



WHITEBOX

Frederic Manuel Oliveira Figueiredo

Dissertação de Mestrado em Estudos Museológicos e Curadoriais
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Agosto de 2009

Resumo

WHITEBOX é um projecto de exposição com uma componente de investigação. A importância do museu de arte contemporânea no mercado da arte é inegável, sendo uma ferramenta indispensável para a atribuição de um capital simbólico e monetário a uma obra de arte; este facto influencia de maneira indelével a própria produção artística contemporânea. De que modo é a arte um bem transaccionável, gerido por um sistema financeiro, e de que forma são os artistas condicionados pelas características físicas e ideológicas do Museu? São questões a que esta exposição ensaia respostas, sob a forma de trabalhos expostos em montras de estabelecimentos comerciais, contexto tradicionalmente hostil à arte contemporânea. Esta exposição procura o confronto entre a realidade artística e a comercial, privando o artista da zona de segurança do museu/galeria, obrigando-o a negociar o espaço vital para a sua obra; espaço esse que é igualmente vital para a promoção dos produtos comercializados pela loja ocupada.

Abstract

WHITEBOX is an exhibition project, with an investigation component. The importance of the contemporary art museum is undeniable, being an essential tool to attribute symbolic and monetary capital to a work of art; this fact exercises in an indelible way the very production of contemporary art. How is the art a negotiable good, managed by a financial system, and by what means are the artists conditioned by the physical and ideological features of the Museum? This exhibition attempt some answers to those questions, in the shape of artworks, patent in shop-windows, a traditionally hostile ground for contemporary art. This exhibition promotes the confrontation between artistic and commercial realities, depriving the artist of the museum/gallery safety zone, compelling him to negotiate the vital space for his artwork; the same space which is for the promotion of the goods the occupied store sells.

Índice:

1. Introdução

2. **WHITEBOX**

2.1 O *White Cube* como ferramenta do mercado da arte

2.2 O *White Cube* como Artefacto

2.3 A Privação da Zona de Conforto

3. Conclusão

4. Anexos

4.1 Enunciado do projecto apresentado aos artistas

4.2 Avaliação do projecto **WHITEBOX**

4.3 Memórias descritivas e fotografias das obras

4.4 Currículos dos artistas

4.5 Bibliografia

Nota prévia: Esta dissertação é parte do projecto **WHITEBOX**, exposição realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Museológicos e Curadoriais, pelo que se aconselha a consulta antecipada das alíneas 4.1 e 4.3, dos Anexos.

1. Introdução

Quando iniciei o Mestrado em Estudos Museológicos e Curadoriais, imediatamente depois de finalizar a licenciatura em Artes Plásticas_ Escultura, tinha por objectivo aprofundar conhecimentos relativos aos mecanismos de exposição e do museu, de modo a melhor poder controlar a apresentação do meu projecto artístico, tirando partido do espaço, seleccionando as mais adequadas estratégias expositivas e aprofundando os meus conhecimentos sobre os “bastidores” do Museu.

WHITEBOX surge pois no desenvolvimento de uma investigação iniciada com o intuito de criar um projecto artístico, cujo objectivo então passava por produzir um léxico formal, plástica e conceptualmente devedor dos mecanismos de exposição e ideológicos da instituição Museu (o material e a brancura das paredes, os dispositivos de informação ao público, etc...). Este léxico seria o ponto de partida para a realização de várias instalações, discursos concretos, com uma componente fortemente arquitectónica, enformados pela influência da instituição Museu sobre a produção artística contemporânea e o modo como os artistas incorporam essa realidade no seu trabalho. A frequência deste Mestrado redireccionou essa investigação, adiando temporariamente a concretização do projecto artístico, focando os meus esforços na realização da exposição WHITEBOX. Este projecto de exposição é completamente distinto do projecto artístico que engendrou o seu aparecimento.

Este trabalho não procura empreender uma análise histórica do conceito de *White Cube*, antes propõe-se questionar o papel do *Cubo Branco* na exposição de arte contemporânea e reflectir sobre o seu lugar no mundo da arte, considerando-o como ferramenta do mercado da arte e como artefacto. O projecto de exposição foi concebido de forma a explorar essas questões, instigando os artistas a trabalhar um simulacro do *White Cube*, num contexto puramente comercial.

O objectivo da WHITEBOX é suscitar um discurso crítico e formal sobre as questões que este projecto aborda: como o *White Cube* pode determinar a produção artística, o protagonismo que este assume no mercado da arte, e o seu potencial como sujeito artístico.

No enunciado facultado aos artistas,¹ referia-se o contexto comercial (o local de exposição) como um factor a considerar na elaboração dos projectos. Foi facultada aos artistas participantes a mínima informação possível sobre o objecto de estudo do projecto, de forma a não condicionar em demasia o seu trabalho. O pretendido foi recolher “dados”, facultados pela diferente abordagem de cada artista, que viessem enriquecer as considerações elaboradas na investigação prévia à realização do projecto. Para além da sua função como suporte de arte, a questão do *White Cube* como simultaneamente ferramenta do mercado da arte e artefacto por direito próprio, que conduz este trabalho, é agora colocada aos artistas, que através da exposição, são instados a ensaiar respostas para ela.

Os que aceitaram o repto foram colocados perante uma realidade aparentemente muito diferente daquela em que se costumam mover: a loja comercial. Sendo que o primeiro capítulo propõe o *White Cube* como uma ferramenta do mercado da arte, a escolha das montras de estabelecimentos comerciais não é fortuita. Apresentar as obras

¹ Consultar a alínea **4.1 Enunciado do Projecto apresentado aos Artistas**, nos Anexos.

de arte numa mostra cria uma analogia entre o mercado da arte e o comércio “tradicional”; realça o carácter de bem consumível da obra, facto que frequentemente é minimizado, quando o mercado (auxiliado pelo museu) transforma a arte em mercadoria. Esta situação foi criada para analisar de que forma o contexto estritamente comercial da loja influi na concepção dos projectos dos artistas e como seria recebida. Os artistas irão abordar formalmente esta questão? E no que toca ao público, este irá recepcionar a arte apresentada nas mostras como um produto convencional?

Retirar os artistas e o seu trabalho da zona de segurança do museu/galeria (o último capítulo debruça-se sobre esta premissa) constituiu desde a génese do projecto, uma estratégia para levar os artistas a reflectir sobre o local de apresentação da obra, e como este enforma a sua produção. Surgem inevitavelmente os constrangimentos arquitectónicos, conceptuais e sociais. Ao exporem fora do museu, estarão os artistas a libertar-se das regras que este impõe? E a obra de arte continuará a existir como tal?

Considerando a exposição WHITEBOX como uma reinterpretação do projecto artístico que me propunha iniciar, é sobretudo um exercício prático de curadoria, onde sou comissário e não artista. No entanto, ao convidar artistas para intervirem sobre estruturas por mim desenhadas e construídas, procuro que invadam e questionem plástica e conceptualmente o meu território de acção.

Foi notória, por parte dos participantes, a percepção de que as estruturas eram um objecto criado por um artista (porque construídas por mim) e que deveriam nele intervir. A questão de assimilar o trabalho de outro artista é um desafio que não é muito comum na arte contemporânea, existem parcerias e co-autorias, mas prevalece um pudor, uma reverência e respeito pela obra do outro (quanto mais não seja por nos colocarmos na situação oposta: gostaríamos que alguém invadissem o nosso trabalho?). Se a função das estruturas é serem entendidas como uma mimética, um fragmento da galeria, com as suas paredes brancas; alguns artistas deixaram claro que mais do que um suporte, essas fariam parte da obra. Resta saber se encararam esta situação como um constrangimento, ou uma plataforma de discussão sobre o lugar onde a arte é exibida e muitas vezes produzida. Os artistas divergiram no modo como responderam ao apelo, de forma mais ou menos convencional, dialogando ou não com a estrutura.

Apesar da bibliografia consultada durante a investigação ter sido extensa, cimentando conceitos e lançando directrizes para a realização deste projecto, duas obras foram cruciais para a sua concepção: **Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space**, de Brian O' Doherty² e **Art and Artifact. The museum as medium** de James Putnam³.

A obra **Inside the White Cube** é até agora a investigação mais abrangente e focada sobre os mecanismos ideológicos, sociais, económicos e estéticos envolvidos na exposição de arte contemporânea, e uma referência incontornável para o estudo da museologia moderna. O projecto WHITEBOX encontra nesta obra premissas que são as fundações para uma construção sustentada, não pretendendo intuir novas ilações dos ensaios de Brian O'Doherty, antes procurando traçar uma linha de acção personalizada e específica. Especificidade que será abordada detalhadamente nos próximos capítulos. **Inside the White Cube** forneceu-me o enquadramento teórico necessário para

² O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube- The Ideology of the Gallery Space* (Expanded Edition), University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1999.

³ Putnam, James, *Art and Artifact, The Museum As Medium*, Thames & Hudson, 2001

engendrar um plano de investigação e produção da exposição WHITEBOX (o nome do projecto é uma "homenagem" à obra), dotando-me de ferramentas imprescindíveis para melhor entender a museologia contemporânea, as implicações económicas, sociais e ideológicas dessas instituições a que chamamos museus e galerias, e por fim facultando-me uma mudança de perspectiva da própria produção artística contemporânea.

A obra de James Putnam, **Art and Artifact, The Museum as Medium**, foi essencial para a germinação do projecto artístico (que ficou "suspenso" com a realização deste Mestrado), e adquiriu uma nova pertinência com a WHITEBOX. Esta é uma publicação que compila de forma exaustiva diversos aspectos do diálogo entre museus e artistas contemporâneos, através de capítulos temáticos e ilustrações extensamente legendadas das obras por eles referidas. Esta recolha providenciou-me um banco de dados formal, assim como conceptual da prática artística directamente comprometida com o que se poderá referir como crítica institucional, e não só. Arte que tem como principal sujeito o Museu e todas as narrativas e premissas que orbitam à sua volta; desde a crítica mais virulenta à mais apaixonada declaração de amor. Os textos de James Putnam foram cruciais para cimentar algumas reflexões que vinha engendrando, servindo para "limar" e apurar certos conceitos. Os conceitos de Artefacto e de Vitrine cruzam-se neste projecto com o carácter mais comercial, potenciador da transacção de arte, do *White Cube*, que depurei da leitura da obra de Brian O'Doherty, e não só.

No que diz respeito a este trabalho, no capítulo "O *White Cube* como ferramenta do mercado da arte", procede-se a uma análise da importância que o Cubo Branco, com todo o seu aparato formal e ideológico, se reveste na transacção de obras de arte. Será focada a vertente da arte como mercadoria, e do museu/galeria como o entreposto/distribuidor da mesma.

" O *White Cube* como Artefacto " debruça-se sobre o conceito de artefacto, o modo como ele pode ser aplicado no caso da arte contemporânea, quando a sua apresentação é mediada por dispositivos físicos e invisíveis, investindo-a de uma carga simbólica, quase etnográfica; em WHITEBOX esta problemática é cruzada com o facto das obras serem apresentadas num contexto de consumo imediato, sem pretensões de permanência ou musealização. Neste capítulo será abordada uma possível analogia entre a montra da loja comercial e a sala de exposições; o papel que desempenham na interpelação ao comprador/espectador, potenciando o desejo de posse, seja material, seja simbólica.

Em " A Privação da Zona de Conforto", pretende-se reflectir sobre as características do projecto WHITEBOX, o modo como ele replica as táticas do museu, e se de alguma forma também as subverte. Colocam-se várias questões neste capítulo: ao sair do museu, esta exposição (e os dispositivos de exposição por ela engendrados) estará mesmo a fugir da esfera de influência dessa instituição? De que forma encaram os artistas uma estrutura que replica o ambiente familiar do museu e da galeria, mas inserida num contexto urbano e comercial? Qual será a sua resposta a estas condicionantes? E por fim, será abordado o confronto entre uma realidade que tendencialmente fica encerrada longe do olhar quotidiano, e que neste projecto invade as montras de lojas numa rua movimentada.

A conclusão será redigida no decorrer do tempo da exposição, encerrando a dissertação com ilações sobre as problemáticas referidas no texto, e ensaiando algumas respostas a perguntas colocadas nos capítulos anteriores.

2. WHITEBOX

2.1 O *White Cube* como ferramenta do mercado da arte

" Uma galeria é construída seguindo leis tão rigorosas como aquelas definidas para construir uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, assim as janelas são usualmente seladas. As paredes são pintadas de branco. O tecto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido de modo a reverberar os nossos passos clinicamente, ou alcatifado para circularmos silenciosamente, descansando os pés enquanto os olhos observam a parede. A arte é livre, como se diz, " para assumir a sua própria vida". A discreta secretária poderá ser a única peça de mobiliário. Neste contexto um cinzeiro torna-se quase um objecto sagrado, tal como uma mangueira de incêndio num museu moderno parece não uma mangueira de incêndio mas um enigma estético. A transposição modernista da percepção da vida para valores formais está completa. Esta, é claro, uma das doenças letais do modernismo"⁴.

Esta descrição de uma galeria de arte por parte de Brian O'Doherty (em 1976), continua pertinente hoje em dia, em relação às salas de exposição dos nossos museus de arte contemporânea. Neste parágrafo, o autor inteira-nos da sua visão do que é a arte moderna, mais precisamente o lugar onde está é exibida; construída com regras rígidas, como um edifício religioso, partilhando da mesma aura sagrada, onde a reclusão e o silêncio reinam, somente perturbados pelo quase incómodo visitante; a sala de exposições deseja-se um mundo retirado do mundo, em que a realidade exterior é deixada à porta, quando entramos num espaço onde tudo é configurado para nos proporcionar uma experiência estética única.

Pela sua assertividade e pertinência, este paradigma do Museu como um local que aflora o sagrado, continua bem vincado no nosso entendimento dessa instituição, apesar dos esforços dos museus de arte contemporânea para aproximar a arte das pessoas, recorrendo a oficinas e visitas guiadas para diversas faixas etárias e interesses, restaurantes, livrarias, marketing, entre outras estratégias... Mas e se abordássemos a questão por outro prisma, o da transacção de arte? A arte contemporânea necessita do *White Cube* para ser legitimada como tal (nos casos que esta não seja exposta em museus ou galerias, precisa sempre da sanção de um agente cultural, seja o artista, um crítico ou curador), este é a moldura institucional que viabiliza o seu capital simbólico como Arte. Neste contexto, o *White Cube* é assumido na sua acepção global, incluindo não só o museu (e as suas salas de exposições) como também os profissionais que nele trabalham. Num texto publicado na revista ART IN AMERICA, em 1984⁵, Hans Haacke afirma que "O mundo da arte como um todo, e os museus em particular, pertencem ao que foi convenientemente chamada "*the Consciousness Industry* (indústria da consciência)", termo cunhado pelo escritor alemão Hans Magnus Enzensberger, e retomado por Haacke 20 anos depois, para expor a sua visão sobre o papel que os museus desempenham.

⁴ O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube- The Ideology of the Gallery Space* (Expanded Edition), University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1999, p.15.

⁵ Haacke, Hans, *Museums, Manage of Consciousness* (1983), Art in America, nº72 (Fevereiro 1984), pp.9-17.

Actualmente, é um dado adquirido que o museu preconiza um modelo de gestão semelhante ao de qualquer outra indústria, com as suas idiossincrasias, claro; hoje o museu está integrado nas denominadas indústrias culturais, ilustrando uma mudança do campo da "consciência" para o campo mais alargado de actividade cultural. Apesar de encontrarmos alguma resistência por parte de alguns actores envolvidos na vida de um museu, artistas incluídos, em encará-lo como um projecto empresarial, torna-se difícil hoje não constatar tal realidade. Existe um certo pudor ou relutância em abandonar a acepção romântica do museu, como sendo o templo que zela pelas obras de arte de génios criativos. O museu de arte contemporânea é uma instituição plenamente integrada no seu tempo e na sociedade que o enforma; a velocidade da sociedade da informação não deixa o museu incólume, mesmo se no seu interior o tempo parece abrandar ou parar. É inevitável que os responsáveis dos museus usem estratégias de marketing, angariação de fundos e captação de públicos que há poucas décadas seriam impensáveis na condução de uma instituição museológica. Os gestores de arte são uma consequência dessa viragem: formados em escolas de negócios, têm pouca ou nenhuma formação em história da arte, sendo o seu objectivo gerir a máquina do museu. Aqui socorro-me de Haacke outra vez: "(...) eles estão convencidos que a arte pode e deve ser gerida como a produção e marketing de outros produtos. Não têm complexos românticos. Não coram ao avaliar a receptividade, e potencial desenvolvimento de uma audiência para a arte no seu orçamento."⁶ As consequências que tal gestão possa acarretar ainda não são totalmente vislumbráveis, sendo que é uma prática relativamente recente, mas como sempre, erguem-se vozes dos dois lados, umas proclamando que esta é a única via razoável a seguir; outras renunciando que este modelo levará à ruína dessas instituições. Daqui podemos facilmente tirar uma ilação: o facto de se incluir os museus no grupo das indústrias criativas, e dos mesmos funcionarem agora de forma semelhante a qualquer empresa, permite-nos afirmar que o museu "vende" um produto.

As indústrias convencionais publicitam o preço dos produtos que disponibilizam; as galerias comerciais afixam o preço junto das obras que expõem, ou disponibilizam um dossier com essa informação. Esta transparência comercial (sendo que nas galerias de arte minimiza-se a visibilidade do valor monetário da obra, adoptando uma estratégia de aproximação ao museu) não acontece no museu, porque esse não negocia arte, o que não impede que esta instituição seja um elemento fundamental na sua transacção. De facto, o museu continua a ser protagonista na sanção do valor de determinado artista. Em que modo o museu é (por agora) um actor essencial na atribuição de um valor monetário para determinada obra? É do conhecimento geral que esta instituição desempenha um papel de destaque na legitimação e divulgação de um trabalho artístico, fomentando a promoção e aceitação de um determinado artista. A carreira de um artista só sofre um grande impulso quando é exposto num museu com relevância no plano nacional ou internacional. É uma rede composta por essa estrutura museológica, críticos e curadores que "legisla" sobre o valor dum artista.

Segundo Daniel Buren, o Museu é um lugar privilegiado que desempenha três funções: estética, económica e mística. Foquemo-nos na económica; "O Museu dá um valor de transacção ao que expõe, ao que privilegiou/seleccionou. Preservando-o ou extraíndo-o do lugar-comum, o Museu promove a obra socialmente, assim assegurando a sua exposição e consumo."⁷ Agora concentremo-nos no potencial de colecção

⁶ Haacke, Hans, *Museums, Manager of Consciousness* (1983), *Art in America*, nº72 (Fevereiro 1984), pp.9-17

⁷ Buren, Daniel, *Function of the Museum* (1970), in AA Bronson and Peggy Gale, eds., *Museums by Artists*. [primeira publicação in *Daniel Buren*. Oxford: Museum of Modern Art, 1973]

(armazenamento) e distribuição (simbólica) da obra de arte por parte do Museu. O museu (e as galerias de arte) continua a ser o principal local onde a arte pode ser considerada (até há poucas décadas era o único, se excluirmos o atelier dos artistas), e o facto de um artista ser representado por um trabalho seu na colecção de um museu, permite-lhe integrar um quadro histórico e institucional, dotando a sua obra de uma certa "imortalidade". Mas tudo começa no atelier, ou no local de produção de um artista, o local de origem da arte. O atelier e o museu são peças do mesmo sistema, sendo que ambos integram características originárias do outro. Actualmente, as semelhanças formais são muitas, desde a profusa iluminação, natural ou eléctrica, como a amplitude do espaço, as suas características de contentor/laboratório. Os ateliers parecem-se cada vez mais com o local em que a arte é exibida; este não é de certeza um facto a desprezar. Daniel Buren abordou este tema de modo pertinente; segundo ele "(...) o atelier prova ser um filtro que permite ao artista escolher o trabalho que será exposto, abrigado do olhar público, e aos curadores e dealers seleccionar este trabalho para ser visto por outros. O trabalho produzido dessa forma faz a sua passagem, de forma a existir, de um refúgio para outro. Tem que ser por isso portátil, manipulável se possível, por seja quem for, que assume a responsabilidade de o retirar do seu local de origem para o seu local de promoção. Um trabalho produzido no atelier deve ser considerado, por consequência, como um objecto sujeito a infinitas manipulações. De forma a isto ocorrer, a obra deve ser isolada do mundo real desde o momento da sua produção." ⁸ Ora é exactamente essa característica de isolamento do mundo real, ou exterior, que liga directamente o atelier ao museu. Se, como afirma Buren, a obra é produzida com o intuito de ser retirada do seu espaço de criação para um espaço expositivo, ela terá que ser geograficamente "neutra", não comportar indícios fortes do seu local de origem; se quiser ser bem sucedida no ambiente museológico. Se na obra estiver impressa de modo indelével a sua proveniência, o local escolhido para a receber ser-lhe-á sempre estranho, impedindo-a de preencher todo o seu potencial conceptual e formal. Quando a obra é criada "apegada" ao seu local de origem, é nele que é totalmente activada; a deslocação para outro ambiente irá perverter o seu significante primeiro. Pode-se argumentar que ao ser implantado noutra local, o trabalho ganha novos significados (na verdade, isso acontece logo que outra pessoa, que não o artista, olhe para ele), a obra vive também do contexto (geográfico, social, cultural) em que se encontra. Mas essa mudança pode, em última instância, destruir o trabalho.

É por esta razão que o Museu é construído como um contentor que isola a obra do mundo exterior, com as suas paredes brancas: para que a obra não seja invalidada quando se desloca para o seu interior. É também por isso que os ateliers se parecem cada vez mais com os museus, ou laboratórios de arte, para criar uma obra sem lugar, móvel, que esteja em casa no atelier, no museu ou na galeria de arte. Qualquer artista que tenha a pretensão de expor no museu (e encontrar um lugar na sua colecção), tem que adaptar a obra às suas características. Isto tem uma consequência: o artista cria tendo como contentor formal o espaço idealizado do *White Cube*, acabando por, consciente ou inconscientemente, banalizar o seu trabalho, padronizando-o e seriando-o, para que este possa instalar-se sem inconvenientes no espaço museológico. Se as salas de exposição dum museu podem ser consideradas estereotipadas, porque formalmente concebidas para seguir uma regra, as obras de arte produzidas para figurarem em museus poderão também ser consideradas estereótipos.

Esta sucessão de considerações tem por objectivo introduzir conceptualmente uma premissa económica. O mercado da arte faz uso do museu, e desta aparente

⁸ Buren, Daniel, *Function of the Studio* (1971), *October* (New York) 10 (outono 1979). pp.51-52

"padronização" da arte que o povoa, para melhor servir os seus intentos. É ponto assente que o museu, com a sua carga simbólica e institucional, desempenha um papel preponderante no mundo da arte, e mais precisamente, na venda de arte. Se, como já referi acima, não têm lugar no museu vendas directas de arte, ele não deixa de ser o principal actor na atribuição dum valor simbólico e monetário a determinado trabalho artístico. Mas a própria arquitectura do museu, sobretudo a configuração das suas galerias, é um catalisador na transacção de arte. Podemos distinguir duas formas do museu adquirir obras para a sua colecção (existirão outras que pela sua raridade não irei aqui referir): através da compra a galerias de arte; ou por acordo com o artista que teve uma exposição no museu, sendo que a galeria que representa o artista não costuma ser excluída do negócio. Daí se depreende que o mercado da arte contemporânea e dirigido maioritariamente por galeristas. As leiloeiras têm que ser consideradas neste mercado, sendo que a venda de arte contemporânea nestas empresas é direccionada para outro nicho de mercado: as colecções particulares postas em leilões (se exceptuarmos a iniciativa até agora inédita de Damien Hirst de colocar centenas de obras directamente em leilão, dispensando a intervenção da sua galeria). No caso da arte contemporânea, é raro um museu comprar em leilões, geralmente optando por encetar um diálogo com a galeria e o artista, e o valor muitas vezes proibitivo de obras para uma instituição com fundos limitados é dissuasor. O caso das grandes leiloeiras é interessante para a premissa da sala expositiva (*White Cube*) como ferramenta do mercado da arte. Há poucos anos, as leiloeiras emitiam documentos em que identificavam as obras que iam ser postas a venda em determinado leilão, geralmente direccionado para um movimento ou época da história de arte. Aí eram identificadas as obras, os seus autores, técnica, ano de produção, etc... geralmente acompanhadas de uma reprodução da obra. Hoje em dia, as grandes leiloeiras adoptaram uma nova táctica, tendo construído as suas próprias salas de exposição, onde curadores "da casa" exibem as obras que vão a leilão segundo preceitos museológicos; são editados catálogos detalhados sobre cada obra presente na venda, com contexto histórico, informação sobre o artista, que concorrem em especificidade e luxo com os editados pelos museus. A arquitectura do Museu de arte é o contentor legitimador da arte que expõe, daí as leiloeiras enveredarem pela construção de espaços expositivos emuladores dessa instituição.

O status do Museu permite algo que racionalmente é bastante problemático: tudo o que é colocado dentro das paredes brancas dum museu é automaticamente considerado arte, desde que identificado como tal. Os mecanismos do mundo da arte já estão afinados para recepcionar um trabalho, submetê-lo ao escrutínio de vários agentes, colando-lhe a etiqueta "obra de arte", e permitindo-lhe a entrada nas galerias. Se não corresponder aos padrões vigentes do momento, ou não preencher os requisitos necessários para ser publicitado como "inovador", "excitante", "provocador", etc., e não tiver a "recomendação" dum crítico ou curador de peso, é barrada a entrada do museu ao artista e à sua obra. Este terá que tentar a sua sorte em galerias comerciais de menor prestígio no mercado, apresentar o seu trabalho em espaços alternativos, às suas expensas, ou simplesmente desistir. Esta é a minha interpretação: uma obra de arte que entre no museu tem mercado garantido (os valores envolvidos é que logicamente diferem de artista para artista); a obra tem que ficar apelativa sobre o fundo branco das paredes e o chão de madeira ou cimento liso, é isso que se lhe pede, e os artistas estão bem cientes desse facto. Não importa as características da obra, se é política ou poética, se é uma instalação sonora ou um livro de artista, desde que figure nessa arca do Tesouro que é o Museu, tem lugar à mesa do mercado da arte. Há vozes que se erguem contra a falta duma avaliação ponderada da arte que entra no museu, a velocidade que

um artista passa de desconhecido para estrela, promovido pelas galerias e museus. Com o advento dos museus de arte contemporânea assistiu-se a algo que nunca tinha acontecido: a exposição e colecção de artistas vivos ou em início de carreira; quando os museus de arte valiam-se da legitimação da história da arte, do "julgamento" do tempo para adquirir e expor obras; os museus de arte contemporânea batalham para serem os primeiros a apresentar o trabalho do artista que se falará no dia a seguir. Isso acontece porque a arte é um negócio como outro qualquer, e como qualquer negócio, são necessários produtos para alimentar a máquina e a voracidade dos consumidores. A ânsia de novidade e provocação, o status social que advém de coleccionar, assim como o investimento financeiro (de médio risco, mas altamente rentável) que representa a aquisição de arte, faz com que as galerias acolham e formem artistas que produzam de forma a satisfazer os caprichos do mercado e dos coleccionadores; quando em inglês se quer referir os artistas representados por determinada galeria, fala-se da sua "stable", como se os artistas fossem cavalos de competição.

O facto de existirem obras que antes de serem expostas no *White Cube* do museu ou galeria foram mostradas em outros contextos, seja uma obra *site-specific*, ligada ao local ou contexto em que está inserida, seja uma instalação num espaço alternativo (que tendencialmente investe uma estrutura que não foi construída para ser galeria, integrando a arquitectura e indícios da sua anterior função), reforça a ideia que o museu e as suas paredes brancas têm um grande poder na atribuição de valor à um artista. Para o mercado da arte, o trabalho dum artista em início de carreira que é mostrado num espaço considerado alternativo, não é um investimento rentável; sobretudo se o espaço em questão não seguir os preceitos da "neutralidade" arquitectónica do museu. Ora é exactamente a arquitectura desses espaços alternativos que os distingue de modo acentuado dos museus; aqui a prévia função dos edifícios tende a ser salvaguardada, e mesmo potenciada em muitos casos, sendo que não raras vezes as obras aí expostas tiram partido das características do espaço. Se no entanto, a mesma obra, do mesmo artista, for apresentada num museu ou numa galeria de arte convencional, o seu valor de transacção irá sofrer uma drástica mudança positiva. A brancura das paredes do museu pode ser comparada a uma folha em branco, que é o ponto zero, pronto para conter qualquer informação: é o suporte perfeito, porque flexível e de fácil adaptação a várias situações. E para o mercado da arte, flexibilidade é o conceito chave para a estrutura museológica; o *White Cube* foi o padrão adoptado aquando do auge do modernismo para expor obras que pretendiam valer por si próprias, logo requeriam um espaço "neutro" que não adicionasse narrativas à própria obra. O *White Cube* está estipulado como a regra na construção de museus, e o mercado procura sempre a estabilidade, a fórmula que lhe permite lucrar de forma sustentada e segura; o mercado da arte não é excepção, e o museu é o seu armazém/distribuidor de valores seguros. Os espaços alternativos dificilmente poderão desempenhar esse papel sem adoptar as características arquitectónicas dos museus convencionais, e mesmo que tal aconteça, existirá sempre a barreira de não ser um espaço mainstream, em que a arte apresentada se coaduna com os padrões vigentes instituídos pelos agentes culturais dominantes. É curioso e revelador como uma obra *site-specific*, por exemplo, terá um valor de mercado baixo ou inexistente enquanto implantada no seu local de origem, mas valorizará dramaticamente se for apresentada num museu. É paradoxal o facto de esta só se tornar financeiramente rentável quando perde o seu valor simbólico, ao ser retirada do seu espaço de criação e significação. Não raras vezes o mercado da arte opera contra o próprio propósito da mesma.

2.2 O *White Cube* como Artefacto

A imagem que surgirá imediatamente na mente da maior parte das pessoas, quando pensam num museu, é a de um local fechado, repleto de armários e estantes envidraçados, carregados de objectos díspares e valiosos. Este é o arquétipo do museu do século XIX, onde reina a obsessão de abrangência, e o mundo é classificado por categorias estanques. Este modelo é herdeiro directo das *Wunderkammer*, surgidas no século XVI, onde se procurava ilustrar a noção que o mundo pode ser contido numa única sala. Hoje em dia ainda prevalecem essas instituições, que marcaram de uma forma tão indelével e duradoira a nossa história, que continuam a povoar o nosso imaginário. Qual é a sua relação com o ambiente asséptico dos museus contemporâneos de arte? Se nos museus novecentistas existia um sistema que visava reproduzir e tornar acessível a ordem natural das coisas, o funcionamento do nosso mundo, o museu de arte contemporânea "criou a sua própria estética purista de exposição, um espaço altamente auto-consciente que proclama a institucionalização da arte."⁹ Através das "paredes brancas" o museu tenta hoje recuperar a hegemonia do ordenamento do mundo através da arte.

Nos museus é comum o uso de vitrinas de modo a poder mostrar peças ou obras de arte de elevado valor ou fragilidade, sem arriscar a sua integridade física. Esta prática terá originalmente sido utilizada pela Igreja para preservar e permitir a adoração das suas relíquias (não raras vezes alegados fragmentos de corpos de santos) pelos seus fiéis, o que terá potenciado a atribuição duma aura sagrada à artefactos que de outro modo seriam considerados objectos. No século XX, os próprios artistas jogam com o conceito de autenticidade dúbia da relíquia, e Duchamp impõe a ideia que qualquer objecto pode ser suporte de fé, logo merecedor de figurar num relicário/vitrina/museu. Ora o uso de vitrinas em museus atribui mesmo aos objectos nelas expostas um carácter análogo de santidade e simbolismo. Desde os anos sessenta, quando a arte passou por um momento de redefinição e a crítica institucional dominava, que os artistas recorrem cada vez mais ao uso de vitrinas para apresentar o seu trabalho, sendo muitas vezes a própria vitrina a protagonista da obra. Este dispositivo é agora familiar no espaço dos museus de arte contemporânea, embora continue a ser maioritariamente utilizado para proteger e expor objectos de pequenas dimensões e frágeis, ou documentação original. Os artistas perceberam e tiraram partido do facto de, uma vez colocado sob a protecção de uma vitrina, qualquer objecto ser percebido pelo observador de um modo completamente diferente daquele que seria no seu contexto original. A vitrina tem esta função de proteger o artefacto dos elementos e do espectador, criando uma barreira física que o afasta daquilo que observa. Ela tem o poder de tornar atraente, e valioso, o comum. A vitrina é então investida da função sacralizante do Relicário; este fenómeno de transmutação simbólica acontece igualmente no ambiente solene do museu de arte contemporânea.

É difícil não estabelecer uma correlação entre a vitrina do museu e a montra de um espaço comercial. Ambas foram criadas para proteger o "produto" que publicita, mas também para seduzir, concentrar os olhares sobre o objecto de desejo que só será atingível através de uma troca, fomentando a necessidade de posse. Ambas partilham o poder de atrair a atenção do passante. Será interessante pensar a vitrina como um contentor de artefactos, ele próprio protegido pelo museu, "... um contentor gigante para exposições, o museu pode oferecer uma apresentação esteticamente mais agradável,

⁹ Putnam, James, *Art and Artifact, The Museum As Medium*, Thames & Hudson, 2001, p. 8

meramente isolando um objecto do seu contexto original e reenquadrando-o para uma visualização mais reflectida."¹⁰ Esta premissa influenciou conceptualmente a concepção da exposição WHITEBOX. Ao deslocar um objecto para uma vitrine, o artista, curador ou conservador estão conscientes de que estão a muni-lo de uma aura que não existia quando desempenhava a função para a qual foi criado (excepto se esse objecto for uma obra de arte). Há uma focagem no artefacto (porque uma vez colocado sob vidro, é isso que o objecto se torna), sugerindo que é vulnerável e precioso. São inúmeros os artistas que recorreram a este artifício para fazer uma afirmação: esta poderá ser provar que, apresentado segundo os parâmetros do museu, qualquer objecto é passível de se tornar precioso e sancionável como obra de arte. Mark Dion, Jeff Koons, Christian Boltanski, Reinard Mucha, James Lee Byars, para citar só alguns, deixando muitos de fora. A vitrine no museu existe para sancionar o conceito de originalidade, de único, emprestando ao artefacto nela depositado um poder quase mágico, místico.

O objectivo de colocar algo sob a protecção duma redoma de vidro, é o de "musealizar" esse objecto, como refere James Putnam, " o vidro não cria só uma barreira física, mas estabelece uma «distância oficial» entre objecto e observador."¹¹

A forma de expor arte (particularmente pintura), desde o Renascimento até aos dias de hoje, sofreu inúmeras modificações, muitas vezes polémicas, até se fixar (por quanto tempo?) no paradigma vigente. Desde a acumulação e proliferação de quadros nos museus e salons académicos, passando pela "flatness" (que esvazia a pintura do seu conteúdo ilusório, iniciada por Monet e levada ao extremo pelo Modernismo) que exige espaço para o trabalho, a parede foi investida de um crescente protagonismo. Outrora um mero suporte para pendurar quadros, é agora impossível não a considerar na apresentação de qualquer obra de arte, juntamente com o espaço que a rodeia. Em **Inside The White Cube**, Brian O' Doherty faz uma análise acutilante da evolução da parede ao longo da história da arte. "Ao longo dos anos cinquenta e sessenta, percebemos a codificação de um novo tema à medida que ele evolui em consciência: Quanto espaço deverá ter uma obra de arte para «respirar»?"¹² Sendo que o espaço existente entre as obras de arte penduradas é a superfície da parede deixada em "branco", os interstícios carregam agora o peso de serem uma pausa ente experiências estéticas, o início e fim da arte. "Uma vez a parede tornada uma força estética, modificou tudo o que fosse lá mostrado. É agora impossível preparar uma exposição sem questionar o espaço como um inspector de saúde, tendo em conta a estética da parede que irá inevitavelmente "artificial" a obra de arte de um modo que muitas vezes dilui as suas intenções."¹³ Se quando visitamos uma exposição, raramente reflectimos sobre o modo como as obras são apresentados, a sua disposição e a distância que é posta entre elas, é por força do hábito. Mas essa questão continua a "assombrar" os responsáveis pela montagem de exposições; medidas pré-definidas para acelerar e facilitar o processo, revelam-se frequentemente inadequadas para certas obras, exigindo uma abordagem particular, que não raras vezes entra em conflito com o resto da montagem. São tantas as opiniões sobre a montagem ideal, quantos são os actores envolvidos na sua concretização. Perante tal cenário, é possível negar à parede do museu um estatuto de protagonista na arte? Não será ela um objecto, integrando a obra que suporta?

¹⁰ Putnam, James, *Art and Artifact, The Museum As Medium*, Thames & Hudson, 2001, p. 36

¹¹ Idem, *ibidem*

¹² O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube- The Ideology of the Gallery Space* (Expanded Edition), University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1999, p.27.

¹³ O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube- The Ideology of the Gallery Space* (Expanded Edition), University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1999, p.27-28.

Em WHITEBOX, as paredes que emolduram as obras de arte, são assumidas como construção temporária. O facto de entrarmos num museu pela primeira vez, e não conseguirmos distinguir as paredes-mestras, das paredes falsas erigidas propositadamente para a exposição decorrente, é revelador da ficção que marca o espaço museológico. O museu é exímio em criar narrativas para as obras de arte que expõe: cria a ilusão de ser o local destinado à todos os trabalhos que alberga, porque se adapta espacialmente a eles; mas sempre com uma discrição perante o espectador, quase um pudor, em revelar o verso dessas paredes que escondem os bastidores dessa instituição, o esqueleto que estrutura o aparato que se oferece ao visitante. Nesta exposição, o esqueleto é revelado, com toda a informação que normalmente se furta ao olhar das pessoas: estrutura metálica, marcas deixadas pelas ferramentas, inscrições, parafusos, etc... O lado escondido ganha protagonismo e compete em atenção com o lado branco das paredes. Deixa de se esconder para reclamar a presença de uma identidade enquanto actor de corpo inteiro desta produção. Aqui, o contentor é posto sob vitrina, torna-se ele próprio artefacto. Ao ser encerrado numa montra, ele é doravante inacessível ao espectador, nem sequer pode ser contornado, o público fica de fora. Se o museu é o templo protector da arte, que papel desempenha aqui a montra que hospeda o "museu"?

Ao assumir a montra de uma loja como galeria, como poderemos designar o fragmento de museu que foi para ela trazido, senão como objecto por direito próprio? Ele perde o uso exclusivo de expor arte, para ele também ser colocado na vitrina, tornando-se artefacto e parte integrante daquilo que é suposto apresentar. O relicário tem por função proteger a relíquia que encerra de agressões externas, mas sobretudo tornar mais acessível a "salvação" a um número alargado de pessoas, que podem aproximar-se da relíquia e até tocar no seu contentor, algo que não seria possível sem estar devidamente resguardada; é um autêntico artefacto. O relicário incorpora assim as propriedades do fragmento que contém, e por essa razão é encarado como um tesouro: "para as relíquias mais preciosas, usou-se inicialmente a madeira, abandonada progressivamente em favor dos metais preciosos. Servem igualmente para garantir a autenticidade e integridade. (...) Outra função do relicário, assegurada pelos seus ornamentos preciosos e matérias-primas de valor, era manifestar o prestígio do santo do qual continha os despojos, bem como a glória e o prestígio da comunidade que era suposto proteger." ¹⁴ Estas considerações de Maria José Goulão afiguram-se certas na concepção do relicário; estranhamente ou não, estas características podem ser quase integralmente transpostas para a realidade artística/museológica. São erigidos preciosos museus, obras de verdadeiros ourives da arquitectura, para guardar a arte mais preciosa, autenticada pelos sacerdotes do mundo da arte. A grandiosidade de um museu, assim como a riqueza da sua colecção e as exposições "blockbuster" que nele são exibidas, espelham a riqueza, o poder e o prestígio da comunidade ou indivíduo que o mandou erigir. Poderemos então considerar o museu um relicário, um artefacto que possibilita a interacção dos crentes com o fragmento que irá curar as suas maleitas? Não é por isso de ignorar que o termo curador é cada vez mais comum na designação do responsável por uma exposição ou colecção. Em WHITEBOX, o relicário é exposto juntamente com o seu conteúdo, podendo até confundir-se com ele (a obra da artista Rute Rosas é o exemplo consumado disso); o *White Cube* é posto sob vitrina, tornando-se artefacto.

¹⁴ Goulão, Maria José, *Reliquiae*, <http://dd.fba.up.pt/memorabilia/index.php?pg=texto>, consultado em 24 de junho 2009

2.3 A Privação da Zona de Conforto

Na década de sessenta, momento de redefinição de paradigmas na arte, começaram a surgir espaços ditos alternativos, porque criados e geridos por artistas, numa lógica de paralelismo ao mundo da arte "mainstream", dos grandes museus e galerias comerciais. O termo "espaço" substitui aqui a palavra galeria, e era usado precisamente porque era suposto evitar-se as conotações institucionais ou comerciais, onde uma forma hierárquica de apresentar arte poderia determinar o comportamento da audiência da exposição. Os artistas desejavam espaços que poderiam controlar completamente, um local fora das zonas aburguesadas e com altas rendas, ocupadas pelas instituições de arte de referência. A necessidade de estruturas que pudessem acomodar e servir de laboratório para a nova arte que surgia neste período, muitas vezes de grandes dimensões e carácter experimental, assim como a (então) recusa por parte dos museus e galerias de prestígio em expor arte que escapava ao rótulo de comodidade transaccionável, impulsionou drasticamente o aparecimento deste tipo de espaços. A liberdade para agir directamente sobre a estrutura do edifício, na maior parte destes espaços alternativos, furando o chão, esburacando e pintando paredes, etc... poderá ter impulsionado a escultura e a arte daquela década a tomar um caminho de experimentalismo, livre das restrições impostas pelo imobilismo das grandes instituições de arte. Ao mudar os termos de exposição, havia a possibilidade de afirmar que a arte existe em vários contextos sociais e tem outros objectivos que o puramente monetário.

Ora poderemos considerar o local de exposição do projecto WHITEBOX como alternativo, porque longe da realidade museológica, seja arquitectónica, ideológica, ou porque desprovido dos agentes culturais que povoam essas instituições. Os espaços alternativos _ numa crítica à falta de condições de trabalho e ao conservadorismo de que os museus faziam prova_ apresentavam-se como a solução para artistas, cuja obra, pelo seu experimentalismo ou dimensão, não tinha lugar em espaços convencionais. As montras das lojas comerciais foram escolhidas numa lógica inversa, exactamente por imporem restrições aos artistas, quando, hoje em dia, os museus de arte contemporânea oferecem possibilidades quase ilimitadas aos criadores para trabalhar. O tema desta exposição poderia ser a privação do refúgio das instituições contemporâneas para os artistas. Se os espaços alternativos apostavam num carácter social e experimental da arte, recusando a acepção desta como um bem passível de ter um valor monetário, WHITEBOX coloca a arte no seio do contexto comercial, onde o valor atribuído aos produtos expostos está longe de ser simbólico. Existe esse inverter de acepções neste projecto, esta remoção da arte do seu templo protector, assim como a clarificação do seu capital monetário, paralelamente ao capital artístico.

No museu/ galeria, a obra é protegida por um edifício e um conjunto de convenções que regulam a prática artística. O gesto de "arrancar" um fragmento do museu (a estrutura onde são expostas as obras dos artistas participantes na exposição), que em tudo reproduz os preceitos da parede de exposição (a sua cor, o material de que é feita), e colocá-lo por trás da vitrina duma loja, não mantém inalterada a realidade do museu _ quanto mais não seja por estarmos fora dessa instituição_ mas também não a destrói por completo. Durante 2 semanas, a dinâmica e o carácter de uma loja comercial são confrontados com a "neutralidade" intemporal e o isolamento do museu. Postos perante essa possibilidade apercebemo-nos subitamente até que ponto o museu é claro e fácil de supervisionar, o quanto as suas regras são claras e elementares e simplificam as coisas ao artista e ao visitante. No museu, uma porta fechada significa "acesso proibido" e o inverso se ela estiver aberta. É precisamente pela claridade das suas regras que o museu

tem esse efeito regenerador e calmante. Sabemos onde se trata de arte e onde não acontece. Adaptámo-nos a um sistema normativo que funciona, antes mesmo que o contacto com a obra seja estabelecido. Desde logo o museu é aceite como instituição, o que lá vemos é cabalmente aceite como arte. A questão que se coloca aqui é: uma construção que reproduz as características de um espaço de exposição (com paredes brancas), utiliza dispositivos (tabelas informativos, textos) semelhantes aos que encontramos no Museu, e que encerra obras de arte, mas que é enxertada no espaço público, na rua, continua a ter legitimidade enquanto aparato expositivo? Quando o contentor protector se dissipa, há uma re-equação do lugar da arte. Se ao entrar numa galeria ou museu deixamos o mundo lá fora, sendo submersos num espaço contemplativo, isto é impossível no *White Cube* em montra, estamos lá fora, fora da caixa, o acesso a ela é-nos vedado. O modo como nos relacionamos com o artefacto exposto perante os nossos olhos muda: o local de exposição torna-se indubitavelmente corpo com a obra de arte nele instalada. Aqui estamos na rua, expostos ao olhar dos outros passantes, não há um recolhimento num espaço retirado do reboliço do quotidiano, onde a arquitectura conspira para nos proporcionar as condições que irão providenciar-nos uma experiência estética única. O silêncio que reina no museu, somente interrompido pelo som dos passos de outros visitantes, não acontece aqui, rodeados de informação sonora, ruído visual e apressados pelo mundo que não pára, a atenção que possamos dispensar a um trabalho artístico é dramaticamente diminuída.

A arte fora do museu é confrontada com várias questões e uma delas é a natureza do seu público. A localização de uma galeria determina parcialmente a sua audiência. Em WHITEBOX, as obras vêm-se perante um público ao qual não estão acostumadas, o mesmo se pode dizer das pessoas que olham para a montra esperando encontrar um determinado tipo de produto e encontra essa entidade estranha no seu lugar. O confronto que advém destas premissas é o ponto mais interessante neste género de iniciativas: se no museu o espectador é tendencialmente informado, ciente do que o aguarda, o mesmo não acontecerá na rua. Terá a arte a possibilidade de existir em toda a sua unidade no espaço público? Ao "fugir" do museu, a exposição WHITEBOX impõe, pela sua morfologia, certas condicionantes às obras que expõe. Se o museu foi concebido para ser o relicário, o ninho protector da obra de arte, tudo fazendo para a enaltecer aos olhos de quem lhe vem prestar vassalagem, as montras de lojas não foram para tal criadas. Desenhadas para apresentar aos passantes o produto que a loja comercializa, despertando neles o desejo de posse, as montras não foram pensadas para expor arte. Poderão ser encaradas como galerias renitentes. Com este projecto, a galeria torna-se inacessível, não é possível aceder-lhe. Não é permitido analisar a obra de perto, contorná-la. Há uma certa rejeição, ou reposicionamento do espectador, deixando-o de fora. Enquanto no museu o mundo é mantido no exterior, em WHITEBOX a arte é trazida para o mundo, mas nem por isso o consegue integrar.

O museu é tendenciosamente considerado uma instituição elitista, fechada sobre si própria, esta exposição perpetua até um certo grau essa acepção, deixando o espectador literalmente na rua. Deixa de existir um sítio (museu), em que várias obras de arte são apresentadas lado a lado, segundo um plano definido de exposição, seja uma mostra monográfica ou colectiva. Aqui, o espectador é apresentado a uma obra de cada vez, num contexto que é estranho à obra e familiar às pessoas. O visitante habitual do museu não poderá olhar em volta, procurando por um trabalho que lhe chame mais a atenção, potenciando assim a sua maior atenção para a obra que tem à frente. De mais, ao ser deixado de fora da montra, ao contemplar a obra como se de um artefacto se tratasse, e não de um objecto que pode ser rodeado e observado pormenorizadamente, a entrega à observação terá que ser maior, se o espectador estiver disposto a isso. O indivíduo é

confrontado com essa obra de arte (para quem frequenta museus) ou esse corpo estranho (para quem a arte não é um dado familiar), e tem que lidar com ele de uma forma ou de outra, como um desafio ou como estorvo, resta saber se pelo amante de arte, se pelo resto das pessoas. Pode simplesmente ignorá-lo, como provavelmente acontecerá em grande parte dos casos.

Há a considerar ainda a problemática do anfitrião: durante o período da exposição, a loja é perturbada no funcionamento normal da sua actividade; perde espaço da sua montra para algo que provavelmente em nada inspira o comerciante. É um compromisso que cria linhas de força entre o artista e o comerciante, tendo como mediador o comissário. É necessário negociar espaço, disposição dos bens da loja, e é preciso despoletar o interesse e procurar a colaboração do comerciante na mediação da obra com o público. Porque uma vez o trabalho montado, será ele que irá explicar aos curiosos o que se passa na sua montra. Se não existir diálogo entre artista e lojista durante a montagem, se não se criar uma empatia e um clima de cooperação nesse preciso momento, o comerciante poderá veicular informações contraditórias à realidade da obra quando abordado por uma pessoa interessada. É claro que a leitura da obra não é hermética, e será feita à luz da experiência de cada indivíduo, mas fornecer à partida dados corrompidos à interpretação do espectador, é um mau serviço à obra e a quem a experiencia.

Em WHITEBOX, os artistas comportam-se como colonizadores, suportados pelo responsável do projecto, somente conhecendo o contexto em que vão trabalhar. Esta situação permite-lhes mais campo de acção de um lado, mas não têm a rede protectora que uma instituição como o museu ou a galeria estendem para os proteger e suportar. Saindo do seu terreno habitual de acção, investem novo território, com as consequências que daí advêm. Os artistas aqui incomodam! Mas eles não exibem a segurança e a arrogância dos conquistadores que reclamam uma terra, justificando esse acto com a sua suposta superioridade; antes ensaiam soluções que seduzam o espectador, ao mesmo tempo que criam para as paredes brancas. A relação com o espaço interior (loja) e o espaço exterior (rua), tem que ser ponderada, para que a obra não aliene nenhum deles. Os artistas responderam de várias maneiras a esta problemática: se predominou uma abordagem "convencional" à estrutura expositiva, encarando-a somente como suporte e moldura da obra de arte nela apresentada, houve dois casos em que ela foi directamente assimilada pelo trabalho. O André Rosário fechou a estrutura, colocando na parte frontal uma placa de gesso cartonado (pladur, o material utilizado nas estruturas expositivas), sendo o interior somente vislumbrável através de uma frase recortada na mesma. Assim, o artista redefine a moldura de apresentação da arte, impossibilitando-nos a observação directa do suporte; existe aqui um jogo com o interior/exterior, quando o espectador já se encontra na rua, o "museu" saiu do seu mundo retirado, mas continua fechado sobre si próprio. O trabalho de Rute Rosas vai mais longe na apropriação que faz do aparato expositivo; este é recontextualizado como objecto, perdendo o seu carácter de parede expositora, para se tornar arte, sem equívocos. Ao tornar o contentor de arte no sujeito que ele foi concebido para exibir e proteger, a artista ensaia a possibilidade do "museu", quando fora dele próprio, fundir-se com, ou mesmo assumir-se como arte. Neste trabalho o confronto entre a realidade artística/museológica com o contexto comercial, é agudizado pelo facto da obra de arte invadir todas as montras, envolvendo directamente no processo de montagem, e na obra final, os produtos à venda na loja. A artista não se contentou em apoderar-se da estrutura, também o fez com a montra, levando a um ponto crítico a invasão do espaço comercial que a recebeu; tal decisão despoletou um momento de tensão com o proprietário da loja, que sentiu a integridade do seu espaço e a finalidade das suas montras ameaçadas pela instalação. Esta situação vem confirmar

que o museu é um refúgio, uma zona de conforto para os artistas, que podem nele projectar quase todas as suas fantasias, sendo que esta instituição é um receptáculo concebido para receber e adaptar-se a quase todo o tipo de intervenção.

Quando no museu a obra se concentra sobre ela própria, simulando o seu distanciamento, nesta exposição ela penetra activamente no quotidiano de vários actores, seja o comerciante, seja o consumidor/espectador. Este contexto força o comissário e os artistas a fazer algo a que não estão habituados: negociar com agentes que não têm qualquer relação com o mundo da arte (e são-lhe em grande parte hostis, como se veio a constatar no processo de abordagem aos comerciantes e a montagem da exposição), os termos que permitam à obra existir, sem ser consumida pela realidade comercial das lojas. Poderia assistir-se aqui à união entre o santuário da arte (o museu), e o contexto comercial, a arte e o quotidiano, se a realidade do comércio tradicional não fosse completamente indiferente à realidade artística. O André Rosário viu-se directamente confrontado com este constrangimento, trabalhar fora do museu, sem as condições que este garante ao artista; posto perante a realidade mercantil do espaço em que foi "hospedado", não conseguiu negociar as condições que, segundo ele, seriam necessárias para a sua obra estar devidamente apresentada (falarei detalhadamente desta situação na conclusão).

A sombra do museu estende-se constantemente sobre esta exposição; as suas tradições e funções criam um campo de projecções, que dita como se comportar perante a arte e como essa deve ser apresentada. Apesar desta se realizar fora do museu, continua a seguir os preceitos desse, tem um título, tabelas informativas e "textos de sala", como o museu. É impossível um corte real com essa instituição, sendo que se todos os mecanismos do museu fossem abandonados ou contornados, as obras de arte apresentadas correriam o perigo de não ser percebidas como tal, tornando-se somente numa tática estranha de vitrinismo.

3. Conclusão

O período de tempo em que esteve patente a exposição WHITEBOX (cerca de duas semanas) permitiu uma maturação das premissas esboçadas nos capítulos anteriores, assim como a observação do comportamento dos artistas, comerciantes e público.

A relação que os artistas estabeleceram com a montra e com os responsáveis da loja que recebeu a sua obra, revelou-se um dos terrenos mais férteis em termos de curadoria, obrigando-me a negociar com as duas partes concessões que visassem a satisfação das duas partes. Felizmente, as situações que foram surgindo durante a preparação e montagem da exposição resolveram-se sem grandes dificuldades. O confronto e diálogo que desejava quando concebi esse projecto foram fundamentais para a concretização da WHITEBOX. Os artistas revelaram-se bons negociadores e sensíveis às questões dos comerciantes, tendo inclusive dado azo ao estabelecimento de contactos para possíveis iniciativas futuras.

Quando dirigi o convite aos artistas para participar neste projecto, deixei claro que era o meu objectivo que eles se confrontassem com uma realidade muito diferente daquela à que estão habituados; os artistas estavam conscientes de que iriam desenvolver o seu trabalho num contexto diferente do museu ou da galeria, logo sem o apoio financeiro, logístico e institucional que estas entidades asseguram. O seu trabalho poderia causar alguma resistência aos comerciantes, a forma como ultrapassassem essas dificuldades ditaria o sucesso da obra.

Infelizmente, o artista André Rosário não entendeu, ou não conseguiu ultrapassar esta condicionante do projecto, mantendo a mesma postura que teria se estivesse a trabalhar com uma galeria. Depois da montagem informou-me que iria retirar o seu trabalho da exposição, de forma simbólica¹⁵, porque, na sua opinião, a sua obra não tinha sido devidamente protegida, nem divulgada da forma mais eficaz.

Na exposição WHITEBOX, foram escassas as obras que reflectiram sobre o potencial da arte como mercadoria. Das conversas que tive com os artistas, e pelas obras expostas, depreendi que a questão da arte ser influenciada pelo *White Cube*, não é um tema premente no seu processo criativo, mesmo quando instigados a reflectir sobre o assunto. O conceito de *White Cube* está enraizado na realidade artística como a forma predominante e menos problemática de apresentar arte o que diminui as probabilidades de surgir uma reflexão séria sobre o tema.

Quanto ao *White Cube* como ferramenta do mercado da arte e protagonista na transacção de trabalhos artísticos, teve nessa exposição uma metáfora visual e plástica pertinente. O facto das "paredes brancas" do museu serem aqui representadas por uma estrutura móvel, semelhante a uma caixa, pode ser considerada uma analogia à função do museu como armazém, mas também plataforma de mobilidade da arte. O carácter assumidamente transitório das estruturas expositivas pretende realçar a obra de arte "como um objecto sujeito a infinitas manipulações"¹⁶, um bem em constante movimento, entre exposições e colecções. As estruturas foram concebidas como módulos, idênticos no tamanho, material e cor, para reiterar a noção de que o artista concebe o seu trabalho, não raras vezes, padronizando-o e seriando-o, para que este possa instalar-se sem inconvenientes no espaço museológico. Se as salas de exposição

¹⁵ Ver a alínea 4.3, nos **Anexos**

¹⁶ Buren, Daniel, *Function of the Museum* (1970), in AA Bronson and Peggy Gale, eds., *Museums by Artists*. [primeira publicação in *Daniel Buren*. Oxford: Museum of Modern Art, 1973]

dum museu podem ser consideradas estereotipadas, porque formalmente concebidas para seguir uma regra, as obras de arte produzidas para figurarem em museus poderão também ser consideradas estereótipos, como referi no capítulo " O *White Cube* como Ferramenta do Mercado da Arte". As obras de arte exibidas na WHITEBOX (com a excepção do trabalho da Rute Rosas e do André Rosário) apresentavam-se como um produto, uma mercadoria em exposição, mas num momento suspenso, entre a permanência e mobilidade; estão de passagem, prontas para serem fechadas nas caixas e enviadas para outro destino, outro mercado.

O potencial da arte como mercadoria encontrou a um nível mais superficial, resposta por parte do público: sendo que as obras foram inseridas em montras de espaços comerciais, algumas instalaram a dúvida e houve pessoas que perguntaram aos comerciantes que tipo de produto era aquele, ou qual era a parte da vitrina que estava à venda. Ao expor um trabalho artístico fora do seu contexto habitual, é expectável que este seja entendido de outra forma por um público que não seja frequentador habitual de museus; mesmo que a estrutura tenha uma forte presença, e que haja tabelas informativas, este género de associação montra/produto consumível mostrou-se frequente.

A apresentação das obras encerradas sob a dupla protecção de uma caixa e de uma vitrina, funcionou como elemento aglutinador e clarificador das intenções do projecto WHITEBOX: pôr em evidência o suporte de exposição da arte contemporânea, ao mesmo tempo que lhe atribui a "qualidade" de objecto em si, de Artefacto, não só na acepção de fabricado pela mão humana, mas no modo de intervenção que lhe atribui um carácter de artefacto. O fragmento do museu, retirado do seu contexto arquitectónico, tende a fundir-se com a obra nele colocada; esta assimilação, acentuada pela exibição no interior de uma vitrina, barreira física e psicológica, confere à instalação um carácter precioso, mesmo quando os elementos que compõem as obras expostas são de origem modesta. Na exposição, afigurou-se evidente o processo de transformação do aparato expositivo em objecto de carácter quase sacralizado (a que a brancura não é alheia), quando removido do seu contexto puramente funcional, para uma unidade com a obra de arte. Tornou-se difícil separar visualmente a estrutura da obra, sendo o caso da Rute Rosas o culminar da assimilação suporte/obra, num só objecto.

Concebi desde a génese do projecto uma estratégia que potenciase situações e respostas mais adequadas, e com maior intensidade, às questões que iriam surgir ao longo da investigação e organização da exposição. Esta estratégia foi de tal modo importante para o projecto, que o último capítulo é-lhe reservado. Para além de confrontar os artistas com um espaço que não foi concebido para albergar arte, não lhes revelar a montra que lhes estava destinada até ao dia da montagem acentuou a sensação de insegurança quanto à concretização do projecto. Esta imposição permitiu-me condicionar os artistas a criar obras "sem lugar", somente ancoradas ao contexto, e não ao lugar. Se não houve na maior parte dos casos uma iniciativa explícita na direcção da obra como bem transaccionável e móvel, este constrangimento forçou a presença desta questão nos trabalhos.

Quanto à possibilidade de protagonizar uma fuga ao museu, potenciada pelo confronto obra/loja comercial, foi assumida desde o início como uma hipótese "falsa", tendo em conta a impossibilidade desta fuga acontecer nos termos que foram ditados para a realização da WHITEBOX! Só despojando as obras de todos os mecanismos de exposição convencionais se poderia ponderar esta ruptura com a instituição. Mas adoptar essa estratégia só iria revelar inequivocamente que a arte precisa das

convenções e estruturas que foram para ela criadas, para ser entendida e existir como tal.

Esta exposição visava confrontar-me, na minha primeira experiência de curadoria, com uma realidade díspar do contexto expositivo convencional, de forma a preparar-me para questões logísticas, que mais do que úteis numa prática de curadoria, forneceram-me dados importantes para a minha prática artística, direccionada para o uso de espaços exteriores aos tradicionalmente reservados aos artistas. Este confronto revelou-se produtivo na medida em que me foi possível observar um vasto leque de interacções entre Artistas/Obra e Comerciante/Espaço Comercial (tanto mais diversas quanto as diferenças entre a personalidade de cada interveniente, e o contexto de cada obra e loja) em que servi de mediador e conciliador. As repercussões que advieram dessas experiências, com resultados variáveis, serão fundamentais para a maturação de questões sociais, ideológicas e espaciais nas minhas próximas produções artísticas, e revestem-se de grande importância na concepção de futuras iniciativas de exposição, sejam resultado da minha produção artística, seja em próximas experiências de curadoria.

4 Anexos

4.1 Enunciado do Projecto apresentado aos Artistas

WHITEBOX

O "White Cube" é um conceito amplamente disseminado na exposição de arte moderna e contemporânea, aliás, é o dispositivo utilizado pela maioria dos museus e galerias de arte contemporânea.

Este projecto investiga o "White Cube", as suas características ideológicas, formais e a sua pertinência no mundo da arte contemporânea, dando especial ênfase à sua importância na transacção de obras de arte. É impossível ignorar que a maior parte dos artistas cria uma obra tendo já em mente as características do cubo branco para a sua apresentação. Isto leva, não raras vezes, a uma "banalização" ou criação de trabalhos estereotipados de forma a que se adaptem a este espaço standardizado. O espaço do "white cube" acaba por desempenhar um papel preponderante no mundo da arte, legitimando e sacralizando o que nele é apresentado, influenciando os artistas na criação de obras que sejam facilmente transaccionáveis porque conformizadas com os padrões do "white cube" e do mercado da arte.

O Projecto Expositivo

Este projecto consiste na exposição de obras em vitrinas de lojas comerciais da Rua Santa Catarina, no Porto, nos seguintes moldes: Para este projecto foram criadas estruturas-padrão de exposição, que mimetizam formalmente o "White Cube", nas quais serão expostas as obras dos participantes. Estas estruturas são de gesso cartonado (vulgo pladur), integralmente brancas no seu interior; a estrutura exterior permanecerá visível (reforçando implicitamente que o "White Cube" é uma construção do museu e da galeria, ideológica e formal, sendo que não é neutra nem imutável). Estas estruturas são compostas por 3 lados de 1 metro de largura por 2 metros de altura cada, aberta na face virada para a vitrina. Assim, a área expositiva é de 1 metro quadrado e 2 metros cúbicos. O chão também é branco, fazendo parte da estrutura, e é ligeiramente elevado do solo da montra. A iluminação das obras será feita pela iluminação das lojas, sendo que a parte superior da estrutura é aberta (obras que necessitem de iluminação própria terão que ser discutidas particularmente). Aos participantes é pedido que intervenham nessa estrutura. O critério consiste numa reflexão sobre as propriedades do cubo branco, podendo enveredar por um diálogo com a estrutura, ou confronto, etc... (como é óbvio, estas são só sugestões, ficando ao critério dos participantes a sua abordagem ao projecto) inclusive concentrarem-se sobre o seu potencial como ferramenta e paradigma do mercado da arte. O contexto comercial das montras de lojas pode também ser um factor a considerar na elaboração dos projectos.

A estrutura tem que ser encarada como suporte, pode ser furada, cortada, atravessada, integrada como parte da obra... **IMPORTANTE** a estrutura terá sempre uma orientação vertical, não podendo ser colocada na horizontal (isto não impede que os trabalhos tenham uma orientação divergente, podendo extravasar a estrutura). Tem sobretudo um carácter de caixa inserida dentro das vitrinas das lojas, "isolando" de modo físico as obras do restante aparato da loja.

Sendo que as estruturas ocuparão sensivelmente 1 metro quadrado da montra, o restante espaço continuará a albergar os produtos da loja, promovendo um confronto/ diálogo/ contaminação com a mercadoria do estabelecimento hóspede. É importante referir que os participantes produzem o seu trabalho desconhecendo as características das lojas em que vão ser expostos, a relevância encontrando-se no contexto de cubo branco, as suas características intrínsecas e a sua "promiscuidade" com o mundo da arte; e não no tipo de produto que a loja comercializa.

4.2 Avaliação do projecto WHITEBOX

O projecto WHITEBOX sempre foi assumido na sua vertente de exercício de curadoria, tendo sido de enorme importância nas questões que me colocou para futuros projectos expositivos. Um dos objectivos desta exposição era facultar aos artistas participantes a possibilidade de intervir directamente no espaço público, permitindo-lhes ponderar questões que abrangem o lugar da arte na sociedade de consumo, e uma reflexão sobre a estrutura museológica, retirada do seu primeiro contexto. Quando iniciei o Mestrado em Estudos Museológicos e Curadoriais, foi com o intuito de me armar com um conhecimento aprofundado dos mecanismos de exposição e do museu, de modo a melhor poder controlar a apresentação do meu projecto artístico, assim como tirar partido do espaço e estratégias expositivas. O facto de WHITEBOX ter nascido de um projecto que vinha sendo pensado anteriormente à minha ingressão no mestrado, tornando-se um exercício prático de curadoria, comissariando o trabalho de outros artistas, fez com que tirasse ilações e desfizesse alguns preconceitos que alimentava sobre a prática curatorial.

Um dos aspectos ao qual dei mais relevância e dediquei mais atenção, foi a resposta dos artistas à proposta, e a sua concretização no momento da exposição. A escolha dos artistas participantes ocorreu em vários graus; foram contactados artistas cujo trabalho me é familiar, e que se me afigurou pertinente para o projecto. Privilegiei pessoas que conheço, de forma a poder existir um diálogo mais produtivo e sincero entre todas as partes. Isto levou a que me fossem apresentados artistas que acabaram por integrar o projecto, trazendo novas perspectivas à esta exposição. A produção de um discurso crítico, trocando ideias com cada artista em particular, foi crucial para a exposição tomar forma, integrando as considerações dos meus colegas e lançando raízes que a ancorassem antes mesmo de a montagem acontecer. Os projectos propostos foram na maior parte dos casos debatidos longamente com o seu autor, o que resultou numa organicidade do projecto que não seria concretizável sem essa discussão prévia. Foi estimulante deparar-me com as diversas propostas que me foram dadas a considerar, e mais estimulante ainda foi ponderar a melhor forma de as concretizar.

WHITEBOX não poderia existir sem os espaços comerciais que durante o tempo da exposição albergaram as obras de arte, tornando os seus proprietários galeristas por 2 semanas, alguns renitentes. O primeiro obstáculo ergueu-se na abordagem aos comerciantes para estes participarem no projecto. Se num museu ou galeria estão reunidas todas as condições para a realização de uma exposição, o mesmo não acontece com um espaço que vende roupa, ou uma papelaria. Esta exposição vive deste confronto entre a realidade artística, quase estanque à realidade exterior, e o quotidiano de uma rua movimentada. E confronto é o melhor termo para definir o processo de "angariação" de lojas para o projecto. Uma das questões âncoras desta exposição é a motivação em envolver agentes que não são membros da comunidade artística, nem sequer têm um interesse pronunciado por arte contemporânea. Foi assumido desde a génese do projecto o risco inerente em envolver pessoas e estruturas que por definição são avessas a este género de iniciativas, e este foi o processo mais moroso, ingrato e delicado de toda a preparação da WHITEBOX. Se antes de iniciar a "prospecção" de estabelecimentos comerciais tinha uma noção realista de que se revelaria difícil convencer comerciantes a participar neste projecto, tendo como única contrapartida a publicidade que poderia daí advir (quando muitos me pediram dinheiro para facultar um metro quadrado da sua montra), a resistência ao meu pedido afigurou-se muito maior do que me atrevi a imaginar. Os entraves foram mais que numerosos, e foram uma excepção os

comerciantes que aceitaram com entusiasmo o repto. Mesmo após concordarem em participar, dois comerciantes desistiram de colaborar, o que me colocou na delicada situação de informar dois artistas que não poderiam integrar o projecto (este foi o acontecimento mais doloroso de todo o processo, felizmente atenuado pelo facto dum artista ainda não ter começado a trabalhar, estando com dificuldades em conciliar esta participação com outros assuntos pessoais).

Esta fase do projecto funcionou como chamada de atenção para a realidade quotidiana, que se tece de outros fios que a realidade artística, que continua demasiado centrada em si mesma. Esse sempre foi um factor que assumi, forçar-me a trabalhar fora do circuito artístico, com todas as consequências e condicionantes desagradáveis que daí poderiam advir.

Outra componente relevante deste projecto era a sua recepção pelo público, muito mais heterogéneo e imprevisível do que o frequentador típico do museu. Neste assunto, a prudência e o senso comum prevaleceram sobre as expectativas de sucesso da exposição. Se as respostas mais positivas tiveram origem na comunidade artística local (o facto de poder ter uma opinião pessoal dessas pessoas facilitou o meu trabalho de análise da aceitação da exposição), também ocorreram reacções estimulantes por parte de outros espectadores. Durante o tempo da exposição, desloquei-me regularmente ao local de exibição, com o intuito de avaliar o interesse que as obras pudessem suscitar nas pessoas. Naturalmente esta acção não tem dados vinculativos, visto que não procedi a nenhum inquérito (na minha opinião, esta seria uma forma de coagir o espectador e adulteraria a sua experiência), antes servindo-me como barómetro para uma melhor reflexão sobre os propósitos da exposição, munindo-me de uma bagagem útil na realização de posteriores iniciativas de curadoria.

Direccionei os meus esforços para a observação directa dos passantes que paravam perante as montras investidas da WHITEBOX, assim como tentei manter um diálogo constante com os comerciantes, de forma a recolher as suas impressões e o feedback que pudessem receber de pessoas curiosas sobre o significado das intervenções no espaço. No interior das lojas estava disponível uma síntese explicativa do projecto assim como um texto da autoria do artista "residente" sobre a obra que criou; esta era mais uma forma de fornecer dados suplementares a pessoas mais curiosas, facultando-me mais informação sobre a recepção da exposição. O prognóstico reservado confirmou-se, sendo que a maioria das pessoas ignorou quase por completo as montras onde estavam instalados os trabalhos; pude constatar que, aparentemente, existe uma espécie de mecanismo censório que desvia a atenção do consumidor de qualquer montra que não exiba o produto que a loja comercializa. Esta sensação acentuou-se nos casos em que as obras de arte partilhavam a montra com produtos do espaço, prendendo mais a atenção das pessoas.

No entanto pude constatar o interesse e às vezes o entusiasmo que alguns espectadores fizeram prova perante certas montras. Algumas situações ilustram a diversidade de abordagens à arte contemporânea quando esta é retirada do conforto protector do museu, e é exposta aos múltiplos olhares e experiências que povoam o quotidiano. Na obra " **não sei dar nome às coisas, um monge com um gelado, um santo com patins, um rosto de rei no exílio**", em que a frase "AQUI ESTÁ AQUILO QUE PROCURAS" está recortada numa placa de gesso cartonado encostada ao vidro da montra; e em que o interior da caixa estava completamente vazio e branco (ver fotografias em anexo), André Rosário respondeu ao meu convite com uma reflexão irónica sobre o lugar da arte, a forma como esta é apresentada, e a proliferação da imagem na sociedade contemporânea. Em frente ao trabalho, duas adolescentes estavam

a manter uma conversa acesa sobre o objectivo daquela caixa. "Não percebo, está vazio, não tem piada", dizia uma, ao que a outra contrapôs "claro que não está nada lá dentro, é para pões lá o que bem te apetecer! Se é aquilo que procuras, não pode ter nada, que é para toda a gente poder imaginar o que quiser". Esta afirmação surpreendeu-me pela interpretação que a jovem fez da obra. Em relação ao mesmo trabalho, uma senhora de idade interpelou-me (eu encontrava-me encostado perto da loja, de forma a poder observar e ouvir melhor os comentários das pessoas), dizendo-me que "esta coisa é engraçada, obriga-nos a encostar a cara ao vidro e é o vazio no interior, descansa os olhos de tudo à volta", tornando a obra do André Rosário numa pausa da parafernália visual que reina em volta.

Na obra "**Viagem**" (ver anexos), Max Fernandes cria um travelling sobre a parede do seu atelier, aliando de forma poética uma reflexão sobre o lugar de produção da arte e o Branco, transformando a textura da parede numa paisagem lunar, transpondo implicitamente o atelier para o *White Cube*. Imediatamente após a finalização da montagem da obra, um homem que tem "morada" no banco que existe em frente à PAPÉLIA, aproximou-se da montra, curioso sobre o que significaria aquela intervenção. Quando olhamos para ele, ele afastou-se silenciosamente. Quando voltei na semana seguinte, fui informado pelo proprietário da loja que esse senhor entrou na loja depois de irmos embora e perguntou o que era aquilo que estava na montra; foi-lhe dado o texto da obra. Nos dias em que voltei, reparei que o homem abordava as pessoas que paravam a olhar para o vídeo dizendo-lhes que aquilo era uma obra de arte, "uma viagem até ao ponto mais alto do atelier(e)" (como ele pronunciava), exactamente como ele tinha lido no texto do Max. Nunca o abordei.

Com a obra "**Você Está Aqui**" (ver anexos), Miguel Januário decidiu trabalhar o contraste PRETO/BRANCO, de forma a atrair a atenção dos passantes. O trabalho suscitou comentários interessantes; o Miguel tem vindo a desenvolver um trabalho de comentário social, pautado pelo humor e ironia, no seu média predilecto, o graffiti, mas não só, como provou com a sua participação na WHITEBOX. A obra toma como base formal o símbolo \pm , imagem de marca do artista espalhada por toda a cidade aquando duma intervenção de cariz crítico há uns anos atrás. A maior parte desses símbolos continua inscrita na malha urbana do Porto. Nesta obra, o símbolo \pm é formado por brinquedos de plástico que reproduzem meios de locomoção variados, pintados de preto, e o símbolo $-$ é uma matrícula com a inscrição VOCÊ ESTÁ AQUI que encima um texto que nos informa que "temos o prazer de informar que a partir de janeiro de 2010 o dispositivo electrónico de matrícula será de uso obrigatório em todos os veículos acima dos 50 cm³. Funcionará como mais um sistema tributário e de fiscalização, violando os direitos constitucionais de privacidade dos cidadãos. Qualquer tentativa de contestação será devidamente punida com coimas apropriadas. Agora circule, obrigado". A reacção mais comum era de dúvida, "...sempre vai em frente?", "isto é tanga ou é à sério?!", geraram-se discussões sobre a necessidade do governo ter conhecimento da nossa localização quando nos deslocamos de automóvel, existindo opiniões divergentes, como sempre. Sendo que a matrícula foi realizada num material espelhado, as pessoas eram nela reflectidas, o que deu origem a exclamações como "é verdade, eu estou ali! Olha, diz "você está aqui" e eu estou ali a ver-me!" e a senhora acenava a si própria enquanto lia o resta da informação. Este trabalho do Miguel foi muito eficaz na sua simplicidade e cumpriu o seu propósito de discussão sobre o pendor controlador do poder.

Rute Rosas incorporou a estrutura expositiva na obra "**Crime Perfeito 2**", tornando-a num objecto por direito próprio, e investindo o resto das montras da loja em que expôs. A estrutura tornou-se numa caixa fechada, em que os cantos interiores foram

arredondados, tornando pouco perceptível a finitude da caixa; uma luz branca interior acentuava essa sensação de vazio infinito (ver anexos). Este é um trabalho visualmente apelativo, pela sua luminosidade e a estranheza que causa a falta de referências espaciais no seu âmago. Não pude deixar de reparar que os passantes abrandavam quando passavam à sua frente mas não paravam. Somente as pessoas com máquinas fotográficas é que se detinham para tirar fotografias, mais do que observar e analisar a obra. A maior parte das vezes as pessoas posavam em frente ao trabalho, para serem rodeadas de uma aura etérea conferida pela luz que dele emanava.

Este é um caso em que a mediação, aqui através da máquina fotográfica, rege o nosso comportamento nas experiências quotidianas; estamos direccionados para a fruição através da imagem, preferimos o duplo e a representação, ao original. Tudo é um postal para ser mais tarde recordado, quando estamos demasiado empenhados em registar o presente para o vivenciar no momento.

Nas diversas conversas que mantive com os comerciantes durante o tempo de exposição, foi notório o desinteresse que as pessoas tiveram perante a exposição. Os proprietários das lojas queixaram-se da falta de curiosidade, não só perante as obras de arte, mas também sobre os produtos que comercializam. De um modo geral, as pessoas que averiguavam sobre o que significavam aquelas caixas nas montras eram as que entravam para dar uma vista de olhos aos produtos da loja.

Poderemos constatar talvez que o público desta exposição não será tão diferente daquele que frequenta regularmente museus; que apesar de ser um público mais informado sobre arte, não implica que passe mais tempo na observação de uma obra. É sabido que dispensamos pouco mais do que alguns segundos na apreciação da maior parte dos trabalhos artísticos que encontramos nos museus, talvez pela ânsia de encontrarmos mais adiante algo que "mexa" mesmo connosco.

O balanço deste projecto é francamente positivo; os contratemplos e atritos que tenham surgido, mais não fizeram do que identificar problemáticas inerentes à prática curatorial (que a minha inexperiência não previu na concepção da exposição), tendo que ser observadas no futuro. O meu principal objectivo, a nível pessoal, visava criar as condições para que existisse um diálogo aberto com os intervenientes (a escolha de artistas conhecidos deveu-se sobretudo a isso), de modo a poder tirar o melhor partido das suas ideias e questões. Na minha opinião é fundamental que não haja um distanciamento entre o comissário e os artistas; não é de todo desejável que as obras se tornem numa mera encomenda, de que o curador irá depois dispor a seu belo prazer. Considerando-me um artista plástico, antes de curador, o respeito pelos meus pares, a discussão dos seus projectos, e o enriquecimento que advém do debate das ideias, foram as linhas directrizes deste projecto. E neste preciso ponto, penso que dificilmente poderia ter sido mais bem sucedido.

4.3 Memórias descritivas e fotografias das obras

Todas as fotografias são da autoria de Sara Moreira

Quando, 5º Império?
João Baeta, 2009

Criar uma obra para ser exposta num espaço que mimetiza o cubo branco, que será colocado e integrado num espaço privado de uma loja, no local de maior visibilidade, sua montra, interessou-me logo à partida pela complexidade de relações, pelas questões que me são colocadas enquanto criador.

O cubo branco antes de mais nada é um espaço expositivo, asséptico, impessoal, tem servido como mecanismo legitimador da obra de arte. A arte é exibida mas resguardada. Permite um juízo crítico dentro do meio das artes, sem um verdadeiro confronto com a sociedade.

Neste projecto, ao ser deslocado para a montra de uma loja, transforma-se, já não possui uma posição neutra, protectora. Sofre uma metamorfose e surge como espaço público. Transformado, contamina a loja onde está inserido e deixa-se contaminar pelos produtos ali apresentados e vendidos.

A obra abandona assim o lugar institucional, explora as possibilidades do espaço público e da arte pública. Pressupõe a existência de uma enorme diversidade de opiniões, correctamente fundamentadas ou não, de uma confrontação variada e sem barreiras.

Além de projecto, este convite estabelece mais uma possibilidade de experimentar, de aprender, de criar um jogo.



Viagem
Max Fernandes, 2009

Antes de surgir este vídeo, havia um objectivo que era chegar ao ponto mais alto do atelier. O vídeo que surgiria dessa acção teria como título precisamente a própria acção " Até Ao Ponto Mais Alto do Atelier". Nesse momento, o objectivo transformara-se numa obstinação desvairada. Não sabia como o fazer. Na prática, bastaria subir para uma cadeira ou subir para uma escada, e, conceptualmente, já teria atingido o objectivo primordial. Mas para transformar esta acção num vídeo, decidi construir um sistema para realizar uma viagem até ao cima do atelier. Os recursos utilizados foram várias roldanas alimentadas por um sistema mecânico arcaico. A certa altura, o processo já obrigara a despender mais energias a resolver os problemas mecânicos do que na obra propriamente dita. Na conclusão, a máquina de filmar nunca chegou ao topo do atelier. E, não tentei outro sistema para atingir o cume. O vídeo ficou em *loop*, numa VIAGEM em contínuo.



not so white - **nem cubo, nem arte, nem eu**
RUI FERRO

Nada será suficientemente branco perante a nossa humanidade. E porém, no brutal realismo da vida; no peso do tempo; nas arestas angulosas dos sonhos civilizacionais, sejam cúbicos ou piramidais; na esperança de uma qualquer estrutura divina – poderosa-matemática, com força de se esconder ao esquecimento que regra o universo; nem terra, nem céu, nem cubo, nem arte, nem eu; apenas branco.

Desse branco opaco e leitoso, que já se escreveu cegueira, e onde será sempre iminente revelar-se a verdade do nada e o negro da nossa existência terrena;

A arte de uma vida em branco que se vive até à redescoberta dos limites da nossa decadência.



±

VOCÊ-ESTÁ-AQUI

Miguel Januário

«De acordo com o MOPTC, foram acolhidas várias recomendações pela Comissão Nacional de Protecção de Dados (CNPD).

[...]

A 27 de Novembro, a CNPC considerou, num parecer, que não estava garantido o direito à privacidade dos condutores na proposta de lei.

[...]

No final de Agosto, quando promulgou o diploma que autorizava o Governo a legislar sobre esta matéria, o Presidente da República alertava precisamente para "dúvidas quanto à limitação à reserva de intimidade da vida privada dos cidadãos que o novo mecanismo de identificação e detecção electrónica de veículos suscita, e que não foram dissipadas durante o debate parlamentar".» *in Jornal de Notícias*

«Subsistem reservas em relação a este tipo de tecnologias e foi isso mesmo que suscitou o surgimento de uma petição on-line contra o diploma. A «Petição Contra a Colocação Obrigatória de Chips de Vigilância nas Matrículas dos Veículos Automóveis» pretende denunciar «as premissas ambíguas e questionáveis do projecto».

[...]

«O Sistema de Identificação Electrónica de Veículos SIEV parece ser inútil, até prejudicial, do ponto de vista da facilitação da vida do utente; o governo, e os seus parceiros privados neste projecto, passam a deter um poder excessivo e injustificado para controlar, e eventualmente taxar, os veículos; o direito à privacidade dos automobilistas é posto em causa; e, uma vez mais, pretende-se que os contribuintes portugueses sejam chamados a pagar um projecto governamental megalómano, dispensável, e potencialmente prejudicial para as suas liberdades e direitos elementares», lê-se na petição.» *in IOL Diário*

«As reservas do PSD sobre as matrículas electrónicas estão relacionadas com a possibilidade de se poder identificar qualquer veículo em qualquer lugar do território nacional, sem que haja garantias sobre quem vai gerir as bases de dados. A gestão dessa informação será feita por uma empresa de capitais públicos, a ser criada, e que terá um negócio avaliado pelo próprio ministro das Obras Públicas em 150 milhões de euros.

[...]

Questionado sobre o que é que poderia fazer um futuro gestor das bases de dados ao ter acesso à informação dada pelo chip, o deputado não tem dúvidas: “a vigilância, por exemplo”.

[...]

O PSD alerta ainda para o facto de serem remetidos para portaria “os aspectos legais mais relevantes” do diploma, a publicar num prazo de 60 dias, para “escapar à fiscalização parlamentar”.» *in Jornal Público*



Colarinhos Brancos

Isaque Pinheiro

Falando do conceito de White Cube no contexto expositivo da arte contemporânea, Frederic Figueiredo coloca em discussão questões que se prendem com a “...*banalização*” ou *criação de trabalhos estereotipados de forma a que se adaptem a este espaço estandardizado*” ou a legitimação e sacralização do “*que nele é apresentado, influenciando os artistas na criação de obras que sejam facilmente transaccionáveis*” em conformidade “*com os padrões do "white cube" e do mercado da arte.*”

O trabalho que proponho apresentar intitulado “*Colarinhos Brancos*”, segue a linha de outros muito semelhantes criados para o contexto galerístico/museológico e vai ao encontro desta discussão.

Estes trabalhos de 2008 foram já explicitamente descritos num texto da artista plástica Rute Rosas.

Como é referido nesse texto de 2009, intitulado “Em Debate,”

“mais relevante que o virtuosismo técnico que o caracteriza, Isaque expõe um grupo de trabalhos em que a relação entre o conceito e a matéria coexistem de forma crítica e simultaneamente irónica”.

A propósito de *Colarinhos brancos*, Rute Rosas, escreve:

“Realizados em gesso e com a possibilidade de serem reproduzidos em séries, estes pequenos relevos de formato quadrangular podem ser lidos como simples estuques decorativos, o que realça a identificação com uma arte decorativa secular valiosa como e, igualmente, frágeis e gémeos semelhantes entre si que agrupados têm uma leitura de papel de parede uniforme, de painel de azulejos, de seita ou organização anónima facilmente identificável com as realidades contemporâneas.

São brancos, imaculados, mas poderosos e simultaneamente quebram-se e são substituídos.

Se um tem presença e observa-nos, muitos tornam-se uma assembleia.”



não sei dar nome às coisas, um monge com um gelado, um santo com patins, um rosto de rei no exílio
André Rosário, 2009

pediram-me para escrever sobre mim e não sobre o trabalho.

vivo e trabalho em espinho, charlatão como todos sem excepção, formado no lugar mais dissimulado que conheço, convoco todos os cidadãos para a porcaria do espectáculo que se realiza nos dias de hoje. a cultura contemporânea escolarizada, atinge mais um máximo de responsabilidade, a de não ter. são milhares as fôrmas de padeiro, cultivadas pelo bem fazer ou bom espectáculo (carneiros é o que são!). porque padeiros há muitos e poucos são os pães que se podem comer, acabemos desde já com todos os falsos profetas, que por saberem articular um discurso tendencioso gozam de boa imagem. é certo que me refiro a todos os que têm como objectivo integrarem-se numa rede social de feculência, a cultura artística.
um bom rebanho para todos.

o encanto da ilusão localiza-se no indivíduo sem mordanças.

Texto entregue aos presentes e lido pelo autor no encerramento da exposição WHITEBOX:

O motivo principal para a desvalorização do trabalho assinado com o meu nome, deve-se ao desprezo dado a este uma vez que foi encostado a um canto da vitrina, sem que existisse uma informação prévia desse facto.

Assim como, a informação deste evento deveria ter outra escala, pois se trata de um projecto “público” e não de uma apresentação de museu.

A desvalorização deste trabalho assinado com o meu nome não foi iniciada por mim, portanto o que me compete neste momento é retirar o meu nome do projecto que apresentei em Whitebox (passando por um acto informativo e não necessariamente por um acto físico).

Pretendo alertar principalmente aqueles que recebem estas iniciativas, assim como a organização e os produtores que participam nestes eventos, para que estes problemas não se acomodem ou se tornem a repetir.

Os textos são integralmente transcritos da versão do autor



Um crime perfeito #2 Rute Rosas, 2009

No projecto "WHITEBOX", de Frederic Figueiredo parecem ser levantadas questões acerca da contextualização da obra de arte perante um acordo de integração em determinado espaço. Este assunto tem pertinência secular e ainda faz sentido hoje “*dando especial ênfase à sua importância na transacção*”, o que reafirma a ligação umbilical entre a arte e a sociedade, no melhor e no pior dos sentidos.

Assim, o lugar institucionalizado seja ele "white cube" ou outros, parece “*desempenhar um papel preponderante no mundo da arte, legitimando e sacralizando o que nele é apresentado, influenciando os artistas na criação de obras que sejam facilmente transaccionáveis (...) conformizadas com os padrões do "white cube" e do mercado da arte*”.

Excertos retirados do projecto enviado aos artistas por Frederic Figueiredo.

A ideia de apresentar o modelo espacial fornecido – “white box” – como um dos elementos da composição espacial e igualmente “personagem” central pode ser uma possibilidade de reafirmar ou contrariar o que é apresentado como dado adquirido.

Confrontar alguém com a sua própria realidade pode ter esse efeito de espelhamento ou reflexo.

A apresentação de “Um crime perfeito #2” centra a percepção no vazio luminoso e num espaço de interior indeterminado mas real que acarreta em si mesmo a energia suficiente para modificar o que o envolve e que geralmente não se vê ou não se quer ver.

*Ninguém crê profundamente no real, nem na evidência da sua vida real. Seria demasiado triste.*¹⁷

Parece ser confortável permanecer num estado de ilusão e engano relativamente ao significado dos valores e dos conceitos. Transparência não é aparência... O afastamento da significação dos conceitos, do centro, numa fuga em direcção à *estranheza e ao vazio*, conforta a inércia (BAUDRILLARD, Jean, 1995). Uma transparência que nos é oferecida pela ausência de si mesma, como um espaço em negativo. O que temos é a periferia, embora atraídos pelo foco.

Será censura? Se existe não é a preto mas a branco ou demasiado luminosa.

Uma cegueira branca, reflectida por José Saramago, periférica, onde o cenário, volume e forma dos objectos se confundem e diluem. Cegos permaneceremos inertes. Por medo? Por cobardia?

Parece confortável manter os medos de ser e de existir (GIL, José, 2004), condição de se ser Humano.

O Espaço/Lugar, passagem do Tempo e do Corpo. O Corpo como Tempo. Corpo que passa pelo Lugar num determinado Tempo. O Tempo que é Mental (memória e recordação) e Físico (emoção, sentimento e razão)...

E assim, *ausentes, apagados, sem significação aos nossos próprios olhos. Distraídos, irresponsáveis, enfraquecidos. Deixaram-nos o nervo óptico mas enfraqueceram-nos todos os outros. É nisso que a informação participa da dissecação: ela isola um circuito perceptivo, mas desconecta as funções activas. Não resta já senão o ecrã mental da indiferença técnica das imagens.*¹⁸

Crimes sociais perfeitos...

Rute Rosas

Porto, Maio de 2009

(texto realizado a partir da sinopse do primeiro trabalho da série “Um crime perfeito” para a Revista Bombart nº2, Março/Abril 2009, pag.54,55,56)

¹⁷ BAUDRILLARD, Jean, O Crime Perfeito (tít. orig.: *Le Crime Parfait*, Éditions Galilée, 1995, trad.: Silvína Rodrigues Lopes), col. Mediações dirigida por José Bragança de Miranda, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1996, Pag.130.

¹⁸ Op.cit., pag.182.



4.4 Currículos dos artistas

João Baeta

Lisboa 1963

Exposições individuais

- 2009** desenhos sérios com um pequeno recurso da memória | Estúdio Um - Universidade do Minho, Guimarães
- 2008** Essência da substância em transformação | Projecto Finissage – Maus Hábitos - Espaço de Intervenção Cultural, Porto
- 2007** Desenhos lixados e outras transparências | Galeria Extérril, Porto
- 2006** Nada e Tudo | Espaço Ilimitado – Núcleo de Difusão Cultural, Porto
- 2002** Paisagem Inquieta | Espaço Ilimitado – Núcleo de Difusão Cultural, Porto
- 2001** Burnout#01 | Maus Hábitos - Espaço de Intervenção Cultural, Porto
- 2001** Less curriculum more vitae | Espaço de Intervenção Cultural, Porto
- 2000** Sentimento Zero | Museu de Arqueologia de Silves

Exposições Colectivas

- 2008** Premio Extérril | Fundação Extérril ; Galeria Extérril – Porto
- 2007** 15” de Fama | Galeria Extérril – Porto
- 2007** Coimbra > Aix-en-Provence | Convent of San Francisco, Coimbra, Portugal
- 2001** + de 20 Grupos e Episódios no Porto do Séc. XX | Galeria do Palácio

Projectos Colectivos / Colaborações

- 2006** Os Futuristas | Galerie Saint Ravy - Montpellier, França
- 2005** Printemps des Poètes | Galerie Saint Ravy - Montpellier, França
- 2002** Carnivorando | Maus Hábitos - Porto
- 2001** Recordações de um fotógrafo míope | Galeria do Palácio, Porto
- 2001** E2 – Europa “ | Estação da CP de Vila Nova de Cerveira – IX Bienal
- 2001** AY4P – Advice’s for young people | Evento 4.0 – Sentidos Grátis, Porto

Representado em várias colecções das quais se podem destacar as seguintes

Fundação da Juventude

Associação Nacional de Jovens Empresários

Banco de Portugal

Max Fernandes

Guimarães, 1979

Formação

2008 – Mestrado Práticas Artísticas Contemporâneas, Faculdade Belas Artes Universidade Porto;

2004 – Licenciatura Artes Plásticas, Escola Superior Artística Porto;

2003 – Bacharelato Pintura, Escola Superior Artística do Porto, extensão de Guimarães

Exposições Individuais (selecção)

2006

“2 Cubos e Um Espelho”, Sala de Espera – Arte Contemporânea, Guimarães;

2005

“S/ Título” Espaço Transportável, Jornal de Notícias de Guimarães;

Exposição/parceria na concepção de um trabalho artístico

2007 MAX FERNANDES “Lat -14° 939 Lon 39° 139” e LUÍS RIBEIRO “Close”, O Apêndice, Porto;

Exposições colectivas (selecção)

2009

“MV/C+V”, Centro Cultural Vila Flor, Guimarães;

2007

“PACK”, Edifício Reitoria Universidade do Porto

“Exposição inaugural da galeria Reflexus – Arte Contemporânea”, Porto

2006

“Operação Transbordo” – Projecto Teleférico, Teleférico de Guimarães;

“Encontro de Arte Jovem”, Bienal de Arte, Chaves (pela FBAUP);

2005

“Reflexões Contemporâneas Sobre Cartografia e Coleccionismo”, Museu Municipal Abade Pedrosa, Santo Tirso;

“27 Artistas, Uma Casa a Demolir”, Laboratório das Artes, Guimarães;

“16 Salas, Um Espaço, Laboratório das Artes, Guimarães;

2004

“ 8° 18’ 10” (W) ”, Laboratório das artes, Guimarães;

“Contra-tempos”, Laboratório das artes, Guimarães;

“E Se Insisto Naquilo Que Canta”, Antiga Central Eléctrica do Freixo, Porto;

Quartel – Arte Trabalho Revolução, Porto;

“Os Limites de Um Espaço”, Laboratório das artes, Guimarães;

Grupos/projectos

Projecto Teleférico, Laboratório das Artes, Espaço Provisório e Grupo XICZ

António Rui Ferro Moutinho

Luanda, Angola, 1971

Licenciado em Artes plásticas—Escultura pela FBAUP, em 1996.

Pós-graduado em Design Urbano—Inclusivo pelo CPD e UB, em 2003.

Realiza Prova Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica para a categoria de Assistente na FBAUP em 2006, onde lecciona, desde 2001, disciplinas do Curso de Artes Plásticas – Escultura.

Mestre em Arte Pública pela UB, em 2007.

Miguel Januário

Porto, 1981

Frequentou o curso de artes gráficas na escola especializada em ensino artístico Soares dos Reis, na mesma cidade, onde começou a ter os primeiros contactos com o graffiti. Em 1999 entrou para a faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, para Design de Comunicação. Entre 1999 e 2000 o seu trabalho de graffiti é impulsionado ao vencer dois concursos organizados na cidade do Porto. O graffiti ganha assim bastante relevo no seu percurso e, paralelamente à rua, começa a desenvolver trabalhos encomendados nas mais diversas situações: desde demonstrações, workshops e decorações de espaços. Durante o período académico desenvolveu sempre, em paralelo, trabalho pessoal e profissional, ganhando interesse por outras linguagens, como o vídeo. Durante este tempo criou as mais diversas parcerias, com empresas, espaços culturais da cidade do Porto, artistas de diversas áreas e diferentes públicos, tendo como base de trabalho o graffiti, o design, o vídeo e a ilustração. Findo o curso, em 2005, integrou o espaço cultural Maus Hábitos, no Porto, onde criou e mantém atelier com colaboração na área de design, usando o espaço para as mais diversas intervenções. De 2006 a 2008 as diversas sinergias que mantinha solidificam-se, sendo este o período mais preenchido de projectos - diversas exposições com o seu trabalho pessoal 'maismenos', organizador do festival internacional de arte contemporânea MoreOrLess, decoração cenário 'Plasticina' no TeCA, início de colaboração com a Biorumo, com o autor Thomas Bakk, participação na RedBullMusicAcademy, criação de SpotTV para a Optimus e realização de diversos videoclips, salientando-se Dealema e Slimmy (assistente de realização), assim como inúmeros projectos não mencionados. Durante este período o seu trabalho foi alvo de diversas reportagens, desde a TVI, à revista Visão, Jornal de Notícias, revista Tabu (jornal Sol), Ncontrast, entre outros. Recentemente foi convidado a integrar a WeSC, como activista da marca, assim como a agência de talentos criativos, Who.

ISAQUE PINHEIRO

Lisboa, 1972

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS (a partir de 2001)

- 2009 - **Espaço Maus Hábitos**, Porto, Portugal.
- 2008 - **“Em cima da terra e debaixo do céu”**, **Galeria Presença**, Porto, Portugal.
“Em cima da terra e debaixo do céu”, **Galeria Goran Govorcin**, Santiago de Compostela, Espanha.
“Camisa”, **Galeria Museu Nogueira da Silva**, Braga, Portugal.
- 2007 - **“Sapatos de pedra e um horizonte aberto”**, **Galeria Presença**, Lisboa, Portugal.
“Apego a um lugar”, **Galeria Laura Marsiaj**, Rio de Janeiro, Brasil.
- 2006 - **“Sombras da ribalta”**, **Galeria Presença**, Porto, Portugal.
“Água de Colónia”, em parceria com **Rute Rosas**, **Galeria Virgilio**, São Paulo, Brasil.
- 2005 - **“Universos Perpendiculares”**, **Galeria Esther Montoriol**, Barcelona, Espanha.
- 2004 - **“Opening” Internationale Kunsthalle Porto 1**, Porto, Portugal.
“MAE, projecto das Mais Altas Esferas”, **Galeria Cubic**, Lisboa, Portugal.
“MAE, projecto das Mais Altas Esferas”, **Galeria Ao Quadrado**, S. M. da Feira, Portugal.
- 2003 - **“Hoje amo-te”**, **Galeria Animal**, Santiago, Chile.
“Hoje amo-te”, **Espaço Consigo**, Coimbra, Portugal.
- 2002 - **“Amor de...”**, **Galeria Municipal de Montemor-o-Novo**, Montemor-o-Novo, Portugal.
“São extéreis, Senhor... são extéreis!” **Galeria Extéiril**, Porto, Portugal.
- 2001 - **“Handle with Care”**, **Espaço Maus Hábitos**, Porto, Portugal.

EXPOSIÇÕES COLECTIVAS (a partir de 2001)

- 2009 - **A.R.C.O.**, **Galeria Presença**, Madrid, Espanha.
XV Bienal de Cerveira, Portugal (Artista convidado).
- 2008 - **A.R.C.O.**, **Galeria Presença**, Madrid, Espanha.
“5 minutos de fama”, **Galeria Extéiril**, Porto, Portugal.
“Superfícies Minimales”, **Galeria Goran Govorcin**, Santiago de Compostela, Espanha.
“Feira de Arte Contemporânea – Lisboa”, **Galeria Presença**, Portugal.
- 2007 - **A.R.C.O.**, **Galeria Presença**, Madrid, Espanha.
“Vídeo killed the painting”, **CCA: The Center for Contemporary Arts**, Glasgow, Scotland.
“Video show”, **Galleri Box**, Akureyri, Iceland.
“Salão Europeu de Jovens Criadores”: Salzburg, Áustria; Génova, Itália; L'Hospitalet, Espanha; Amarante, Portugal.
“Feira de Arte Contemporânea – Lisboa”, **Galeria Presença**, Portugal.

- 2006 - **A.R.C.O., Galeria Presença**, Madrid, Espanha.
“Mostra de vídeo”, Museu Nacional de História Natural (org. Galeria Sopro), Lisboa, Portugal.
“Arquivar Tormentas”, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Espanha.
“Rompecabezas”, Galeria Esther Montoriol, Barcelona, Espanha.
“Feira de Arte Contemporânea – Lisboa”, Galeria Presença, Portugal.
“Salão Europeu de Jovens Criadores”: Montrouge, França; Klaipeda, Lituânia.
- 2005 - **“Last show”**, Galeria André Viana, Porto, Portugal.
“Feira de Arte Contemporânea – Lisboa”, Galeria Presença, Portugal.
“5 minutos de fama”, Galeria Extéril, Porto, Portugal.
- 2004 - **“Portugal 30 artists under 40”**, Stenersen Museum, Oslo, Noruega.
“Happy Darkness”, Galeria André Viana, Porto, Portugal.
“Outro Lugar”, Galeria Virgílio, São Paulo, Brasil.
Espaço Maus Hábitos, Porto, Portugal.
“Feira de Arte Contemporânea de Lisboa”, Galeria André Viana, Portugal.
- 2003 - **“III Prémio de Escultura City Desk”**, Centro Cultural de Cascais, Cascais.
“Sem Título”, Espaço Maus Hábitos, Porto, Portugal.
“II Prémio de Arte Erótica”, Gondomar, Portugal.
- 2002 - **“New Art”**, pelo Espaço Maus Hábitos, Barcelona, Espanha.
- 2001 - **Galeria Almeida Garret – Galeria Municipal do Porto**, Porto, Portugal.
Espaço Maus Hábitos, Porto, Portugal.
- “XI Bienal de Vila Nova de Cerveira”**, Vila Nova de Cerveira, Portugal.
“I Prémio de Arte Erótica”, (2º premiado), Gondomar, Portugal.
“IN_BLOC”, Espaço Maus Hábitos, Porto, Portugal.

REPRESENTADO NAS COLECÇÕES:

Fundação PLMJ
 Centro Galego de Arte Contemporânea
 Fundação Caixanova

Rute Rosas

Porto, 1972.

Assistente de Artes Plásticas do Departamento de Escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto desde 2002 onde lecciona desde 1999.

Encontra-se a realizar Doutoramento em Artes Plásticas – Escultura na FBAUP, orientado pelo Professor Doutor Enric Tormo Ballester (U.Barcelona).

1979/86 Formação em Ballet Clássico pela Academia Parnaso, certificada pela Royal Academy of Dancing. Porto

1987/90 Curso de Artes e Técnicas dos Tecidos. Escola Secundária de Soares dos Reis. Porto

1990/95 Licenciatura em Artes Plásticas-Escultura. Escola Superior de Belas Artes do Porto.

1994/99 Técnica Especializada de Ensino Artístico do Curso Tecnológico de Artes Têxteis. Escola Secundária Soares dos Reis – Especializada de Ensino Artístico. Porto.

1997/99 Docente de Desenho na Escola Superior Artística do Porto.

2002 Mestre em Arte Multimédia pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto com dissertação subordinada ao tema: A Percepção Somatossensorial da Obra de Arte – Pressupostos de um Projecto Artístico.

Possui formação em áreas como: Música, Fundição por Cera Perdida, Resinas e Borrachas de Silicone, Tratamento de Imagem Digital, Tratamento de Som Digital.

Tem realizado palestras, participado em congressos, concebido cursos, coordenado e concebido eventos e exposições, criado figurinos, adereços e cenografias para teatro, participado em diversas conferências para além da publicação de artigos em catálogos, periódicos e revistas, no país e no estrangeiro.

Exposições Individuais (a partir de 2000)

2009

| **Um crime perfeito**, projecto artístico para a Revista Bombart II, Março/Abril.

2008

| **Respira...**, Museu da Bienal de Cerveira – Fórum Cultural 2. Vila Nova de Cerveira.

| **Respirando**. Happening. Museu da Bienal de Cerveira – Fórum Cultural 2. Vila Nova de Cerveira.

| **abre a janela, inspira e...** C.C. Bombarda. Porto.

| **não há príncipe azul no elefante cor-de-rosa**. Curadoria João Baeta. Espaço Ilimitado, Porto.

2006 | **Água de Colónia**, concepção do projecto/exposição em parceria com Isaque Pinheiro. Galeria Vi Paulo. Brasil.

| **Abraça-me** (projecto de arte pública). S. Paulo, Salvador, Recife. Brasil.

2005 | **São rosas, Senhor!** Galeria SMS. Museu Sociedade Martins Sarmiento. Guimarães.

| **Pele de embrulho**. Galeria Sopro. Lisboa.

- 2004 | **Faço de conta que és tu....** Galerie 35. Berlim. Alemanha.
 | **Vídeo projecções.** Projecto Espaços em Branco. Galeria Cubic. Lisboa.
- 2003 | **Por Fim.** Curadoria Paulo Reis. Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho/ Castelinho do Flamengo. Rio de Janeiro.
 Brasil.
- 2002 | **Dentro de Mim.** Galeria Canvas. Porto.
 | **Dou festas porque quero festas.** Happening. Galeria Canvas/ Residência de José Mário Brandão. Porto
- 2000 | **Mamã, deixa-me andar de escultura!?** Galeria Serpente. Porto.

Exposições Colectivas (selecção 2000|2009)

- 2009** | Homem T em co-autoria com Paulo Pimenta. Avenida dos Aliados. Porto. Projecto comemorativo dos 15 anos do
 Espaço T.
 | WhiteBox. Curadoria de Frederic Figueiredo. Um Crime Perfeito #2. Projecto em vitrinas de lojas da Rua de Sta. Catarina. Porto.
 | PlayBox. Centro Cultural de Vila Flor. Guimarães.
- 2008** | Festival Tell – 1 artista = 1€, Projecto de InêsMaia e Sérgio Marques, performance AutoTell, Passos Manuel, Porto
 |...poucos existem que ainda saibam..., com Catarina Saraiva e Pedro Valdez Cardoso.
 Curadoria Fátima Lambert. Quase Galeria. Porto.
 | Projecto colectivo académico Uma Aventura dos Cinco, com André Rosário, Cátia Oliveira, Joana Rêgo e Manuel Horta. FBAUP. Porto.
- 2007** | Feira de Arte Contemporânea de Lisboa. Galeria Sopro. Lisboa
 | “Vídeo killed the painting”, CCA: The Center for Contemporary Arts, a convite de Raquel Mendes, Glasgow , Scotland.
 | "Video show", Galleri Box, Akureyri, Iceland.
- 2006** | Feira de Arte Contemporânea de Lisboa. Galeria Sopro. Lisboa
 | De Plástico - 10 anos de Teatro Plástico. Performance XY em co-autoria com Albuquerque Mendes.
 |13 Artistas/Arte Digital. Sociedade Nacional de Belas Artes. Lisboa
 | Novas Simbologias/Actuação e limites. Galeria Municipal do Montijo.
 | Mostra de Vídeo. Museu Nacional de História Natural. Organização Galeria Sopro. Lisboa.
- 2005** | Colectiva de Novembro (Albuquerque Mendes, Luís Lima e Rute Rosas). Espaço Maus Hábitos. Porto.

| As águias Voam Legatto. Recital. Companhia de Musica Teatral. Colaboração na concepção, realização

plástica e cenografia.

| ZART21. Projecto de intervenção urbana. Lisboa

| XIII Bienal Internacional de Arte de V. Nova de Cerveira. Prémio Bienal.

| Prémio Vespeira. Montijo. Menção Honrosa (Fotografia)

| IMAN. Projecto transdisciplinar. Curadoria Alexandre Costa. Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão.

|100 Desenhos. A convite de Jorge Marques. Espaço Maus Hábitos. Porto

2004 | OFF' LOOP 2004. Festival Internacional de Vídeo. Barcelona. Espanha.

| Outro Lugar. Galeria Virgílio. S. Paulo. Brasil.

| Prémio Baviera. As novas tecnologias nos meios de locomoção. Vila Nova de Cerveira.

2003 | Artista convidada para o projecto de investigação promovido pela Escola Sup. Educ. Paula Frassinetti.

Laboratório com crianças.

| A.R.C.O. 2003. Galeria Graça Brandão com a série *Fragmentos do corpo*. Madrid. Espanha

2002 | 4 Elementos – Arte Contemporânea Portuguesa e Brasileira. Curadoria Albuquerque Mendes. Casa Municipal da Cultural. Cantanhede

| IV Convocatoria de Jóvenes Artistas. Galeria Luís Adelantado. Valência. Espanha.

| 47º Salon de Montrouge - Salon Européen des Jeunes Créateurs. Curadoria Fátima Lambert. Paris (França). Barcelona (Espanha), Amarante (Portugal).

| Projecto Quattro Venti. Curadoria Letizia Regaglia. Representação portuguesa. Manciano. Itália.

| A.R.C.O. 2002. Galeria Canvas, com a escultura *Se ficares aqui dou-te um abraço*. Madrid. Espanha

2001 | Projecto da Galeria Canvas e Contos do Rosário. Parede do Artista. Porto.

| Arte em Movimento. Curadoria Miguel von Hafe Pérez. Porto 2001. Capital Europeia da Cultura.

| Os Outros Em EU- O Estranho Terrível Outro. IPATIMUP. BIAL. PORTO 2001. Aeroporto Francisco Sá Carneiro.

| Prémio de Escultura City Desk 2001. Fundação D. Luís. Cascais.

| A.R.C.O. 2001. Galeria Canvas c/ a instalação...*Porque sou eu que estou aqui...* Madrid. Espanha

2000 | Alquimias – Dos Pensamentos das Artes. Curadoria António Barros.

Tempo de Afirmção para Novos Criadores. Convento de S. Francisco. Coimbra.

- | ARRITMIA – As inibições e os prolongamentos do humano. Curadoria João Sousa Cardoso. Mercado de Ferreira Borges. Porto.
- | 3ª Bienal de Arte da Fundação Cupertino de Miranda. Guarda.
- | Paglia Obscena. Curadoria João Sousa Cardoso. Espaço UMDIAPOSITIVOPRAVOCÊ. Porto.

Desde 1994 tem integrado numerosas exposições e eventos colectivos, concursos, feiras de arte nacionais e internacionais, simpósios e oficinas. Recebeu prémios e sua obra encontra-se representada em diversas colecções privadas, instituições e museus.

Algumas colecções onde se encontra representada:

Museu do Estuque
Fundação P.L.M.J.
A.N.J.E.
Museu de Arte Contemporânea de Vila Nova de Cerveira
Comuni di Manciano. Itália
Câmara Municipal de Abrantes
Câmara Municipal de Cinfães
Câmara Municipal das Caldas da Rainha
Prefeitura do Rio de Janeiro. Brasil.

4.5 BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, Marc- **Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade**
90 Graus Editora, Lda. (Trad. Miguel Serras Pereira), 2005

BRONSON, AA, GALE, Peggy [ed.lit.]- **Museums by artists**
Toronto: Art Metropole, 1983

BUREN, Daniel- **Fonction du musée.**
in BRONSON, AA, GALE, Peggy [ed.lit.]-
- Museums by artists. Toronto: Art Metropole, 1983

BURTON, Scott- **What is Public Art?**
Design Quarterly, nº122 (1983)

COOKE, Lynne and WOLLEN, Peter (eds.)- **Visual Display: culture beyond appearances**
New York and Seattle, 1995

CRIMP, Douglas- **The art of exhibition,**
in MICHELSON, Anette [et.al.]
-October. The first decade, 1976-1986.
Cambridge, London: The MIT Press, 1985

DADOGNET, François- **Le Musée sans fin.**
Seyssel: Champ Vallon, 1984.
- **Éloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise**
- Paris: Vrin, 1989

DECTER, Joshua- **De-coding the Museum**
Flash Art 23, nº 155 (November- December 1990) pp 140-142

DUNCAN, Carol- **Civilizing Rituals: Inside public art museums**
London and New York: Routledge. 1995

GALE, Peggy- **Introduction.** in BRONSON, AA, GALE, Peggy (ed.lit.)-
- Museums by artists. Toronto: Art Metropole, 1983

GOULÃO, Maria José, **Reliquiae,** <http://dd.fba.up.pt/memorabilia/index.php?pg=texto>,
24 de junho 2009

HAACKE, Hans- **Framing and being framed. 7 works 1970-75.**

Halifax, New York: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, New York University Press, 1975.

HABERMAS, Jürgen- **The structural transformation of the Public sphere**
Thomas burguer (trad.), Cambridge. 1989

HARDING, Anna [ed. lit.]- **Curating the contemporary art museum and beyond.**
Art and Design. vol, 12, n° 1/2, Jan.-Feb., 1997

HASKELL, Francis- **The artist and the museum.**
in New York Review of Books 34. n° 24, December 3, 1987. p.41

HILLER, Susan (ed.) **The Producers: contemporary curators in conversation**
Newcastle, Baltic, Vol. 1, 2000
Vol. 2, 2000

HOET, Jan- **Chambres d'Amis**
Museum Van Hedendaagse Kunst, Ghent, 1986

HOOPER-GREENHILL, Eilean- **Museums and their visitors**
London, New York: Routledge, 1994

HOOPER-GREENHILL, Eilean- **Museum, media, message**
London, New York: Routledge, 2003

HOOPER-GREENHILL, Eilean- **Museums and the interpretation of Visual Culture**
London, New York: Routledge, 2000

HOOPER-GREENHILL, Eilean- **Museums and the shaping of knowledge**
London, New York: Routledge, 1992

KAPROW, Alan, KELLEY, Jeff (ed.)- **Essays on the blurring of art and life**
London: Los Angeles; University of California Press. 1993

KARP, Ivan, LAVINE, Steven D. [ed. lit.]- **Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display**
Washington: Smithsonian Institution Press, 1992

KARP, Ivan, KREAMER, Christine, LAVINE, Steven D. [ed. lit.]- **Museums and communities. The politics of public display**
Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991

KARP, Ivan, WILSON, Fred- **Constructing the spectacle of culture in museums**
Art Papers (May-June 1993): 2-9

KIMMELMAN, Michael- **The improbable marriage of artist and museum**

The New York Times, August 2, 1992, p. H1

KLÜSER, Bernd, HEGEWISH, Katharina [ed.lit.]- **L'art de l'exposition.**
Frankfurt, Leipzig, Paris: Insel Verlag, Éditions du Regard, 1998

KRAUSS, Rosalind- "**A voyage on the north sea**". **Post-medium condition**
London: Thames & Hudson, 1999

KRAUSS, Rosalind- **Postmodernism's museum without walls,**
in GREENBERG, Reesa [et. al.]
Thinking about exhibitions, New York: Routledge, 1996

KRAUSS, Rosalind- **The cultural logic of the late capitalist museum.**
in IDEM [et. al.] [ed.lit.]-
- October. The second decade, 1986-1996. Cambridge, London: the MIT Press, 1997

KRAUSS, Rosalind [et. al.] [ed.lit.]- **October. The first decade, 1976-1986.**
Cambridge, London: The MIT Press, 1985

KUSPIT, Donald- **The art of exhibition: the only art worth exhibiting?**
The New Art Examiner (November 1993) pp 14-17

MAKSYMOWICZ, Virginia- **Through the back door: alternative approaches to public art**
in Art and the public sphere

MALBERT, Roger- **Artists as curators**
Museum Journal, may 1995, pp 25-33

MALRAUX, André- **Le Musée Imaginaire.** Paris: Gallimard, 1965

McSHINE, Kinaston (org.)- **The museum as Muse. Artists reflect.**
New York: The Museum of Modern Art, 1999

MICHAUD, Yves- **L'artiste et les commissaires: quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent**
Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1989

MITCHELL, W. J. ed. **Art and the Public Sphere**
Chicago: University of Chicago Press. 1992

NEWHOUSE, Victoria- **Towards a New Museum.**
New York: The Monacelli Press, 1998

PEREIRA, Fernando José- **Dos artistas Comissários.**
in <http://www.virose.pt/fjp/textos/Aliceouapassagem.html>

PUTNAM, James- **Art and Artifact. The museum as medium.**
New York: Thames & Hudson, 2001

RAVEN, Arlene- **Introduction**
in Art in the public interest

WALLIS, Brian- **Hans Haacke. Unfinished business**
New York, Cambridge, London: The New Museum of Contemporary Art, The MIT Press, 1987

Art galleries as alternative spaces
Studio International, 195:990. 1980

Wide White Space: Behind the Museum, 1966-1976
Brussels: Société des expositions du Palais des Beaux-Arts; Düsseldorf: Richter Verlag, 1995

Damaged goods: desire and the economy of the object
New York: The New Museum of contemporary art, 1986