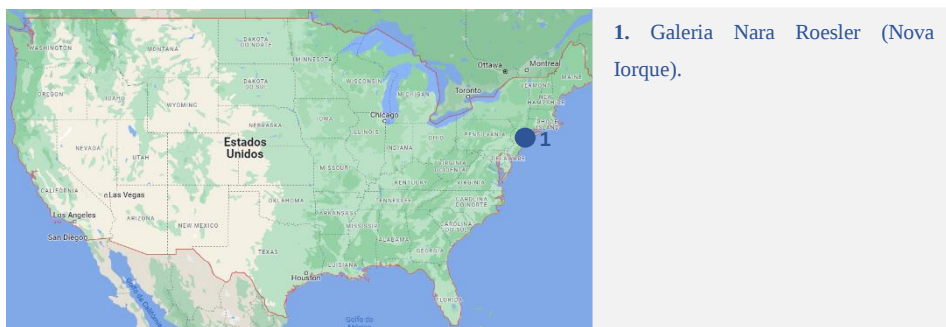


Fig. 45 Mapa dos Estados Unidos da América com a proveniência de uma das obras cedidas para a exposição *O caminho para a luz porque passa pela luz*



Fig. 46 Pormenor do mapa da Europa com as várias proveniências das obras cedidas para a exposição *O caminho para a luz porque passa pela luz*

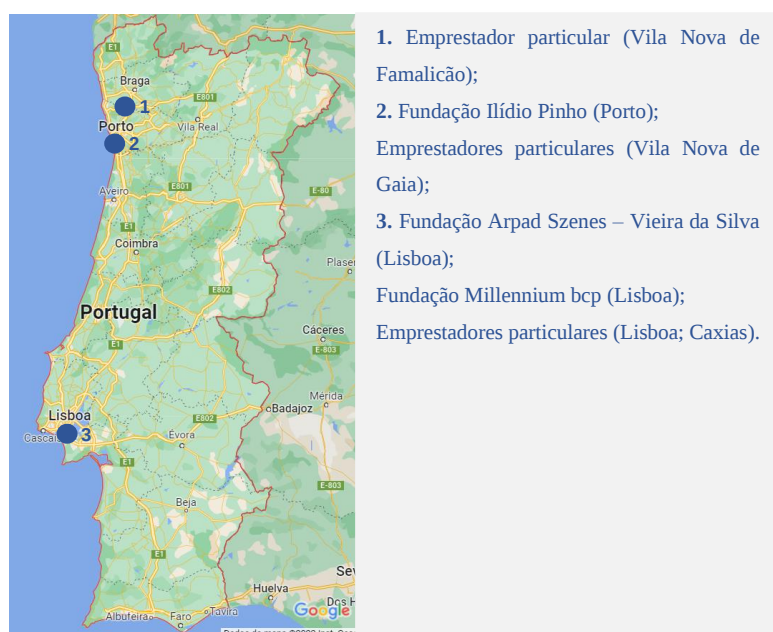


Fig. 47 Mapa de Portugal com as várias proveniências das obras cedidas para a exposição *O caminho para a luz porque passa pela luz*

A chegada das obras ao museu deu-se nos dias 18 de maio³⁸ e 11, 14, e 18 de junho de 2021, sendo a receção das mesmas efetuada pela produtora Isabel António e por mim.³⁹ No primeiro dia, deram entrada as obras da Von Bartha Gallery; no segundo dia as obras provenientes da Fundação Millennium bcp, da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, da Fundação Ilídio Pinho e de proprietários particulares; no terceiro dia as obras do Centro Georges Pompidou, do MAM, da Galerie Jeanne Bucher Jaeger e do artista Emanuel Dimas de Melo Pimenta e, no quarto dia, as obras da Galeria Nara Roesler e de proprietários particulares.

A desembalagem das obras deu-se ao longo de cinco dias – de 14 a 18 de junho de 2021 e contou com a presença de três elementos da equipa da Feirexpo, da produtora Isabel António, da técnica Diana Raposo, de mim própria e, em alguns momentos, do curador e da equipa da Setup, tendo sido esta tarefa efetuada na Galeria Millennium bcp. O processo de desembalagem das obras foi semelhante ao ocorrido na exposição de Francis Smith, sendo que nesta exposição foi-me dada mais autonomia na etapa referente à verificação do estado de conservação das peças, tendo tido a oportunidade de preencher os autos de verificação, juntamente com a técnica Diana Raposo.⁴⁰ Durante o processo de desembalagem verificou-se que duas obras se encontravam com a moldura ligeiramente danificada, sendo prontamente contactado o Laboratório Dr. José de Figueiredo, que enviou uma técnica conservadora-restauradora ao museu para efetuar a intervenção de restauro nas molduras. Relativamente às peças provenientes da Von Bartha Gallery e da Galeria Nara Roesler, estas só puderam ser desembaladas após a emissão de uma autorização por parte da Alfândega para realizar tal tarefa.⁴¹

³⁸ Como a montagem foi apenas efetuada a partir de 15 de junho de 2021 as obras da Von Bartha Gallery ficaram em reserva na Galeria Millennium até poderem ser desembaladas e montadas.

³⁹ As obras não vieram acompanhadas de *courier*.

⁴⁰ Refira-se que as peças da Von Bartha Gallery, do MAM, da Galerie Jeanne Bucher Jaeger, do Centro Georges Pompidou e da Galeria Nara Roesler foram as únicas que vieram acompanhadas de *condition report* elaborado pelas próprias instituições.

⁴¹ Até esse momento, as obras ficaram dentro das caixas em que vieram acondicionadas.



Fig. 48 Processo de desembalagem das obras (equipa Feirexpo). Foto: Sofia Almeida, 2021



Fig. 49 Verificação do estado de conservação de *La machine optique* (1937) de Vieira da Silva. Foto: Sofia Almeida, 2021

3.2.5. Montagem da exposição

A realização de obras de construção e preparação da Galeria Millennium para a receção das peças e consequente montagem da exposição, iniciou-se no dia 3 de maio de 2021. Tratou-se de um processo mais demorado do que aconteceu na exposição dedicada a Francis Smith, visto que foram necessárias alterações mais complexas no espaço expositivo, nomeadamente: a construção de uma sala própria pintada a preto, destinada a uma das duas peças denominadas *Dreamachine*, cujo original, de 1960-1961, é da autoria de Brion Gysin e Ian Sommerville;⁴² o emparedamento de todas as janelas da galeria; a pintura a preto de algumas paredes da primeira e da última sala e, por fim, a construção de plintos para a colocação dos televisores e das duas *Dreamachine*, bem como de quatro bancos para que os visitantes se pudessem sentar enquanto visualizavam as peças em questão.

A montagem da exposição ocorreu entre os dias 15 e 18 de junho de 2021, ou seja, a menos de uma semana da sua inauguração. Esta exposição envolveu dois tipos de trabalhos de montagem consoante a natureza das peças: pinturas, desenhos, fotografias e instalações, por parte da empresa Setup; e obras audiovisuais - o que incluía a instalação e preparação dos dispositivos associados às mesmas -, a cargo da empresa Balaclava Noir. Refira-se que tive a oportunidade de acompanhar ambos os procedimentos de montagem, bem como as reuniões realizadas para esse efeito.

⁴² Brion Gysin e Ian Sommerville forneceram instruções para que qualquer entidade pudesse reproduzir *Dreamachine* de uma forma acessível. Os exemplares presentes nesta exposição foram concebidos em 1979 por Miklos Von Bartha (em colaboração com Gysin) e cedidos pela sua galeria Von Bartha.



Fig. 50 Processo de montagem das obras (equipa Setup).
Foto: Sofia Almeida, 2021



Fig. 51 Processo de montagem das obras. Foto: Sofia Almeida, 2021

O processo de montagem de *O caminho para a luz...* demonstrou-se mais complexo que o de *Francis Smith...*, em diversos aspetos. Para começar, as duas empresas referidas acima encontravam-se a trabalhar em simultâneo no espaço expositivo, o que exigiu uma maior coordenação e organização das tarefas a realizar; em segundo lugar, o número de obras a instalar (e o tempo de montagem da instalação de muitas destas) era consideravelmente superior ao da primeira exposição.

No dia 17 de junho de 2021 realizou-se a montagem da peça *Andrómeda, Neurónio IIIIIIOI* (2017), que contou com a presença e auxílio do próprio artista, Silvestre Pestana. Dado os materiais da peça serem de natureza frágil (*neon*, placas de metal e folhas de vido), foram necessários três elementos da equipa da Setup para proceder à sua montagem com um máximo cuidado e seguindo as direções do artista, tratando-se, portanto, de um procedimento demorado. Ainda nesse mesmo dia iniciou-se a montagem da peça *Mutual Wave Machine* (2013), de Suzanne Dikker e Matthias Oostrik. Devido às exigências de montagem muito específicas, os artistas deslocaram-se – juntamente com três assistentes - até ao museu para auxiliarem a equipa da Balaclava Noir na instalação da mesma; a montagem desta peça demorou cinco dias até estar concluída.

Por último, efetuou-se a iluminação do espaço, realizada por António Rasteiro e Alberto Gomes, bem como a montagem dos elementos gráficos e textuais, tarefa executada pela empresa Logotexto, com o meu auxílio e o do curador.

3.2.6. Museografia

O plano expositivo de *O Caminho para a luz...* foi elaborado pelo curador da exposição. Tal como referido anteriormente, a estrutura arquitetónica da Galeria Millennium bcp não foi

alterada, sendo apenas contruído um compartimento na área inicial da exposição. O espaço onde se insere a exposição em análise é composto por quatro áreas que se encontram delimitadas por dois corredores laterais. Assim, de acordo com a categorização feita por Manfred Lehmbrock (1974), esta exposição apresenta dois tipos de percursos expositivos conjugados: “arterial” e em “corredor”. O percurso expositivo iniciava-se antes de se chegar à Galeria Millennium bcp, com a peça *Neurónio IIIIII0I* (2017) de Silvestre Pestana.



Fig. 52 *Neurónio IIIIII0I* (2017) no momento da montagem. Da esquerda para a direita: a diretora, Emília Ferreira, técnico da Setup e Silvestre Pestana. Foto: Sofia Almeida, 2021



Fig. 53 Vista geral da sala 1. Foto: Sofia Almeida, 2021

Ao entrar na primeira sala, o visitante deparava-se com um conjunto de obras muito distintas entre si, em termos de técnicas artísticas. No centro da sala e no cubículo encontravam-se duas instalações luminosas denominadas de *Dreamachine*, cuja criação original fora inspirada pelas investigações com luz estroboscópica realizadas pelo neurofisiologista William Grey Walter, e que dentro de princípios semelhantes, procuravam induzir um estado “(...) mais propício à criatividade (...)”⁴³ através da experiência das projeções de luz proporcionadas pela instalação por parte do visitante, de olhos fechados.

Nas paredes desta primeira sala, podíamos observar obras de Brion Gysin dispostas ao lado de pinturas e desenhos de Vieira da Silva - da qual se destaca *La machine optique* (1937), que antecede no campo da pintura as experiências óticas das *Dreamachine* de Gysin -, assim como uma pintura de Helder Rodrigues, duas obras de vídeo e som de Emanuel Dimas de Melo Pimenta e de Alvin Lucier – destacando-se deste último artista a peça *Music for solo performer* (1976), que amplifica os sinais cerebrais do performer através de altifalantes posicionados junto

⁴³ Cf. consta nos textos de parede da exposição.

a instrumentos de percussão, para estes reverberarem -, uma obra de som de Bernhard Leitner, uma fotografia de Varela Pécurto, e uma colagem de Henrique Risques Pereira.⁴⁴

Na segunda sala destacavam-se as obras da artista Vieira da Silva: de um dos lados desta área expositiva encontrava-se um conjunto de seis pinturas a óleo tematicamente associadas ao exterior ou à contemplação visual, abstratas na sua composição e bastante luminosas; No lado oposto, salientava-se a presença de um conjunto de desenhos preparatórios para a obra *Petit théâtre des yeux* de 1981 (uma reconfiguração a três dimensões da pintura *La scala ou Les yeux*, por sua vez inspirada pelo conceito de realidade virtual proposto por Antonin Artaud), assim como a presença da obra *Petit théâtre des yeux II* (1981).⁴⁵ De um modo geral, as obras de Vieira da Silva encontravam-se dispostas na parede de forma muito próxima não só entre si, como também do pavimento, o que poderia colocar em risco a integridade das mesmas. Esta sala apresentava ainda três pinturas abstratas de Manuel d'Assumpção, de teor introspetivo, destacando-se *Meditação* (1958) e *Lirismo Azul* (1958), que continham formas quadrangulares e variações de cor e de luz nas suas composições.

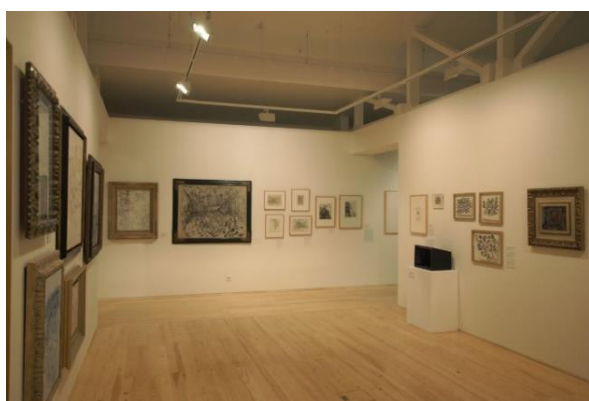


Fig. 54 Vista geral da sala 2. Foto: Sofia Almeida, 2021

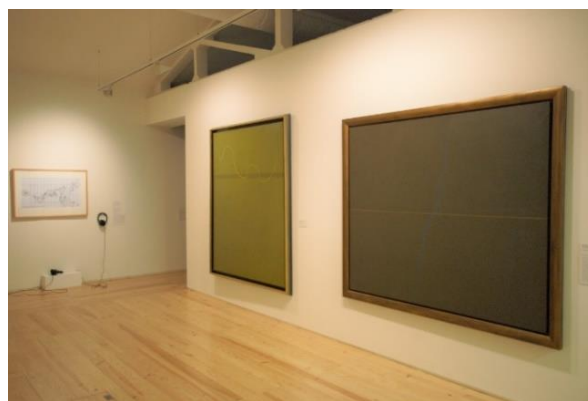


Fig. 55 Pormenor da sala 3. Foto: Sofia Almeida, 2021

Por sua vez, a terceira sala, com um menor número de peças, apresentava três pinturas de grandes dimensões (duas intituladas *A Libertação de Ulisses* de 1977 e a outra *O Regresso de Ulisses* de 1978) e uma aguarela de menores dimensões (Sem título, da série *Mapas* de 1976) do artista Jorge Pinheiro, onde as primeiras exercitavam o imaginário de uma história fictícia e distante, e a última recorria a um sistema de notação que faz referência à luz presente na obra.⁴⁶ Esta sala continha também um documentário de Char Davies sobre *Osmose* – obra pioneira de

⁴⁴ Saliente-se que as obras de fotografia e colagem referidas acima, não estiverem sempre presentes na exposição pois, devido à natureza frágil dos seus materiais, estas foram substituídas, propositadamente, por outras duas fotografias do artista Fernando Lemos (aproximadamente um mês e meio depois da inauguração da exposição).

⁴⁵ Cf. consta nos textos de parede da exposição.

⁴⁶ Cf. *Ibidem*.

realidade virtual, experienciada através de dispositivos sensoriais -, e três obras de Emanuel Dimas de Melo Pimenta.

A quarta sala dispunha um dos elementos centrais desta exposição: a instalação interativa *Mutual Wave Machine* (e ainda um documentário sobre a mesma); esta instalação - concebida através de uma coprodução entre a TodaysArt e o Instituto Marina Abramovic - tinha como objetivo principal efetuar o registo e a análise da atividade cerebral dos seus participantes, verificando se as ondas cerebrais dos mesmos se encontravam em sintonia.⁴⁷ Para além desta peça, o visitante poderia ainda encontrar três obras de Paulo Bruscky: dois eletroencefalogramas (1976) que são resultado das experiências artísticas levadas a cabo por Bruscky com os equipamentos de eletrocardiograma, radiografia e eletroencefalografia, e ainda um vídeo/performance que apresentava “(...) a captação da transmissão do “pensamento” do artista/poeta numa outra linguagem indecifrável ao nosso conhecimento e interpretação (...)”.⁴⁸ Por fim, destaca-se o facto desta sala não se encontrar iluminada de forma direta e de apresentar duas paredes pintadas a preto, de modo a criar o ambiente propício para a instalação acima mencionada, não só em termos da sua visualização, como também da interação do visitante com a mesma.



Fig. 56 *Mutual Wave Machine* (2013). Foto: Sofia Almeida, 2021

Os textos de parede concebidos para *O caminho para a luz...* revelaram-se fulcrais para a compreensão da temática da exposição e o seu conteúdo, apresentando informações complementares sobre as obras e estabelecendo elos de ligação entre as mesmas. Estes

⁴⁷ A instalação *Mutual Wave Machine* encontrou-se em funcionamento durante um breve período de tempo, dada a ausência de assistentes para auxiliar o público a interagir com a mesma.

⁴⁸ Cf. *Ibidem*.

elementos textuais eram de pequenas dimensões, portanto, discretos, o que poderia, porém, dificultar a sua leitura por parte dos visitantes.

No que toca ao mobiliário expositivo, foram utilizados plintos pretos e brancos para sustentar os televisores e três obras específicas, e colocados bancos junto às duas *Dreamachine*. Todas as peças de vídeo e som dispunham de auscultadores, sendo que também poderiam ter sido colocados bancos junto àquelas que possuíam maior duração de tempo, de forma que os visitantes pudessem visualizá-las sem se encontrarem de pé. No que diz respeito à iluminação, esta exposição encontrava-se iluminada de forma exclusivamente artificial, por via de um sistema em calha com *spots* de luz que iluminou toda a sala a um nível de baixa intensidade.

3.2.7. Reembalagem e devolução das obras

Embora o estágio tenha terminado a 18 de junho de 2021, foi-me dada a possibilidade de acompanhar os procedimentos de reembalagem e devolução das obras desta exposição, tal como acontecera em *Francis Smith*.... A reembalagem das obras deu-se a partir do dia 29 de novembro de 2021.⁴⁹ Para além de ter verificado o estado de conservação de cada uma das peças com o acompanhamento da produtora Isabel António, pude ainda auxiliar a equipa da Setup a efetuar a verificação e o acondicionamento de todos os materiais necessários ao funcionamento da peça *Mutual Wave Machine* (tais como: computadores portáteis, *ipads*, diferentes tipos de cabos de ligação, ratos de computador, etc.) que depois foram reenviados aos autores da obra.

3.2.8. Comunicação e atividades paralelas à exposição

A divulgação da exposição *O caminho para luz...* sucedeu-se de forma idêntica à divulgação de *Francis Smith*..., sendo também utilizados os *websites* e redes sociais do MNAC e da Fundação Millennium bcp para a comunicação do evento ao público. Tal como aconteceu na primeira exposição, o museu apresentava na sua entrada um telão de grandes dimensões com o cartaz da exposição, não sendo concebido nenhum tipo de panfleto ou folha de sala. Para além

⁴⁹ No que toca às obras proveniente da Von Bartha Gallery e da Galeria Nara Roesler, evidencie-se que as mesmas só puderam ser reembaladas depois de ter sido emitida uma autorização para tal, por parte da Alfândega.

da divulgação da própria exposição, foi também dado destaque à divulgação da inauguração da nova galeria do MNAC.

Relativamente às atividades paralelas à exposição foram realizadas visitas guiadas com o curador da exposição, não sendo efetuado nenhum outro tipo de atividade. Futuramente irá também ser publicado um catálogo referente a esta exposição.

3.2.9. Considerações finais

À semelhança da exposição de *Francis Smith...*, *O Caminho para a luz...* também foi condicionada pela incerteza que as restrições associadas à pandemia de COVID-19 criaram em termos do empréstimo e transporte das peças. Este aspeto foi ainda mais impactante, devido ao facto desta exposição depender de um número consideravelmente superior de obras provenientes de instituições internacionais para empréstimo.

Tratando-se de uma exposição da qual constava um número extenso de obras de diversas disciplinas artísticas (pintura, desenho, fotografia, som e vídeo, e instalação), com características singulares, foi indispensável assegurar um bom nível de conhecimento das mesmas por parte da produtora Isabel António e de mim própria, para além de ter sido requerido um processo de montagem mais complexo que o de *Francis Smith...*, subdividindo as equipas destinadas a esta tarefa de acordo com a tipologia de obras a lidar. De um ponto de vista crítico, na minha opinião, havia uma presença demasiado densa de obras em determinados pontos da exposição, especialmente naqueles destinados a peças de Vieira da Silva, o que poderia também colocar em risco a segurança e a conservação das obras em questão. Outro aspeto a salientar reside no facto de duas instalações terem sofrido problemas técnicos que afetaram a sua visualização: uma falha repentina no sistema de iluminação de uma das *Dreamachine* fez com que a mesma deixasse de funcionar, e a ausência de assistentes para mediar o ato interativo de *Mutual Wave Machine* impossibilitou os visitantes de poderem experienciar esta peça devidamente.

Apesar de todas as dificuldades encontradas, o resultado final de *O caminho para a luz...* correspondeu, de um modo geral, às expectativas do curador, tendo sido assegurado o plano original, mesmo que sujeito a algumas alterações, sendo exemplo disso a seleção de obras que substituíssem outras que não puderam ser cedidas pelos seus proprietários, garantindo assim a coesão da exposição e do seu discurso narrativo.

3.3. Colaboração noutras exposições

Paralelamente à produção das exposições *Francis Smith...* e *O caminho para a luz...*, tive a oportunidade de acompanhar a produção de outras exposições: *A árvore por detrás do muro* e *Herança*. O acompanhamento que fiz em *A árvore por detrás do muro* foi iniciado em simultâneo com o de Francis Smith, embora a minha contribuição para a primeira exposição tivesse sido reduzida devido à produção desta ter sido interrompida, como consequência das suas despesas não terem sido adjudicadas pelas DGPC; por sua vez *Herança* foi uma exposição na qual me foi requerido um menor envolvimento. Além do acompanhamento das exposições acima mencionadas, pude ainda realizar outro tipo de atividades no âmbito deste estágio, tais como:

- Tarefas de revisão e supervisão da colocação de textos informativos (português e inglês), na parede da sala polivalente, sobre a obra audiovisual *An image of a façade* (de Miguel Escobar, 2020), inserida no programa *Loops. Expanded*, e a retificação dos nomes da lista de artistas a integrar a exposição *Dissonâncias* nos conteúdos para a comunicação social, no *website* do museu e no texto de parede da exposição;

- Acompanhamento da produção de eventos culturais realizados no MNAC, destacando o evento “*Quatro quartos – lançamento dos livros do 8º curso de autoedição*” da Oficina do cego, realizado no Jardim de Esculturas e na sala do serviço educativo, a 19 de junho de 2021, através do qual tive a oportunidade de acompanhar os contatos iniciais com as pessoas envolvidas, participar nas reuniões, e auxiliar nos procedimentos logísticos referentes ao evento (perceber qual o equipamento e mobiliário que seria necessário colocar no espaço, como se iria organizar o local para o devido evento, etc.).

3.3.1. A Árvore por detrás do muro

A exposição *A árvore por detrás do muro*, com obras do artista Jorge Santos (1974-2022) e curadoria de Emília Ferreira, estava prevista para 2021, no Jardim de Esculturas do MNAC. Este projeto seria composto por um conjunto de quatro ou cinco peças em azulejo - concebidas especificamente para o jardim e para o muro exterior do museu -, durante uma residência artística na Fábrica Arfai Ceramics, em Alcobaça. O momento inicial do estágio que realizei foi precisamente marcado pelo planeamento desta exposição, com reuniões de produção realizadas com o artista Jorge Santos, a produtora Isabel António e a diretora Emília Ferreira.

Nestas reuniões tive o meu primeiro contato direto com o planeamento de uma exposição, nas quais pude compreender aspetos relacionados com a estruturação deste projeto expositivo e a forma como o artista pretendia dispor as obras no espaço.

Durante esta fase foi também realizada a procura de ladrilhadores, visto que as peças em questão teriam de ser instaladas no jardim com mão de obra especializada. Ao longo das reuniões surgiu também a ideia de produzir múltiplos em azulejo concebidos pelo artista - baseados nas obras que iriam estar expostas -, com o intuito de serem vendidos na loja do MNAC, no entanto, esta ideia não avançou, pois, não reunia os requisitos necessários para a sua industrialização (relação preço/capacidade de fabricação). Como as paredes e o chão do jardim teriam de ser preparados para receber os azulejos - alguns ladrilhos do chão necessitavam de ser substituídos e as paredes tinham de ser reparadas -, realizou-se o contato com a empresa J.C. Sampaio, no sentido de orçamentar as obras de reparação a realizar no espaço.

Embora a exposição não se tenha concretizado,⁵⁰ evidencie-se que pude acompanhar e auxiliar a produtora Isabel António na calendarização das atividades de produção, no orçamentação das diversas despesas e no preenchimento do protocolo de colaboração e depósito.

3.3.2. *Herança*

A exposição *Herança*, com obras dos artistas Ana Vidigal (n.1960) e Nuno Nunes-Ferreira (n.1976), e curadoria de Emília Ferreira, inaugurou no dia 18 de maio de 2021 na Ala Capelo do MNAC, tendo estado patente até ao dia 26 de setembro de 2021. 60 anos após o início da Guerra Colonial, *Herança* reúne os dois artistas que apresentam obras com base em documentação associada a este acontecimento a partir dos seus arquivos pessoais, tendo os pais de Ana Vidigal e de Nunes-Ferreira prestado serviço militar nesta guerra, na Guiné-Bissau e em Angola, respetivamente (Ferreira, 2021, p.17). Ainda que partilhem esta realidade, o paradigma temporal com que cada um dos artistas perceciona a “Guerra do Ultramar” difere no seu desfasamento geracional: Ana Vidigal, nascida em 1960, ansiava pelo retorno do seu pai a Portugal; Nuno Nunes-Ferreira, que nasceu em 1976 - em pleno rescaldo do Estado Novo e do

⁵⁰ Saliente-se que a data de inauguração da exposição fora posteriormente alterada para o dia 27 de abril de 2022, mas devido ao falecimento do artista, tal não chegou a acontecer.

colonialismo português -, tomou conhecimento do que acontecera pelos relatos que lhe eram transmitidos (Fonseca, 2021, p.58-61).

De igual modo, a maneira como os artistas abordaram este tema também se manifestava de forma diferente: enquanto Ana Vidigal recorria a símbolos de consumo deste período, expondo-os dentro de um olhar sarcástico sobre o racismo estrutural associado aos mesmos; por outro lado, Nuno Nunes-Ferreira reaproveitava o seu extenso arquivo de livros, jornais e fotografias reunidos pelo seu pai de modo a retratar a tragédia representada por esta guerra (Fonseca, 2021, p.61-64; Ferreira, 2021 p.22-24).



Fig. 57 *I had a farm war in africa (moreninha)* (2021) de Ana Vidigal. Foto: Sofia Almeida, 2021



Fig. 58 Pormenor de *Território* (2015) de Nuno Nunes-Ferreira. Foto: Sofia Almeida, 2021

Esta exposição contou também com o lançamento de uma publicação, efetuada no âmbito de uma parceria entre o MNAC e a editora Documenta, com ensaios da curadora Emília Ferreira, da historiadora Irene Flunser Pimentel (n.1959) e do investigador Raphael Fonseca. A realização deste projeto expositivo esteve a cargo, numa primeira fase, de Emília Ferreira, Ana Vidigal, Nuno Nunes-Ferreira e Hugo Dinis, que fora convidado pelos artistas envolvidos a realizar o apoio à produção, em articulação com Isabel António. Ao longo do processo de produção desta exposição, tive a oportunidade de participar em algumas das reuniões realizadas com a equipa envolvida, tendo também prestado auxílio nos procedimentos inerentes à cedência temporária, ao seguro e ao transporte das obras.

A chegada das obras ao museu deu-se no dia 7 de maio, sendo que tive oportunidade de supervisionar a receção das mesmas, juntamente com Isabel António. Posteriormente, no dia 10 de maio de 2021, realizou-se a desembalagem, bem como a montagem das obras, tarefas essas efetuadas pela equipa da Setup. No que toca à verificação do estado de conservação das obras e ao preenchimento dos autos de verificação essas tarefas foram feitas por Isabel António e por mim.



Fig. 59 Colocação das obras no espaço expositivo para serem posteriormente desembaladas. Foto: Sofia Almeida, 2021



Fig. 60 Processo de montagem da exposição. Foto: Sofia Almeida, 2021

O trabalho de instalação dos materiais gráficos e textuais no espaço expositivo e na porta do museu (Rua Capelo) deu-se no dia 12 de maio e foi efetuado pela empresa Logotexto. Tive a oportunidade de acompanhar e auxiliar todo este trabalho, realizando a distribuição das tabelas junto às respetivas obras e fazendo a revisão do texto de apresentação e de outros conteúdos. Pude também acompanhar os contatos realizados entre a produtora Isabel António e a *designer* Madalena Vidigal que concebeu toda a imagem da exposição e do catálogo.

Comparativamente com as exposições de *Francis Smith...* e de *O caminho para a luz...*, a *Herança* concretizou-se dentro de um período de tempo mais curto, uma vez que não só o conjunto de obras era inferior, como também não foi necessário qualquer tipo de construção no espaço expositivo. Em suma, tratou-se de uma exposição de fácil produção, que não esteve sujeita a dificuldades e exigências muito complexas.

CONCLUSÕES

Uma vez concluída a realização deste estágio, é importante destacar, em primeiro lugar, a oportunidade que este me proporcionou para assimilar noções fundamentais relacionadas com o conhecimento teórico que obtive durante a componente letiva do Mestrado em Museologia. Enquanto assistente de produção no MNAC, pude desenvolver competências significativas tanto a nível profissional como pessoal: a articulação com a equipa do MNAC (e outras equipas e pessoas externas ao museu) realçou as minhas competências a nível de relações interpessoais; o sentido crescente de autonomia e de confiança em mim depositadas ao longo do estágio comprovaram a minha progressiva capacidade no domínio das tarefas que me foram atribuídas. Por outro lado, o número reduzido de pessoas que constituíam a equipa do MNAC facilitaram os contatos, assim como um melhor entendimento das dinâmicas de trabalho do museu e, acima de tudo, a proximidade estabelecida com a produtora Isabel António, durante todo o estágio, foi fundamental para adquirir ferramentas essenciais nesta área profissional.

Naturalmente, a situação pandémica influenciou a realização deste estágio, limitando as atividades do museu - como se evidenciou ao longo deste relatório acerca do processo de produção das exposições. No entanto, estes condicionamentos fizeram transparecer a forma como a equipa do MNAC se empenhou para garantir que a sua programação prosseguisse, mesmo que de uma maneira reestruturada, de modo a poder ultrapassar as adversidades causadas por um período excecionalmente difícil.

Neste relatório, procurei salientar, simultaneamente, a pluralidade de tarefas que me foram confiadas ao longo do estágio, e dar a conhecer a abrangência do trabalho desenvolvido no departamento de produção do MNAC, através da análise das exposições (e outras atividades) em que participei enquanto assistente de produção.

Entre as quatro exposições em que participei, *Francis Smith...* e *O Caminho para a luz...* foram as que requereram maior dedicação da minha parte. As funções que desempenhei no primeiro caso corresponderam sobretudo à circulação de bens culturais móveis, entre outras tarefas de cariz administrativo. A nível de atividades de índole mais prática, tive a oportunidade de estabelecer contato direto com o curador – através das reuniões realizadas - de forma a compreender os seus objetivos para a exposição, receber as obras em questão e verificar o estado de conservação das mesmas, acompanhar os procedimentos de instalação e montagem, ou prestar assistência aos convidados no dia de inauguração da exposição. Neste relatório,

procurei também analisar a forma como o curador estruturou o espaço expositivo e as obras neste inseridas.

No caso específico de *O caminho para a luz...*, a minha participação no processo de produção acabou por ser superior ao inicialmente previsto, o que foi um fator bastante estimulante para o estágio. Com efeito, pude estar presente nas reuniões de planeamento com o curador e realizei simultaneamente tarefas de cariz administrativo e prático, sendo que, durante o meu envolvimento nesta exposição, me fora conferida maior autonomia que em *Francis Smith...*, através de tarefas como a verificação do estado de conservação das obras a expor, por exemplo. Adicionalmente, este acabou por ser o projeto expositivo que considerei mais desafiante e estimulante no decurso deste estágio, considerando o elevado número de obras e a multiplicidade de tipologias artísticas em presença, assim como o facto de grande parte das peças serem provenientes do estrangeiro.

Embora a exposição *A Árvore por detrás do muro*, não tenha chegado a ser realizada, pude participar nas reuniões de planeamento, onde mantive contato direto com o artista. Por sua vez, em *Herança*, efetuei principalmente atividades mais administrativas, tratando-se de uma exposição menos complexa na sua concretização.

Fazendo o balanço final deste estágio, acredito ter adquirido competências determinantes na área da Museologia, especialmente considerando o facto de ter desenvolvido um conjunto diversificado de atividades associadas às minhas funções enquanto assistente de produção. Adicionalmente, ao ter tido a oportunidade de estagiar no MNAC, pude experienciar a realidade profissional de uma das principais instituições dedicadas ao estudo, divulgação e exposição de arte contemporânea a nível nacional.

FONTES E REFERÊNCIAS

Livros e Artigos

Alegria, T., 2013. *O Papel da Curadoria como Difusora de Arte Contemporânea*. Dissertação de Mestrado apresentada no Departamento de História, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade dos Açores.

Barranha, H., 2008. *Arquitetura de Museus de Arte Contemporânea em Portugal. Da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*. Dissertação de Doutoramento apresentada na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Barranha, H., 2003. “Arquitetura de Arte Moderna e Contemporânea”. Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património, I(2), pp.311-333.

Barranha, H., “Os primeiros 50 anos do Museu Nacional de Arte Contemporânea” in Lapa, P., e Tavares, E (org.), 2011. *Arte Portuguesa do Século XX (1910 – 1960)*. Lisboa: MNAC – MC. Leya.

Belcher, M., 1997. *Organización y Diseño de Exposiciones: su relación com el museo*. Gijón: Ediciones Trea.

Bravo, C. O., Ochoa, C. C., González, S. M. e Sabeva, D. V. 2017. *Las Exposiciones: Tipos y diseño*. Madrid: Ministerio de Educación. Cultura Y Deporte.

Carvalho, A. (ed.). 2004. *Circulação de Bens Culturais Móveis – Coleção Temas de Museologia*. Lisboa: IPM.

Costa, J. G. da., 2019. “Em busca do tempo perdido: o imaginário pictórico de Francis Smith (1881-1961) entre Lisboa e Paris. Reflexos.” *Revue Pluridisciplinaire du Monde Lusophone*, 4, 1-12. <http://revues.univ-tlse2.fr/reflexos/index.php?id=538>

Costa, J.G. da., 2021. *Francis Smith (1881-1961): Em busca do tempo perdido*. Lisboa: Tinta da China.

Dean, D., 1996. *Museum Exhibition: Theory and Practice*. London, New York: Routledge.

Desvallés, A., e Mairesse, F. 2014. *Conceitos-chaves de museologia*. São Paulo: Armand Colin; Comitê Internacional para Museologia do ICOM; Comité Nacional do ICOM.

Fernández, I. G., Fernández, L. A., 2010. *Diseño de exposiciones: Concepto, instalación y montaje*. Madrid: Alianza Editorial, 2ª ed.

Ferreira (coord.), E., Monteiro (coord.), J. d. e Silva (coord.), R. H. da., 2019. *Quem é quem na Museologia Portuguesa*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Novas.

- Gómes, M. C., Peraile, I. I., Lacasta, A. A., 2007.** *Museum planning criteria*. Madrid: Ministerio de cultura, Diretor general de bellas artes y bienes culturales, Subdirección General de Museos Estatales.
- Guerreiro, M., 2010.** *A arte fora da história. Exposições da colecção do museu do Chiado 1994-2009*. Dissertação de Mestrado apresentada na NOVA FCSH.
- Guimarães, C., 2004.** *Arquitetura e Museus em Portugal – Entre Reinterpretação e Obra Nova*. Porto: FAUP
- Lapa, P., e Tavares, E (org.), 2011.** *Arte Portuguesa do Século XX (1910 – 1960)*. Lisboa: MNAC – MC. Leya.
- Lehmbruck, M., “Museum Architecture”. In Museum (Vol. XXVI, nº 3/4). Paris: Unesco, 1974.**
- Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127357eo.pdf>>
- Lord, B., Piacent, M., 2014.** *The Manual of Museum Exhibitions*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Mendes, M., 1962.** *Francisco Smith*. Lisboa: Artis.
- Obrist, U., 2014.** *Ways of Curating*. Penguin Books Ltd [EBook].
- Perez, M. F., 2012.** *Adriano de Sousa Lopes, diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a continuidade e a mudança*. Dissertação de mestrado apresentada na NOVA FCSH.
- Rico, J. C., 1996.** *Montaje de Exposiciones: Museos, Arquitectura, Arte*. Madrid: Sílex.
- Silva, R. H. da., 2011.** “Museu de Arte Contemporânea/Museu do Chiado. Cem anos de História”, Trabalho apresentado em III Seminário Iberoamericano de Investigación em Museología (SIAM), In SIAM: Series de Investigación Iberoamerican em Museología. Historia de las Colecciones, Historia de los Museos, Madrid. Disponível em: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11566/57370_7.pdf?sequence=1
- Silva, R. H. da., e Barranha, H., 2013.** “Museus na Cidade: Lisboa como exemplo”. Texto de conferência no 4º Encontro Internacional Arqumemória. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/312538004_Museus_na_cidade_Lisboa_como_exemplo
- Silveira, M. A., “Francis Smith (Paris, 1881 – Paris, 1961)” in Lapa, P., e Tavares, E (org.), 2011.** *Arte Portuguesa do Século XX (1910 – 1960)*. Lisboa: MNAC – MC. Leya.

Catálogos

Azevedo, M., de (Pref.). 1973. *Francis Smith*. Catálogo da exposição patente na Galeria Dinastia. Lisboa: Galeria Dinastia.

Ferreira, P., 1967. *Exposição retrospectiva Francisco Smith:1881-1961*. Paris: Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo.

Ferreira, E., Fonseca, R., Pimentel, I. F., 2021. *Herança – Ana Vidigal e Nuno Nunes-Ferreira*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea e Sistema Solar (chancela Documenta).

Osório, P., 1957. Excerto do *Diário de notícias* in Ferreira, P., 1967. *Exposição retrospectiva Francisco Smith: 1881-1961*. Paris: Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo.

Websites Institucionais

Monteiro. A., 2021a. *A Galeria Millennium bcp volta a abrir portas à arte, aos artistas e ao público* [online]. Disponível em:

<https://www.fundacaomillenniumbcp.pt/2021/06/18/galeria-millennium-bcp-agora-no-mnac/> [Acedido a 10 de dezembro de 2021].

Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), 2020a. História. [Online]. Disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/museu/historia> [Acedido a 18 de março de 2021].

Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), 2020b. Coleção. [Online]. Disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/museu/a-colecao> [Acedido a 30 de abril de 2021].

Lx Conventos. 2015. Disponível em: <http://lxconventos.cm-lisboa.pt/mapa/?conv=LxConv030> [Acedido a 15 de abril de 2020].

PFMJM Arquitetos, 2014. Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. [Online]. Disponível em: <https://www.pfmjmarquitectos.com/Projetos/museu-nacional-de-arte-contempor%C3%A2nea-do-chiado> [Acedido a 2 de dezembro de 2021].

Vídeos

Ferreira, E., Monteiro, A., 2021b. Canal Maior, Porta Adentro - Galeria Millennium bcp. [Online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VDW2jQCKSo0&t=2s> [Acedido a 20 de dezembro de 2021].

Textos disponíveis à entrada do MNAC

Santos, R. A., 2021 *O edifício* – Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

Ferreira, E., 2020a. Texto sobre o Museu Nacional de Arte Contemporânea (sem título).

Ferreira, E., 2020b. Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

Textos de parede das exposições *Francis Smith. Em busca do tempo perdido*, da autoria de Jorge Costa, e *O caminho para a luz porque passa pela luz*, da autoria de João Biscainho.

ANEXOS

Anexo A - Ficha técnica da exposição *Francis Smith. Em busca do tempo perdido*

Francis Smith. Em busca do tempo perdido

02.06 – 03.10.2021

organização/organization

Museu Nacional de Arte Contemporânea

diretora/director

Emília Ferreira

curadoria/curator

Jorge Costa

conservadora/curator

Maria de Aires Silveira

Coordenação de serviço educativo/educational coordination

Hilda Frias

produção/production

Isabel António

assistência à produção/production assistant

Sofia Almeida

montagem/exhibition installation

Set Up

assistência à montagem/exhibition installation assistants

António Rasteiro (coordenação/coordinator) **Alberto Gomes**

design gráfico/graphic design

Tinta da China | Vera Tavares

sinalética/sinaletic

Logotexto

seguro/insurance

Lusitania Seguros

construção/construction

J. C. Sampaio

transportes/transportation

Feirexpo

Mecenas principal/major sponsor

Fundação Millennium bcp

O caminho para a luz porque passa pela luz

22.06 – 14.11.2021

organização/organization

Museu Nacional de Arte Contemporânea

diretora/director

Emília Ferreira

curadoria/curator

João Biscainho

Coordenação de serviço educativo/educational coordination

Hilda Frias

produção/production

Isabel António

assistência à produção/production assistant

Sofia Almeida e Diana Raposo

montagem/exhibition installation

Set Up

montagem de audiovisuais/audiovisual installation

Balaclava Noir

assistência à montagem/exhibition installation assistants

António Rasteiro (coordenação/coordinator) **Alberto Gomes**

design gráfico/graphic design

Tinta da China | Vera Tavares

sinalética/sinaletic

Logotexto

seguro/insurance

Lusitania Seguros

construção/construction

J. C. Sampaio

transportes/transportation

Feirexpo

Mecenas principal/major sponsor

Fundação Millennium bcp

Anexo C - Ficha técnica da exposição *Herança*

Herança

18.05 – 26.09.2021

organização/organization

Museu Nacional de Arte Contemporânea

diretora/director

Emília Ferreira

curadoria/curator

Emília Ferreira

Conceito e obra artística/concept and artistic work

Ana Vidigal e Nuno Nunes-Ferreira

produção/production

Isabel António

apoio à produção/production support

Hugo Dinis

assessoria administrativa/administrative assistant

Sofia Khan

montagem/exhibition installation

Set Up

assistência à montagem/exhibition installation assistants

António Rasteiro (coordenação/coordinator) **Alberto Gomes**

design gráfico/graphic design

Madalena Vidigal

sinalética/sinaletic

Logotexto

seguro/insurance

Lusitania Seguros

transportes/transportation

Feirexpo

Mecenas principal/major sponsor

Fundação Millennium bcp



FRANCIS SMITH

EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO

CURADOR
JORGE COSTA

10 JUN. | 3 OUT. 2021

REPÚBLICA
PORTUGUESA

PATRIMONIO
CULTURAL

MNAC

PREZIOSAS EXCLUSIVO

FUNDAÇÃO
MILLENNIUM
BCP

APGO: LUSITANIA



Exposição *Francis Smith. Em busca do tempo perdido*

Entrevista realizada via Zoom no dia 22 de julho de 2021

1. Em que contexto surge a realização de uma exposição dedicada à obra artística de Francis Smith?

Esta exposição nasce de um projeto de bolsas que o Instituto de História de Arte (IHA) tem em parceria com a Fundação Millennium bcp, sendo que a primeira foi lançada há cerca de cinco anos. Estas bolsas têm como objetivo o estudo aprofundado de artistas presentes na coleção da Fundação, aproveitando o facto de que a maior parte destes estão por estudar. O primeiro a ser estudado, há cinco anos atrás, foi Alves Cardoso - dando origem a uma exposição na antiga Galeria Millennium - e o segundo foi Francis Smith. A bolsa tinha três objetivos essenciais: criar uma monografia dedicada ao artista, de cerca de 100 páginas; organizar uma exposição, a partir dessa monografia e a partir da investigação decorrente; e fazer um catálogo *raisonné*. Portanto, a exposição está ligada a essa bolsa e ao desenvolvimento da investigação e da correspondente monografia.

2. De que forma foi realizada a investigação e o planeamento inicial da exposição?

Como eu disse antes, a exposição está diretamente ligada com a respetiva investigação e monografia. O primeiro passo foi tentar ao máximo possível conhecer a obra de Francis Smith (inventariá-la), ao mesmo tempo que se tentava perceber o estado da arte e a fortuna crítica que este teve. Desde logo, apercebi-me de duas coisas: a primeira é que o artista não era tratado em profundidade há mais de cinquenta anos - havia muitas publicações da década de 60 e de 70 referentes às exposições da altura ou ao seguimento imediato da sua morte em 1961 - e, portanto, criou-se, de alguma forma, uma narrativa muito circular em relação à obra do artista. O segundo ponto é o de que a grande maioria do seu trabalho se encontrava por inventariar e de que não existem muitas obras em coleções públicas portuguesas, e com isto quero dizer que consegui inventariar 10 obras. Por exemplo, em termos comparativos, em França há 50 obras nas coleções públicas e só a Gulbenkian (que tem, provavelmente, a melhor coleção de Francis Smith a nível mundial) tem 30 obras; o sistema público tem 10 obras e a Fundação Millennium bcp tem 7 obras, sendo estes números claramente insuficientes, quer para estudar em profundidade o artista, quer para realizar uma exposição. Foi feito, de base, um esforço de recolha da receção crítica do artista e de inventariação da sua obra, e aí eu passo para um

segundo plano de complexidade: estamos a falar de um artista que viveu e que produziu a maior parte do tempo em França, mesmo reportando-se a Portugal e com grande mercado neste país. Teve de se fazer uma primeira receção crítica dentro do mercado e da fotografia francesa, em que se encontrou cerca de 300 a 400 documentos de época referentes (direta ou indiretamente) ao artista, e tentou-se documentar o máximo possível de obras. Então, entre Portugal e França, entre coleções privadas, leiloeiras, galerias e coleções públicas, chegou-se a cerca de 2000 obras. E esse foi, de alguma forma, o ponto de partida para a monografia e a correspondente exposição.

3. Em que ano foi iniciada a produção da exposição?

O projeto de exposição foi começado em 2018, porque existia a esperança da minha parte e dos responsáveis iniciais da bolsa que esta duraria um ano e que se poderia fazer tudo isto dentro de um ano; era profundamente otimista, até porque na bolsa anterior (Alves Cardoso) já foi muito complicado - foi preciso cerca de um ano e meio. Depois eu também estava a fazer o doutoramento e por isso foi muito difícil conjugar os dois... Mas houve uma série de atribulações e problemas quer na investigação, quer na exposição. Depois, o contrato com o IHA juntou-se por sua vez a um outro contrato que foi firmado entre o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), a Fundação Millennium bcp e o IHA que afirmava, ou defendia, que essas exposições referentes aos artistas em estudo passariam a ser apresentadas no MNAC, porque anteriormente eram apresentadas na antiga Galeria Millennium, na Rua Augusta, portanto houve essa alteração também. Eu inicialmente trabalhei para um espaço totalmente distinto, com uma produtora própria que era diferente da produtora do MNAC, portanto houve uma passagem da antiga Galeria da Millennium para o Museu.

4. Essa alteração da equipa de produção deu-se em 2019?

Deu-se em 2019, por motivos vários, inclusive motivos de doença pessoal; não consegui terminar a monografia nem o projeto nesse ano e, portanto, passou para 2020, só que em 2020 tivemos o problema da Covid e depois, enfim, acabou por se atrasar continuamente. Há outros problemas inerentes a isso [...], tem a ver com a precariedade de meios humanos e materiais que existem para fazer uma exposição deste tipo e que deviam, provavelmente, ser muito maiores... Ambos sabemos das dificuldades que os museus atravessam atualmente, mas este tipo de exposição com um artista internacional com obra espalhada por coleções privadas, públicas e museus internacionais deveria ser feita com uma maior antecedência e com uma produção economicamente muito mais vantajada.

5. Como foi definida a temática de cada núcleo presente na exposição?

A partir do espaço consignado para a exposição, que foi a Sala dos Fornos - e que iria ser também a sala do piso de baixo, destinada às obras do Musée du Quai Branly, que acabaram por não vir -, o pensamento curatorial foi tentar ao máximo passar a informação e o discurso que se veiculava dentro da monografia, e, por outro lado, tentar criar elos de ligação com a exposição que muitas das vezes podem ser complicados. Eu digo isso porque, de facto, para a criação desta exposição tinha cerca de 200 obras sinalizadas com possibilidades para tal; porém, chegámos com cerca de 46 ou 47, não me lembro do número exato de obras que foram conseguidas. O espaço foi-se adaptando muito, por um lado, aos espécimes existentes, e por outro lado, ao discurso que era veiculado - ou que eu queria que fosse veiculado - pela monografia. Acabou-se por pensar o espaço com quatro salas, sendo que para a criação desse espaço foi invertida a estrutura arquitetónica provisória que existia na Sala dos Fornos, e além desses quatro espaços existia ainda um outro corredor que, de alguma forma, criou uma estrutura circular ao longo da exposição.

No que toca à primeira sala, pensei claramente em criar um espaço de apresentação não só das primeiras obras do artista como também da sua metodologia e visão estética, tentando apresentar uma visão intimista da sua obra até 1920 - que eu designo como uma primeira fase -, muito conectada com uma pintura de interiores, de naturezas mortas e de retratos. Essa primeira sala foi provavelmente das mais difíceis de concretizar, exatamente porque nós não tínhamos obras que pudessem sinalizar algumas das problemáticas da obra do artista nesse período. Portanto, quem visitar a exposição fica com a impressão, por exemplo, de que há muito mais retratos do que de naturezas mortas e interiores, o que verdade não é fidedigno em relação à obra do artista. E, por outro lado, eu gostava de apresentar mais peças também para expressar a importância desse período na obra do artista. A solução concretizada foi utilizar as obras que tínhamos, acabando por ficar com uma natureza morta, um interior, quatro retratos, e uma pintura na vertical muito particular da Gulbenkian - onde o artista até se autorrepresenta ao lado de uma série de objetos -, e na parede central dessa sala acabou-se por ampliar um desenho grande, *Les choses familières*, que o artista expôs em 1959, encontrando-se em póster na exposição porque nós só tínhamos o original representado em catálogo e era muito pequeno. Acabou por se criar uma apresentação um pouco cenográfica, exatamente para colmatar esse vazio que existia da obra.

Na sala dois, também estava com muito receio acerca deste tipo de inexistência. Eu queria apresentar na sala dois como é que esse período intimista inicial da obra do artista evoluiu

para a criação de um mundo de evasão que é correspondente ao seu segundo período, a partir de 1920. Primeiro que tudo, a fase em questão - que é a mais conhecida e característica da pintura de Smith -, é claramente de afirmação de um espaço de evasão, de um espaço desconecto da realidade contemporânea, e esse espaço de evasão normalmente cria-se a partir de visões e de perspetivas de janelas. Infelizmente, nós só tínhamos uma vista de janela pintada por Francis Smith e foi essa que foi apresentada, mas ao longo de 1920, o artista produziu muitas janelas, onde colocava sempre um vaso de flores, ramos de flores... Isto tem muito a ver com a perspetiva de um certo otimismo benigno que o artista transmitiu ao longo da sua obra e que impôs na criação do seu mundo próprio. A segunda linha de característica que eu queria marcar neste universo próprio do Smith era o processo de criação memorialística em que, a partir de um processo criativo moderno de interpretação subjetiva e mutável da memória, produzia a sua pintura. E aí nós tínhamos - e felizmente, conseguimos expor - duas obras interessantes: uma fotografia de 1909 que foi ampliada em póster na parede e a obra subsequente a essa fotografia, onde o artista altera consideravelmente a fotografia original, mas não se percebe o seu processo metodológico de criação. A terceira linha que eu também queria afirmar era a expressão ingenuista da obra de Smith, e tentar demonstrá-la e afirmá-la com uma perspetiva profundamente própria da pintura moderna que não refletia nem uma *naïveté*, nem uma incapacidade técnica do artista.

Passando para a sala três, eu acho que foi claramente a mais bem conseguida de todas. Aqui, nós queremos transmitir um dos polos da geografia sentimental do artista que era a França, a pátria de adoção onde Smith viveu a maior parte da vida adulta. E essas obras francesas do artista são claramente uma afirmação da contemporaneidade e de algum registo da vida contemporânea francesa: no apelo à velocidade, aos espetáculos modernos, ao turismo, à *joie de vivre*... Penso que de todas as salas é de facto aquela onde temos as obras que melhor assinalam essa vertente da obra do artista. Há pequenas lacunas: por exemplo, nós não temos muitas vistas pitorescas da década de vinte, só temos uma. Não temos uma obra que eu gostava muito de ter - que se chama *L'embouteillage*, que é muito vertical e que representa o fim de um dia de trabalho, onde uma série de carros se cruzam -, mas claramente é uma sala bem conseguida, até pela presença de muita obras da Fundação Millennium bcp e da Gulbenkian, e onde nós conseguimos também incluir duas obras vindas do Musée d'Arte Moderne de la Ville de Paris.

A sala quatro é porventura a sala que mais se conecta com ideia mais tradicional da obra de Smith, onde se veicula a visão de Portugal enquanto paraíso perdido, e onde o artista retorna

às suas memórias de infância e recria-as continuamente. Nessa sala, eu gostava de ter tido muito mais obras relacionadas com Portugal e com a visão da aldeia portuguesa (que acabaram por não poder vir) e gostava de ter também algumas pinturas que foram produzidas diretamente a partir de cartões-postais que o artista tinha e que de alguma forma, ao contrário de outras, dialogam muito como uma realidade efetiva da paisagem e dos monumentos nacionais. Mas, apesar de tudo, acho que o que foi exposto veicula um discurso coerente e abrangente desta faceta da obra do artista.

Passando para o último corredor, que permite a circulação da exposição, optou-se por fazer um quadro cronológico com a receção crítica e com a vida do artista; acho que acabou por ficar bem conseguido na medida em que tanto dá abertura para o início da exposição como para o fim, e, portanto, em termos espaciais, quem quiser circular e informar-se acerca da vida e da carreira do artista, acaba por conseguir fazê-lo. Esse espaço também foi pensado desse modo porque é um espaço sensível a nível luminoso, ou seja, era importante que não se expusessem obras originais, nem tela nem guache. O mesmo também se pode dizer da sala dois, mas aí, os originais tiveram de ser expostos; acredito que, nesse sentido as obras, acabaram por ser protegidas e que, dentro do espaço que tivemos, concretizaram um discurso coerente e pertinente.

6. Sei que houve obras que, por diversos motivos, não puderam integrar a exposição. Poderia referir exemplos, dentro destas obras, cuja presença na exposição consideraria fundamental?

Existem, de facto, três ou quatro núcleos que eu acho que seriam importantes. Primeiro, houve documentação que não veio, e isso tem muito a ver com as características do projeto em si e do artista – existiam descendentes que não mostraram abertura em participar na exposição e, portanto, não foi possível consultar nem expor toda essa documentação; optando-se por expor catálogos de época ou póstumos para colmatar essa lacuna. Depois, gostava de ter mais pinturas intimistas da fase inicial do artista que na sua grande maioria estão em coleções privadas - algumas foram contactadas, outras não conseguimos contactar, portanto trouxemos o possível. E por último, eu acho que o grande núcleo de obras do Musée du Quai Branly, que acabou por não vir, era um núcleo absolutamente essencial devido à sua relevância: estamos a falar de trinta obras que foram encomendadas pelo estado francês para a exposição internacional de 1931 e que, de alguma forma, importam algo que está escrito, mas que poderá não estar consciencializado no que toca à importância do artista à época, em França. Eu acho que se nós

conseguíssemos ter essas três coisas, a exposição seria muito mais rica e eu sentir-me-ia mais seguro em relação ao discurso que tentei passar.

7. De que forma é que foi pensada a organização da Sala dos Fornos, no que toca à relação entre as obras e o espaço em questão?

O plano para a exposição foi feito, de grosso modo, há quase três anos atrás. Pensou-se em alterar a estrutura arquitetónica provisória existente no espaço a partir de uma série de paredes falsas, de modo a tentar criar um percurso muito fluído que transmitisse o essencial da obra do artista. Eu penso que, de um modo geral, esse objetivo foi conseguido - acho que esta é uma exposição leve, não é demasiado sobrecarregada -, mas é algo que também tem muito a ver com as lacunas e as ausências que acabámos por ter à última da hora, sendo utilizadas imagens que não eram originais (reproduções de obras em póster) para colmatar essas carências. O meu receio é que essas lacunas e consequentes soluções de recurso fossem demasiado marcantes em termos espaciais e imagéticos, ou seja, que as pessoas que vissem a exposição achassem que havia uma ausência de obras originais e um excesso de posters nas paredes, mas acho que conseguimos disfarçar bastante bem essas ausências, em termos cenográficos.

8. Quais os principais desafios que surgiram durante o processo de planeamento e execução da exposição?

Em primeiro lugar, houve problemas básicos no processo de investigação: estamos a falar de um artista com uma obra extensíssima, com uma receção crítica enorme, entre Portugal e França, cujos descendentes não estavam disponíveis para trabalhar na exposição, e repartido por inúmeras coleções privadas. Portanto, nesse sentido, nós estávamos totalmente dependentes da sorte, da boa vontade e contámos certa resistência aos problemas encontrados - isto em relação ao projeto de investigação. Em relação à exposição (estando, de alguma forma, relacionado com o próprio projeto de investigação), existiram inúmeros problemas de precariedade material e humana. Eu já nem me lembro qual o valor do orçamento destinado à exposição, mas tendo em conta que era direcionada ao estudo de um artista internacional com obras espalhadas um pouco por todo o lado, tratava-se de um orçamento claramente limitado: tínhamos os responsáveis pela produção desta exposição a produzir também uma série de outras exposições, acabando por ser humanamente impossível produzi-las todas com o máximo de excelência e respeitando prazos. Além de toda esta precariedade material e humana, tivemos o problema que veio dificultar ainda mais as coisas, que foi o adiamento consecutivo da exposição, quer por não termos concretizado um discurso claro e com um número de obras

suficientes, quer porque a pandemia obrigou a um continuo adiamento e a uma série de exigências que não estavam previstas, como por exemplo em relação aos empréstimos. Acho que, na sua essência, esta exposição poderia ser um ótimo caso de estudo para analisar (e eu já me disponibilizei para isso) as insuficiências inerentes à realização de uma exposição em Portugal e do quão “milagroso” é, muitas vezes, a concretização destas exposições; como referi anteriormente, eu tinha 200 obras sinalizadas e apenas 46 é que vieram. Muitas das fragilidades da própria exposição foram relativamente bem disfarçadas - tanto por haver material meu, como pela boa vontade de todas as pessoas que trabalharam no projeto -, mas de um modo geral, este tipo de exposições tem de ser realizado com uma equipa a trabalhar unicamente para estas e com um período de tempo alargado.