CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES
PORTO

GESTÃO, PRODUÇÃO E COMUNICAÇÃO NUMA *GALERIA DE ARTE*:
UMA EXPERIÊNCIA NO SECTOR CULTURAL

Relatório de Estágio apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Gestão de Indústrias Criativas

Ana Carolina Malta

Porto. Setembro 2020

CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

GESTÃO, PRODUÇÃO E COMUNICAÇÃO DE UMA *GALERIA DE ARTE*:
UMA EXPERIÊNCIA NO SECTOR CULTURAL

Relatório de Estágio apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Gestão de Indústrias Criativas

Ana Carolina Malta

Trabalho efetuado sob a orientação de
Prof. Doutora Laura Castro

Porto, Setembro 2020

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer a Alda Galsterer e Fernando Belo por acolherem o meu estágio curricular no espaço da Galeria Belo-Galsterer. Reconheço o apoio constante, a generosidade, a disponibilidade, a oportunidade de trabalhar na área que mais me toca e tudo o que me ensinaram nos oito meses que passei numa instituição que tanto contribui para o sector cultural.

À Profª. Drª. Laura Castro, orientadora deste estágio, pela exigência, pelo enorme apoio, pela paciência, pelo incentivo, pelo tempo e partilha de conhecimentos e recursos para a concretização deste relatório que me possibilita a conclusão do mestrado.

Aos meus colegas pela simpatia, respeito e por me integrarem tão bem na equipa; e, especialmente, à minha colega e amiga Luísa Silva que me faz adorar as horas no escritório.

Por fim, destaco a minha tão perfeita família, o meu namorado e as minhas grandes amigas Joana Gomes, Rita Rocha e Joana Peres pelo carinho e força que sempre me transmitiram.

Um especial agradecimento ao meu pai pelo acompanhamento e amor que me deu no decorrer da criação deste trabalho.

RESUMO

O presente relatório apresenta detalhadamente as actividades realizadas e concluídas na duração dos oito meses de estágio curricular de Mestrado na Galeria Belo-Galsterer e, esporadicamente, nas Carpintarias de São Lázaro (centro cultural) e no Lisboa à Prova - Concurso Gastronómico. A sede de todas as entidades mencionadas situa-se na Rua Castilho nº71, R/C esquerdo, em Lisboa; um espaço que engloba a gestão e exposição de arte contemporânea, a dinamização criativa de projectos e a difusão cultural.

O estágio centrou-se na assistência às actividades desenvolvidas na galeria no que toca à gestão, produção e comunicação do espaço. Para melhor entendimento do trabalho efectuado e do sector onde se insere, foi feita uma pesquisa sobre a origem deste tipo de entidade através da elaboração de um enquadramento conceptual e da contextualização histórica do objecto em estudo - galerias de arte - e o papel da curadoria na evolução deste conceito.

Realizou-se uma análise da entidade acolhedora e dos dois outros projectos anteriormente mencionados e, de seguida, a descrição das acções de estágio que partem de uma nota introdutória para a explicação esquemática pormenorizada das actividades e tarefas desempenhadas; terminando com uma auto-avaliação das minhas capacidades/competências retidas desta experiência.

Por fim, conclui-se este relatório apresentando as considerações finais, onde são discutidos os resultados obtidos e a minha evolução pessoal; terminando com uma reflexão sobre as galerias de arte e o sector cultural.

Palavras Chave: Galeria Belo-Galsterer; Galeria de Arte; Curadoria; Sector Cultural; Carpintarias de São Lázaro; Lisboa à Prova.

ABSTRACT

This report includes in detail the activities carried out and completed in the duration of the eight months of the Master's curricular internship at Galeria Belo-Galsterer and, sporadically, in Carpintarias de São Lázaro (cultural center) and Lisboa à Prova - Concurso Gastronómico. The head office of all entities mentioned is located at Rua Castilho nº71, ground floor on the left, in Lisbon; a space that encompasses the management and exhibition of contemporary art, the creative promotion of projects and cultural dissemination.

The internship focused on assisting the activities carried out in the gallery with regard to the management, production and communication of GBG. For a better understanding of the work I did and the sector in which it is included, a research was made on the origin of this type of entity through the elaboration of a conceptual framework and the historical contextualization of the object under study - art galleries - and the role of curatorship in the evolution of this concept.

It was established an analysis of the host entity and the two other projects mentioned above, and, then, a description of the traineeship actions was made, starting from an introductory note to the detailed squeematic explanation of the activities and tasks performed; ending with a self-assessment of the abilities retained from this experience.

Finally, this report concludes itself by presenting the final considerations, where the results obtained and my personal evolution are discussed; ending with a reflection on art galleries and the cultural sector.

Keywords: Galeria Belo-Galsterer; Art Gallery; Curating; Cultural Sector; Carpintarias de São Lázaro; Lisboa à Prova.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS iii

RESUMO iv

ABSTRACT v

ÍNDICE vi

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E SINAIS x

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO I 3

Enquadramento conceptual 3

CAPÍTULO II 7

Contextualização Histórica 7

CAPÍTULO III 15

O Papel da Curadoria na evolução do conceito de galeria 15

CAPÍTULO IV: ENTIDADE ACOLHEDORA 22

4.1: Entidade Acolhedora 22

4.1.1: Função e contextualização histórica 22

4.1.2: Relação com os artistas 24

4.1.3: Programação e montagem de exposições e eventos 25

4.2: Ambiente Co-Work 26

4.2.1: Carpintarias de São Lázaro : Centro Cultural 26

4.2.2: Lisboa à Prova 28

CAPÍTULO V 29

Acções de Estágio 29

5.1: Acções de Estágio na Galeria Belo-Galsterer 30

5.1.1: Gestão 30

5.1.1.1: Controlo do Acervo 31

- Nota Introdutória 31
- Actividades Desenvolvidas 31

5.1.1.2: Gestão da base de dados 31

- Nota Introdutória 31

5.1.1.3: Auto-Avaliação 32

5.1.2: Produção 33

5.1.2.1: Galerias Abertas: Lisbon Art Weekend 33

- Nota Introdutória 33
- Actividades Desenvolvidas 34

5.1.2.2: Encontr'arte de Joana Gomes e Daniela Krtsch 34

- Nota Introdutória 34
- Actividades Desenvolvidas 36

5.1.2.3: Finissage das exposições "Double Poetics" e "Jorinde & Joringel" 36

- Nota Introdutória 36
- Actividades Desenvolvidas 37

5.1.2.4: Exposições "Com a Mão cheia de Pó" e "in a row I+II" 37

- Nota Introdutória 37
- Actividades Desenvolvidas 38
  - Montagem da exposição de Rita Gaspar Vieira 38
  - Montagem do projecto de Pedro Boese 38
  - Preparação da exposição 39
  - Vernissage 40
  - No decorrer da exposição 41

5.1.2.5: Encontr'arte de Pedro Boese e Rita Gaspar Vieira 41

- Nota Introdutória 41

5.1.2.6: Auto-Avaliação 43

5.1.3: Comunicação 44

5.1.3.1: WebSite Galeria Belo-Galsterer 44

- Nota Introdutória 44
- Actividades Desenvolvidas 45

5.1.3.2: Conteúdos de design gráfico e de comunicação 45

- Actividades Desenvolvidas 45

5.1.3.3: Assessoria de Imprensa 46

- Nota Introdutória 46
- Actividades Desenvolvidas 47

5.1.3.4: Gestão das Redes Sociais 47

- Nota Introdutória 47
- Actividades Desenvolvidas 48

5.1.3.5: Assistente de Comunicação 49

- Nota Introdutória 49

• Actividades Desenvolvidas 49
5.1.3.6: Fotografia de eventos 50
• Nota Introdutória 50
5.1.3.7: Auto-Avaliação 51
5.2: Acções de Estágio nas Carpintarias de São Lázaro 52
5.2.1: Comunicação 52
• Actividades Desenvolvidas 52
- Redes sociais 53
- Design de comunicação 53
- Spot das CSL para promoção da exposição "Fossil" de James Newitt na RTP 53
5.2.2: Auto-Avaliação 53
5.3: Acções de Estágio no Lisboa à Prova 54
5.3.1: Comunicação 54
• Actividades Desenvolvidas 55
- Design de Comunicação 55
- Comunicação com os restaurantes 56
- Divulgação dos premiados do concurso 56
5.3.2: Auto-Avaliação 56
CONSIDERAÇÕES FINAIS 58
REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA 62
APÊNDICES a
Apêndice A: Entrevista a Alda Galsterer (Directora Da Galeria Belo-Galsterer) a
Apêndice B: Livro "Com a Mão cheia de Pó" (versão para impressão) k
Apêndice C: Design gráfico e de comunicação da Galeria Belo-Galsterer z
Apêndice D: Proposta ARCO Lisboa 2020 ww
Apêndice E: Design gráfico e de comunicação das Carpintarias de São Lázaro xx
Apêndice F: Design gráfico e de comunicação do Lisboa à Prova fff
Apêndice G: Links para vídeos realizados por mim para a GBG, as CSL e o LAP iii
ANEXOS jjj
Anexo A: Tabelas do Instituto Nacional de Estatística: Estatísticas da Cultura - 2018jjj

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E SINAIS

GBG - Galeria Belo-Galsterer
CSL - Carpintarias de São Lázaro
LAP - Lisboa à Prova
UCP - Universidade Católica Portuguesa
RGV - Rita Gaspar Vieira
FBAUL - Faculdade de Belas-Artes da Univesidade de Lisboa
SNBA - Sociedade Nacional de Belas Artes
AHRESP - Associação da Hotelaria, Restauração e Similares de Portugal

"Prendete in mano la vostra vita e fatene un capolavoro"
Karol Józef Wojtyła (S. Papa João Paulo II), 1985

INTRODUÇÃO

Este relatório foi criado no contexto de um estágio desenvolvido na Galeria Belo-Galsterer (GBG), em Lisboa, como trabalho final do 2º ano de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas da Escola das Artes, da Universidade Católica Portuguesa, no Porto (UCP). O estágio mencionado decorreu entre 6 de Novembro de 2019 e 24 de Abril de 2020, conforme os termos e cláusulas estipuladas no contrato entre a Galeria Belo-Galsterer e a UCP.

No âmbito deste curso, foi-nos dada a escolher a possibilidade de realizar um estágio, fazer uma dissertação ou a criação de um projecto. Dada a minha licenciatura em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, preferi escolher realizar um estágio curricular com o objectivo de começar a desenvolver experiência profissional no sector cultural português, uma área que sempre me despertou interesse.

De acordo com o meu percurso académico, optei por escolher a Galeria Belo-Galsterer como Entidade Acolhedora para o desenvolvimento deste mesmo estágio. Desta forma, poderia juntar este meu interesse no ramo artístico com o desejo de aprender a gerir uma actividade relacionada com as indústrias criativas e de ter a experiência laboral diária numa empresa que, como esta, trabalhe na área cultural e artística.

Em Portugal têm-se desenvolvido, cada vez mais, empresas dentro do ramo cultural, do sector das Indústrias Criativas. (Consultar Anexo A, pp. jjj-kkk)

No entanto, continua escassa a oferta profissional nesta área. (Consultar Anexo A, p. mmm) Por esta mesma razão, foi prioritária a escolha da Galeria Belo-Galsterer pois é uma galeria muito conceituada em Lisboa que me permitiria experiência no contacto directo com o mercado da arte, com as metodologias de trabalho de uma empresa cultural e a convivência com um campo que promove a arte, o talento e a criatividade e a sua internacionalização.

O estágio foi feito trabalhando como assistente na área de programação cultural da galeria. Teve como principais objectivos compreender, através da observação e do acompanhamento, as tarefas a nível organizacional e no plano estratégico; o desenvolvimento autónomo de variadas funções dentro deste espaço expositivo e a assistência a actividades; o treino de competências base essenciais de gestão da actividade deste sector das indústrias criativas e do seu *back office*; e o conhecimento das normas gerais e dos procedimentos existentes dentro desta actividade. Para tal fim, o estágio foi orientado de forma a abranger tarefas dos departamentos de gestão, produção e comunicação. Neste percurso foi possível interagir com vários artistas portugueses e internacionais; com curadores, coleccionadores e críticos bem conceituados no espaço artístico português; com o planeamento e formulação de eventos, exposições e feiras; com jornalistas, através da assessoria mediática; e com todos os processos que levaram à criação e elaboração de actividades e projectos.

Na elaboração deste relatório foi usada como metodologia: a pesquisa bibliográfica para contextualizar o estudo deste sector; estudos nacionais e outros materiais relacionados com a entidade acolhedora para perceber o percurso da galeria e do seu lugar no mercado artístico

português; a recolha de dados através de uma entrevista à directora da Galeria Belo-Galsterer, de forma a compreender o papel de uma galerista e a forma como a galeria se diferencia de outros espaços similares em Portugal; e o registo escrito e visual que foi anotado nos 6 meses de assistência.

Para uma melhor organização deste documento, foram divididos em capítulos os vários temas estudados e explorados.

No primeiro capítulo é apresentado um enquadramento conceptual defendendo porque é que uma galeria de arte se insere nas Indústrias Criativas.

No segundo capítulo é elaborado um panorama sumário da contextualização histórica e teórica sobre o surgimento das galerias de arte, e em específico, em Portugal.

No terceiro capítulo é explorado o envolvimento da curadoria em paralelo com o conceito de galeria de arte.

Compete ao quarto capítulo apresentar o estudo feito sobre a entidade acolhedora — Galeria Belo-Galsterer. É feita uma pesquisa sobre o surgimento da galeria, a sua finalidade, as suas escolhas e o seu trabalho. Primeiramente, é apresentada a galeria como espaço expositivo e depois como espaço de co-work devido à partilha do escritório com outros projectos como o *Lisboa à Prova - Concurso Gastronómico* e as *Carpintarias de São Lázaro Centro Cultural.*

No quinto e último capítulo, são expostas as acções de estágio e cada tarefa que foi cumprida no decorrer destes 8 meses de observação, aprendizagem e convivência diária com as várias áreas. Nesta parte são descritas todas as tarefas desenvolvidas enquanto estagiária em três categorias: Gestão, Produção e Comunicação. A experiência em cada um destes departamentos vai ser organizada com uma nota introdutória, seguida da descrição das actividades e projectos por ordenação cronológica dos mesmos e termina com uma auto-avaliação que me permite exprimir as competências adquiridas em cada sub-divisão de funções como assistente da Galeria Belo-Galsterer.

Para finalizar o relatório, as considerações finais têm como objectivo expor uma reflexão pessoal acerca da experiência de trabalho na entidade acolhedora.

CAPÍTULO I

Enquadramento conceptual

Para a análise de uma galeria de arte, no caso presente, a Galeria Belo-Galsterer, é necessária uma contextualização histórica e teórica sobre o surgimento das galerias de arte em Portugal e as suas respectivas funções e propósito, inserindo esta actividade no sector das indústrias criativas. A abordagem é focada numa pesquisa acerca do contexto que levou ao aparecimento deste tipo de espaço e a sua posterior evolução.

De acordo com o Instituto Nacional de Estatística português (INE), o conceito de galeria de arte, em 2012, correspondia a um "espaço para exposição e venda de obras de artes plásticas, com calendarização e temporadas definidas e fins lucrativos ". Segundo o Código das Atividades Económicas - CAE 47784, insere-se, também, no "Comércio a retalho de outros produtos novos, em estabelecimentos especializados, n.e".

Contudo, pode dizer-se que, actualmente, uma galeria de arte não expõe, apenas, artes plásticas, mas um conjunto mais vasto de obras, denominadas, de forma abrangente, artes visuais. Segundo a Enciclopédia Britânica[1], artes visuais são:

> *These are the arts that meet the eye and evoke an emotion through an expression of skill and imagination. They include the most ancient forms, such as painting and drawing, and the arts that were born thanks to the development of technology, like sculpture, printmaking, photography, and installation art, the latter a combination of multiple creative expressions.*

Ao entrar neste universo artístico, podemos ainda afirmar que uma galeria de arte se insere no sector das indústrias criativas.

Iniciemos, então, uma pequena discussão sobre o conceito de indústria criativa. No princípio dos anos 90, o crescimento das novas tecnologias de informação baseado em novas ferramentas informáticas e, em particular, na transformação da rede Arpanet[2] na World Wide Web levou a que os governos iniciassem uma reflexão sobre a forma de aproveitar e regulamentar estas novas aquisições tecnológicas que permitiram uma massificação generalizada das trocas de produtos de todos os tipos. Nestes produtos incluíram-se, obviamente, os serviços culturais, beneficiando de um canal de distribuição com uma amplitude anteriormente inimaginável. Um dos primeiros países a plasmar em lei este conceito foi a Austrália, em 1994, através da sua

[1] Disponível em: https://www.britannica.com/browse/Visual-Arts. Acedido a 06 de Abril de 2020.

[2] "ARPANET, designa a Rede de Agências de Projectos de Investigação Avançada que foi uma rede informática experimental precursora da Internet. A Agência de Projectos de Investigação Avançada (ARPA), uma ferramenta do Departamento de Defesa dos EUA, financiou o desenvolvimento da Advanced Research Projects Agency Network (ARPANET) no final da década de 1960. O seu objectivo inicial era ligar computadores de instituições de investigação financiadas pelo Pentágono através de linhas telefónicas." Disponível em: https://www.britannica.com/topic/ARPANET. Acedido a 05 de Abril de 2020.

política denominada de "nação criativa" que tinha como objectivo ajudar o país através de novas oportunidades de criação de emprego e do desenvolvimento do panorama cultural. (Moore, 2013, p.739)

Paralelamente a esta acção política o governo passava a dispor de um novo instrumento de avaliação do valor e o impacto da cultura na economia, sendo este ponto um forte motor para a introdução destas medidas.

Esta política cultural ao contribuir para a inovação foi, portanto, também, uma política económica.

> *[…] The level of our creativity substantially determines our ability to adapt to new economic imperatives. […] It is essential to our economic success.* (Commonwealth cultural policy, Department of Communications and the Arts, 1994)[3]

O termo "indústrias criativas" ganhou visibilidade em 1997 quando o recém-eleito governo trabalhista do Reino Unido utilizou esta denominação ao definir a sua política cultural/ económica, em substituição do termo anterior de "indústrias culturais" (primeiramente usado por Theodor Adorno e Max Horkheimer[4], na década de 40, num contexto de crítica ao sistema capitalista). Estes descreveram-nas como um conjunto de empresas e instituições cuja actividade económica assentava na produção maciça de cultura para fins lucrativos e criticavam a sua uniformização e a tendência para esses produtos serem recebidos pela sociedade de forma acrítica. Este tipo de actividade é, hoje em dia, entendida como um subconjunto das indústrias criativas. Este subconjunto foca-se num aglomerado de actividades económicas que têm como objectivo a concepção, a criação e a produção de bens e serviços transaccionáveis, com funções industriais de fabrico de grande escala e de comercialização. (Moore, 2013, pp.739-740)

O conceito de "indústrias criativas" pretende responder, também, à necessidade de promover a revitalização de determinadas regiões e cidades. Isto seria possível através de novas tecnologias de informação e da estimulação de algumas actividades culturais que resultariam numa maior inovação, num desenvolvimento de elementos imateriais de bens e serviços e num maior crescimento económico (economia criativa). Resumidamente, o conceito refere-se à valorização de criatividade; a competência; o talento individual; a cultura; e com a tecnologia digital de informação para gerar produtos comerciais cujo valor económico residisse na propriedade intelectual[5].

Segundo o governo inglês, que se manteve como uma das grandes referências

---

[3] Disponível em: https://apo.org.au/node/29704. Acedido a 5 de Abril de 2020.

[4] Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) apresentaram o conceito de indústria cultural no capítulo "A indústria cultural: iluminação como engano em massa", do livro *Dialética do Esclarecimento* (1944).

[5] "A Convenção da OMPI define como Propriedade intelectual, a soma dos direitos relativos às obras literárias, artísticas e científicas, às interpretações dos artistas intérpretes e às execuções dos artistas executantes, aos fonogramas e às emissões de radiodifusão, às invenções em todos os domínios da atividade humana, às descobertas científicas, aos desenhos e modelos industriais, às marcas industriais, comerciais e de serviço, bem como às firmas comerciais e denominações comerciais, à proteção contra a concorrência desleal e todos os outros direitos inerentes à atividade intelectual nos domínios industrial, científico, literário e artístico." (Barbosa, 2003, p.10)

internacionais neste contexto:

> *The creative industries - including film, TV, music, fashion and design, arts, architecture, publishing, advertising, video games and crafts - are an undoubted strength of our economy; indeed, they are at the heart of the nation's competitive advantage.* (HM Government, 2018)

Num estudo elaborado por Augusto Mateus & Associados (Augusto Mateus & Associados, 2010, p.15) , em 2010, conclui-se que existe uma expansão do sector cultural motivada pela aproximação das indústrias culturais às artes criativas, resultando no conceito de indústrias criativas. Posteriormente, em 2013 (Augusto Mateus & Associados, 2013, p.11), os mesmos autores concluem que o factor de sucesso económico de um país seria a centralização, nas actividades económicas, da cultura, da criatividade e do conhecimento. E mais, uma vez, numa reavaliação em 2016 (Augusto Mateus & Associados, 2016, p.3), propõem que a "economia criativa"[6] articula uma dimensão sectorial e transversal de bens e serviços, reforçando a internacionalização. Se as artes são uma força incontornável da economia, então, inserem-se nesta economia criativa.

Outro conceito que pode ser estudado nesta contextualização da cultura dentro das indústrias criativas é o da "classe criativa". Esta foi uma ideia desenvolvida, entre outros, por Richard Florida[7], a partir de 2002, tentando identificar uma nova classe económica. A classe criativa englobaria um leque alargado de profissionais, entre os quais os artistas visuais, que utilizam a criatividade como motor da sua actividade.

> *Over the past two decades, through, creativity has become the driving force of our economy, and the creative sector has exploded, adding more than 20 million jobs. […] I choose the term because I found it to be both more accurate in defining the real source of economic value-creation — that is, human creativity — and because it is an intellectual construct that extends to all forms of human potential: the vast storehouse and virtually limitless resource that is human creative capacity.* (Florida, 2005, pp. 3-4)

Florida defendia que seria esta a razão do crescimento e da transformação da economia como um todo. Esta seria a classe social que dominaria a vida económica, social e cultural deste século. O sucesso da economia criativa resultaria da exploração de factores diferenciados de uma cidade, de forma a oferecê-los às classes criativas e a serem dinamizados por estas, favorecendo a

[6] O conceito de economia criativa foi criado pelo autor e investigador inglês John Howkins (1945) e apresenta uma nova forma de interpretar a relação entre a criatividade e a economia, de modo a gerar valor e bem-estar. (Meleiro & Fonseca, 2012, pp. 22-23). A obra de Hawkins intitulada "Economia Criativa" teve a sua primeira edição em 2001 e desde então foi amplamente traduzida.

[7] Richard Florida (1957) é um teórico norte-americano que estuda Urbanismo. Enquanto professor, sua principal actividade académica encontra-se associada à área de Economia Urbana.

criação de espaços de desenvolvimento e fruição da criatividade, bem como de interação social. As galerias de arte podem considerar-se dentro dessa categoria de espaços.

Nos últimos 15 anos várias cidades e regiões, a nível global, tomaram como boas referências ao desenvolvimento das indústrias criativas e à promoção de lugares criativos, tendo concebido e promovido políticas de transformação urbana que, ainda hoje, estão em curso. O financiamento da criação de grandes espaços expositivos, a terciarização dos centros urbanos, a criação de zonas exclusivamente pedestres, a introdução de taxas de circulação para veículos, o favorecimento de um "lifestyle" associado às camadas populacionais mais jovens, a aposta na atração turística como motor do desenvolvimento cultural e económico, são alguns dos aspectos comuns em muitas aglomerações urbanas. No entanto, a partir de 2017, este modelo tem vindo a ser posto em causa. O mesmo Richard Florida, na sua recente publicação "The New Urban Crisis", apresentou as consequências das ideias que desenvolveu no início do novo milénio. Num comentário a este livro, Sam Wetherell refere:

> *O seu mais recente livro —A Nova Crise Urbana— representa o culminar deste longo "mea culpa". Embora ele não o diga explicitamente, tudo o que afirma leva à conclusão de que ele estava errado. Argumenta que as classes criativas se assenhoraram de muitas das grandes cidades do mundo e sufocaram-nas até à morte. Como resultado, as 50 maiores áreas metropolitanas, gerando 40% do crescimento global, abrigam apenas 7% da população mundial. Estas cidades "superstar" estão a tornar-se comunidades fechadas, a vibração da população foi substituída por ruas desenraizadas cheias de Airbnb's e casas de verão vazias.* (Wetherell, 2017)

Florida admite que a imposição do seu conceito não democratizou a sociedade urbana, nem permitiu igual acesso às novas oportunidades a todos os criativos. Muito pelo contrário, a tendência que se veio a verificar de favorecimento dos estratos sociais com maior disponibilidade financeira verifica-se também no que aos artistas concerne. A deslocação para os subúrbios das populações menos afluentes arrastou consigo uma parte substancial da chamada população criativa. Segundo Sam Wetherell:

> *Richard Florida tinha razão quando disse que a "economia criativa" era o novo caminho do mundo. Mas o seu desenvolvimento não aconteceu como imaginava. Em vez de possibilitar à humanidade uma nova fase de prosperidade, a nova economia apenas manteve os diferentes elementos do capitalismo tardio - tornando-o agradável para alguns, mas aprofundando as suas crises e contradições para outros.* (Wetherell, 2017)

Se a economia proposta inicialmente por Florida apresenta resultados indesejáveis, qual será então a melhor forma de, como sociedade, potenciarmos a criação e especificamente o campo das indústrias criativas?

CAPÍTULO II

Contextualização Histórica

Para uma melhor compreensão do propósito das galerias de arte é necessário contextualizar o seu surgimento e importância no meio artístico. As galerias de arte não foram os primeiros espaços de exibição e comercialização de obras.

Ao recuarmos algum tempo na história de arte, até à era medieval, era nas igrejas, mosteiros ou até mesmo em praças públicas que eram exibidos vários formatos de quadros ou esculturas. Apesar de muitas destas obras serem vistas como objectos de culto ou de homenagem e estarem bem longe do modelo expositivo, tal como o conhecemos hoje, é interessante destacar que foram os primeiros espaços onde uma peça encontrava o seu público.

Foi no século XVI que começaram a existir as primeiras colecções privadas, em propriedades reais ou da classe nobre e eclesiástica, às quais o acesso era bastante restrito e as primeiras mostras nas Academias de Belas-Artes[8].

> *Much like our museums—and differently from church treasuries and displays of war booty—Wunderkammern[9] were intended to deepen people's knowledge through the presentation of things. In most other ways, however, Wunderkammern differed from modern museums. They were the domains of the wealthy elite, typically located in a private palace and open only to the collector, his immediate circle, and the occasional visitor who was properly furnished with a letter of introduction. This intimacy meant that objects could be taken from shelves, handled, juxtaposed, and discussed before being returned to storage, often out of sight. Wunderkammern were more like private study collections than the art museums most of us know today.* (Rodini. E., 2019)

Foi no século XVII, em 1667, que se realizou o primeiro "Salon", em Paris, (salão em língua francesa): o *Salon Carré*, organizado pela Academia Real de Pintura e Escultura, com o apoio da monarquia francesa e com participação de recém-licenciados do instituto. É este o primeiro vestígio do modelo de exposição de obras de arte de hoje em dia, embora numa forma muito embrionária.

O Salão exibia múltiplas obras de arte, de diferentes artistas, do chão ao teto de uma sala como retrataram os artistas Pietro Antonio Martini na obra "*View of the Salon of 1785",* de 1785, ou François Joseph Heim na obra "*Charles V Distributing Awards to the Artists at the Close of the Salon of 1827*", de 1827. Estas duas obras, realizadas com algumas décadas de diferença, demonstram que não se verificava uma grande inovação no que ao modelo expositivo dos Salões respeitava. A linguagem visual implicava uma acumulação de obras no espaço; pouco

[8] A academia mais antiga da Europa — Accademia delle Arti del Disegno — foi fundada em 1563, em Florença.

[9] Definição em Alemão para "Lugar onde se expõem uma colecção de curiosidades e raridades". Disponível em: https://www.lexico.com/definition/wunderkammer. Acedido a 09 de Junho de 2020.

espaçamento entre elas; a clássica moldura, forte e arrojada; e a típica apresentação de temas históricos, mitológicos, cenas alegóricas e retratos realistas.

> *O espaço de cada quadro, o seu tema, o seu conteúdo separavam-se dos restantes. O olhar dirigia-se para a obra, para dentro da obra, em profundidade, não em extensão para fora dela.* (Castro, 2012, p.94)

Este modelo de exposição continuou até ao século XX, com pequenas modificações na construção do espaço, na composição e na plasticidade do suporte das obras de arte expostas.

Contudo algumas mudanças ocorreram: em 1791, na França revolucionária o apoio institucional deixou de estar na esfera privada da nobreza, passando a depender de um mecanismo público na órbita do Estado; e, em 1795, a candidatura a uma participação no Salão tornou-se possível para qualquer artista.

Por outro lado, o júri manteve os seus critérios de avaliação, elaborados essencialmente aquando do *Salon de Paris* 1748, privilegiando obras de gosto conservador, convencional e ao jeito tradicional da Academia.

A exposição era o meio de apresentar a arte da altura, século XVIII, à sociedade, o que implicava que esta acção se tornasse um assunto do domínio público. (Castro, 2012) Estes eventos são marcantes para a história da arte pois de lá advêm os primeiros catálogos impressos e documentos de estudo, tal como as primeiras críticas de arte. O Salão de Paris (aberto ao público em 1737), a Royal Academy em Londres[10] (aberta em 1769) e a British Institution em Londres [11] (sociedade aberta em 1805) iniciaram este movimento de comercialização de obras de arte, fundamentado na opinião de grandes críticos de arte, desde Denis Diderot[12] a John Ruskin[13]. Segundo Kelly Richman-Abdou no My Modern Met:

> *"Most importantly, however, it had a profound effect on European art as a whole, as it enabled an elite organization to dictate the definition of art."* (Richman-Abdou, 2020)

---

[10] "The RA was founded in 1768 by a group of 40 artists and architects who became the first Royal Academicians. The first president was Sir Joshua Reynolds, whose statue now stands outside Burlington House. Over the past 250 years, we've moved house several times, elected hundreds of new RAs and even survived the Blitz – all while continuing to stage an annual Summer Exhibition, elect new members and champion art and architecture in all its forms. Read our exceptional story here." Disponível em: https://www.royalacademy.org.uk/about-the-ra#our-history. Acedido a 23 de Julho de 2020.

[11] « Formed in 1805 to 'open a public exhibition for the sale of the productions of British artists, to excite the emulation and exertions of younger artists by premiums, and to endeavour to form a public gallery of the works of British artists, with a few select specimens of each of the great schools.'» Disponível em: https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/organisation/british-institution. Acedido a 23 de Julho de 2020.

[12] Denis Diderot, (1713-1784) escreveu crítica literária e é conhecido como o primeiro grande crítico de arte, cobrindo os Salões de Paris, ou exposições anuais de arte, para a *Correspondance littéraire.* De 1745 a 1772, serviu como editor-chefe da *Encyclopédie*, uma das principais obras da Era do Iluminismo. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Denis-Diderot. Acedido a 11 de Junho de 2020.

[13] "John Ruskin (1819-1900) um crítico inglês da arte, arquitetura e sociedade que foi um pintor talentoso, um estilista de prosa distinto, e um exemplo importante do Sage Vitoriano, ou Profeta: um escritor de prosa polémica que procura causar mudanças culturais e sociais generalizadas." Disponível em: https://www.britannica.com/biography/John-Ruskin. Acedido a 11 de Junho de 2020.

No século XIX, surgiu outro tipo de exposições de carácter público, com a primeira exposição individual de um artista – Gustave Courbet[14] – em 1855 e com o Salão dos Recusados, de 1863, frente ao *Salon de Paris* desse ano, eventos vistos como um afastamento da clássica tradição académica e uma provocação da arte moderna ao fio condutor artístico da época.

> *Com este gesto de provocação e de afirmação, Courbet marcaria para sempre o destino anti-académico da arte moderna e fê-lo através da utilização de um instrumento inovador: a exposição individual. Também o Salão dos Recusados de 1863 teve origem na exclusão de um grande número de artistas do Salão, acabando por dar início a um movimento sem retorno, de exposições alternativas, onde se incluíram, naturalmente as exposições Impressionistas que logo começam por um local, tido por pouco adequado, o estúdio de um fotógrafo.* (Castro, 2012, p.93)

Assim, ainda dentro deste século, em 1880, iniciou-se um processo de declínio dos Salões que tinham marcado os 150 anos anteriores, feridos pelo limite ao pensamento que os próprios impunham. A vanguarda impressionista ou outros artistas de pensamento mais avançado revoltaram-se contra o conceito, culminando numa nova geração que começou a expor obras de artes em espaços alternativos ou instituições que, para além de marcarem a reputação artística e ajudarem num possível sucesso, desenvolveram a ideia da comercialização de obras de arte em espaços independentes. (Ramires, 2018, p.11)

> *The art exhibition has had a long and complex history, evolving with the ever - changing demands of society while at the same time challenging those very demands. Exhibitions act as the catalyst of art and ideas to the public; they represent a way of displaying and contextualizing art that makes it relevant and accessible to contemporary audiences. The art exhibition, by its nature, holds a mirror up to society, reflecting its interests and concerns while at the same time challenging its ideologies and preconceptions. Keeping art relevant to society and to a diverse audience at any given point in history is one of the main goals of the art exhibition and one of the reasons it is so important to the history of art.* (Cline, 2012, p.3)

É no século XX que se dá uma evolução no discurso expositivo, trazendo-o até ao conceito que retemos hoje em dia e deixando para trás as fases primordiais da exposição de arte.

---

[14] "Courbet's career was punctuated by a succession of scandals, which were usually cultivated by the artist and always welcomed. After a public fight with the all-powerful superintendent of fine arts, Comte Nieuwerkerke, several of his works were refused display in the great Salon and Universal Exposition of 1855. Courbet countered with his own Pavilion of Realism, audaciously built within sight of the official Salon, where he exhibited, among other works, a monumental canvas, *The Painter's Studio* (Musée d'Orsay, Paris). The accompanying exhibition catalogue included his "Realist Manifesto," in which he declared his aim "to be in a position to translate the customs, the ideas, the appearance of my epoch, according to my own estimation." The press had a field day, and Courbet immediately became the most controversial artist in France." Disponível em: https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2008/gustave-courbet . Acedido a 21de Julho de 2020.

Esta nova linguagem novecentista, para além de manter um espaço dedicado à apreciação visual, criou um outro voltado para a percepção intelectual. A integração deste dois componentes definiu um novo conceito de contemplação que se tornou o âmago da função expositiva, podendo resultar na aquisição de uma peça pelo público (ainda que à época esta fosse, maioritariamente, feita por coleccionadores).

Só neste século foram estudadas formas de expôr de acordo com o material apresentado.

Novas plasticidades e/ou técnicas (vindas de diferentes vanguardas entre as quais o Expressionismo, o Fauvismo, o Cubismo ou, mais tarde, o Surrealismo ou a Arte Pop) que criavam curiosidade a nível estético, marcaram este desenvolvimento na exposição de obras. Os artistas e as suas obras provocavam a sociedade da altura.

> *(...) é uma evolução da exposição no sentido de gerar espaços que estabelecem uma relação activa com o espectador, espaços de obstrução, desorientação e questionamento que rompem com o espaço tradicional de contemplação pacífica, espaços contaminados por dispositivos de mediação alheios à exposição convencional, em que a arte-acção, as performances e os envolvimentos adquirem um protagonismo inédito.* (Castro, 2012, p.100)

Em Portugal as academias e a estética clássica ainda mantinham um poder significativo sobre a produção artística. No século XIX existiam certas instituições que protegiam e organizavam o sector cultural-artístico português, como a Galeria de Pintura da Academia Real de Belas-Artes[15] ou a Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda[16].

Enquanto instituições como a Sociedade Nacional de Belas Artes[17] (SNBA) ou o Museu de Arte Contemporânea[18] — conhecidas como importantes espaços de divulgação e exposição de artistas — tinham no seu acervo obras dentro de uma linha mais conservadora e tradicional, existiam espaços alternativos como cafés ou lojas, de todo o género, que também apoiavam, como podiam, a exposição e visibilidade da arte portuguesa. Estes foram os pequenos primeiros

---

[15] "A galeria da Academia de Belas-Artes formou-se a partir de pinturas e outras obras de arte provenientes dos antigos conventos, maioritariamente da zona Centro e Sul de Portugal, os quais foram extintos em 1834. Pelo facto de se ter reunido este espólio no antigo Convento de São Francisco da Cidade aí foi instalada a Academia, juntamente com a Biblioteca Pública. Devido à falta de instalações as pinturas foram sendo colocadas em salas e corredores. Sousa Holstein reorganizou a galeria em salas para o efeito, sendo estas abertas ao público em 1869." Disponível em: https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4601727. Acedido a 23 de Julho de 2020.

[16] "A Galeria de Pintura do rei D. Luís I (1838/1889) está localizada no Palácio Nacional da Ajuda em Lisboa. Concebida por desejo do próprio monarca para a apresentação da sua coleção privada, data de 1867 a sua inauguração." Disponível em: http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/recursos/galeria-de-pintura-do-rei-d-luis-i/. Acedido a 23 de Julho de 2020.

[17] A SNBA, antigamente conhecida por *Sociedade Promotora das Belas-Artes*, foi criada a16 de Março de 1901 através da parceria do *Grémio Artístico* com a *Sociedade Promotora de Belas-Artes*, que nasceu em 1861 para facilitar a visibilidade e comercialização do mercado artístico português. Disponível em: https://www.snba.pt/index.php?article=34&firstrun=false. Acedido a 11 de Junho de 2020.

[18] "O Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado foi fundado por decreto da República em 26 de maio de 1911. Nasce assim da divisão do antigo Museu Nacional de Belas-Artes em Museu Nacional de Arte Antiga, que herdou daquele as obras realizadas até 1850 e continuou instalado no Palácio das Janelas Verdes, e em Museu Nacional de Arte Contemporânea, constituído por todas as obras posteriores a esta data, tendo sido instalado no Convento de S. Francisco, num espaço vizinho da Academia de Belas Artes." Disponível em: http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/museu/historia. Acedido a 23 de Julho de 2020.

vestígios do aparecimento de "galerias de arte" em Portugal.

> *O carácter experimental e inovador do movimento modernista impulsionou a criação deste género de atividade. As lojas aqui abordadas desfrutavam de suficiente liberdade de expressão para a refutação do academismo, albergando artistas jovens e inovadores. Definimos estes espaços como proto-galerias, tendo servido de berço para as galerias portuguesas tal como as conhecemos hoje. Estamos a falar de espaços comerciais e de entretenimento como o Salão Bobone, e clubes mundanos como o Bristol Club, em conjunto com cafés, como a Brasileira que recorreram a revistas da época como forma de exposição de ideias.* (Ramires, 2018, p.14)

Por volta de 1930 surgiram em Portugal as primeiras galerias de arte, tardiamente em comparação com os restantes países europeus. A primeira galeria portuguesa, *Galeria UP* (1932, Lisboa), foi, portanto, aberta quando galerias internacionais já tinham algum reconhecimento desde a metade do século anterior.

Portugal não tinha, ainda, a culturas visual e aquisitiva que pontificavam no mercado artístico europeu. Devido à escassa quantidade de público português com poder de compra, as galerias nacionais foram estabelecidas a partir da necessidade de visibilidade e reconhecimento por parte dos artistas. Esta actividade pretendia fomentar o interesse na arte, e, consequentemente, aumentar o coleccionismo contemporâneo e dinamizar a sua comercialização, algo que era difícil devido ao atraso do desenvolvimento económico do país, ao gosto mais conservador da população e a um menor interesse pela cultura.

Com o aparecimento destas primeiras galerias em Portugal, a partir dos anos 30, surgiu um novo interesse económico. O artista e a sua obra passaram a ser olhados como um potencial investimento. O espaço galerístico possibilitou a existência de um ambiente social de apreciação, negociação e comercialização independente das novas artes.

O mercado artístico-cultural começou a alastrar e a gerar interesse em diversos públicos. Deste modo, surgiram novas oportunidades de trabalho e, consequentemente, maior reconhecimento da arte portuguesa, um catalisador para a actividade cultural e artística do país. Com o passar dos anos, as galerias foram aumentando em número e foram criadas outras instituições e fundações que também ajudavam artistas, de todos os meios, através de concursos, prémios e bolsas. Foi feita uma aposta por parte da população na arte e cultura, algo que passou a movimentar muito dinheiro.

A década de 50, apesar de caracterizada como uma época de pouca actividade galerística[19] e artística — "a década do silêncio"[20] — pelo crítico e historiador de arte Rui Mário Gonçalves

[19] "Entretanto, neste panorama negativo dos finais da década de 50, a que se juntava a situação que o ensino definia, uma nova promoção de pintores da «terceira geração» tomava caminhos de emigração, como única saída profissional possível." (França, 2009, p.327)

[20] Rui Mário Gonçalves (1934-2014), "A década do silêncio, 1951-1960", in catálogo da exposição: *Arte Portuguesa nos Anos 50*, Beja: Biblioteca Nacional de Beja, Outubro-Novembro 1992; Lisboa: Sociedade Nacional de Belas- Artes, Janeiro-Fevereiro 1993.

foi um período importante, na cidade de Lisboa e na cidade do Porto, inauguraram-se os espaços Galeria Março (1952, Lisboa) e Galeria Alvarez (1954, Porto).

> *[...] podemos observar a criação da sinergia com o mercado primário lisboeta com transferências de galerias entre as duas cidades, aberturas de sucursais e intercâmbios de exposições ou artistas [...] houve um crescimento da animação sociocultural no Porto com as galerias Alvarez e Divulgação. Deu-se, no final dessa década, nova hegemonia lisboeta, com o surgimento da galeria Diário de Notícias, a par da Pórtico.* (Ramires, 2018, pp.74-75)

Apesar destes desenvolvimentos foi apenas a partir dos anos 60 que as galerias de arte começaram a ter uma presença mais forte em Portugal.

> *A dinâmica criativa do período é acompanhada por uma pequena explosão do mercado de arte, em finais de 60 e inícios de 70 — antes da eclosão da crise económica internacional pontuada pelo aumento dos preços do petróleo em 1973 —, alimentada pela especulação financeira e por alguma renovação dos gostos e hábitos de alguns sectores — mais modernizadores — das classes abastadas.* (Santos, Melo & Martinho, 2001, p. 115)

É nesta época que surgem importantes e históricas galerias que ainda prevalecem nos dias de hoje: galeria 111 (1964, Lisboa), galeria de S. Mamede (1968, Lisboa) ou a galeria Módulo (1979, Lisboa). Segundo Mário Teixeira da Silva, fundador da galeria Módulo: *"Nos anos 70 foi o começar, apalpar terreno, uma aprendizagem imensa. Os anos 70 foi a aventura, a loucura completa. Porque realmente nada existia."* (Melo, 1999, p.43)

O mercado estruturado de arte portuguesa tem, então, o seu início nos anos 60. Vai estender-se, segundo o mesmo modelo, até ao final da década de 70, apesar da revolução de 1974 e da consequente quase destruição da economia portuguesa: "*De entre as duas dezenas de galerias comerciais que existiam em Lisboa, menos de meia dúzia permanecem ativas.*" (Gonçalves, 1991, p.110)

Com a melhoria da situação política e económica a partir do final dos anos 70, alavancada num programa de auxílio económico externo, que traz mais estrangeiros para o país e nos dá melhor visibilidade internacional, originam-se as condições para o estabelecimento de um mercado mais internacionalizado. Após a entrada na então Comunidade Económica Europeia, em 1985, remodela-se gradualmente o mercado de arte nacional e aumenta-se a motivação para a criação artística. A partir desta altura as galerias — espaços sensíveis aos factores culturais, económicos, políticos e sociais do país — também ultrapassaram, pouco a pouco, a dificuldade da sua internacionalização e começaram a expor em feiras internacionais como na ARCO Madrid; Feiras de Paris e Londres; e a representar artistas que participavam em Bienais como a de Veneza

e São Paulo; entre outras.

> *Ao longo da segunda metade da década de 80, tornou-se frequente a vinda a Portugal de nomes cimeiros do panorama internacional da arte contemporânea, quer para apresentar as suas exposições, quer para produzir aqui novos trabalhos. Este é um factor com um inestimável poder na dinamização e enriquecimento da cena artística nacional.* (Santos, Melo & Martinho, 2001, p.187)

O final do século XX marcou a transformação estrutural das galerias de arte em Portugal — abertura de espaços alternativos como a Galeria Zé dos Bois (1994, Lisboa) — e da relação institucional com o mundo das artes visuais e plásticas. A criação de novos museus como o de Serralves ou o do Chiado; a criação de novos centros como o Centro Cultural de Belém[21], com a colecção Berardo ou a renovação da Fundação Calouste Gulbenkian[22], são exemplos que possibilitaram o desenvolvimento da actividade artística, criando novas oportunidades para as artes e para a cultura portuguesa.

Ocorre uma maior dinamização da actividade artística e, em paralelo, um aumento do fluxo económico e quantitativo no mercado galerístico até ao final da década de 90 (são exemplo as aberturas de novas galerias no Porto, como a Galeria Quadrado Azul, em 1986, a Galeria Fernando Santos, em 1993, ou a Galeria Presença, em 1995). (Ramires, 2018, p.39)

Entrando no século XXI, as galerias portuguesas, de norte a sul, continuavam a apostar na participação em feiras internacionais de arte, em novos meios e espaços para expor e na representação nacional de artistas estrangeiros.

> *De forma simultánea a esta expansión social, o mundo da arte experimentou unha expansión global. Numerosas bienais, feiras de arte e museos novos foron xurdindo como champiñóns por todo o mundo, seguidos de inmediato polos seus propios discursos sobre a expansión global da arte.* (Hantelman, 2019, p.9)

Nesta altura, no meio galerístico, inauguraram-se conhecidas galerias, que prosperam até à actualidade, como as galerias: Filomena Soares (1999, Lisboa); Cristina Guerra (2001, Lisboa); 3+1 Arte Contemporânea (2007, Lisboa); e Nuno Centeno (2007, Porto).

Apareceram também espaços alternativos e centros de arte bastante reconhecidos nos dias

---

[21] "A construção do CCB foi decidida em 1988. É um complexo composto por um centro para exposições temporárias, que desde 2006 alberga o Museu Berardo, um módulo com salas polivalentes, um auditório para música sinfónica e ópera e outro mais vocacionado para artes performativas, e um centro de reuniões que acolheu a presidência portuguesa da União Europeia, em 1992." Disponível em: https://www.ccb.pt/Default/pt/Inicio/Institucional/Historial. Acedido a 23 de Julho de 2020.

[22] "A Fundação Calouste Gulbenkian foi criada em 1956 por testamento de Calouste Sarkis Gulbenkian, filantropo de origem Arménia que viveu em Lisboa entre 1942 e 1955, ano em que faleceu.
De nacionalidade Portuguesa e instituída em perpetuidade, a Fundação tem como propósito fundamental melhorar a qualidade de vida das pessoas através da arte, da beneficência, da ciência e da educação. A Fundação desenvolve as suas atividades a partir da sua sede em Lisboa e das delegações em Paris e em Londres, tendo também intervenção através de apoios concedidos desde Portugal nos PALOP e Timor-Leste bem como nos países com Comunidades Arménias". Disponível em: https://gulbenkian.pt/fundacao/apresentacao/. Acedido a 23 de Julho de 2020.

de hoje e outros que deixaram, entretanto, de funcionar: o Caldeira 213 (2000-2002); o Salão Olímpico (2003-2005, Porto); a Fábrica Braço de Prata (2007, Lisboa); o Carpe Diem e Pesquisa (2009, Lisboa); o Zaratan (2014, Lisboa).

> *"Podería dicirse que durante os últimos quince anos as artes visuais se converteron nun produto de éxito"* (Hantelman, 2019, p.9)

O panorama artístico global, contudo, irá ser fortemente condicionado pela crise financeira global iniciada em 2008. É dentro deste contexto que destaco a abertura, em 2012, da Galeria Belo-Galsterer — a única galeria de arte a estabelecer-se em Lisboa durante o período mais difícil desta crise —, a entidade acolhedora do meu estágio curricular do segundo ano de Mestrado de Gestão de Indústrias Criativas na Universidade Portuguesa Católica do Porto, de que irei tratar no capítulo seguinte.

Nos últimos 5 a 6 anos a recuperação da actividade económica permitiu um novo período de investimento no mercado artístico. Abre ao público, em 2016, o MAAT (Museu da Arte, Arquitectura e Tecnologia) e dá-se a primeira edição da feira internacional de arte contemporânea ARCO em Lisboa; e, até 2020, cresceram o número de plataformas que publicitam e apoiam a arte e a cultura de Norte a Sul do país, dinamizando a criação e fruição de cultura e a motivação da sociedade a viver a arte.

No cenário actual, pós-crise, o sector artístico-cultural encontra-se numa fase optimista e economicamente recuperada[23]. (Ramires, 2018, p.39)

[23] No entanto, 2020 irá ser recordado pela quebra da actividade e a imprevisibilidade motivadas pela epidemia do Covid 19. Segundo Ana Catarina Machado na revista GQ a 24 de Abril de 2020: "O impacto do Covid-19 faz-se sentir por todo o mundo. Seja a nível social, económico ou político, a realidade com que este setor se depara nos dias que correm, afeta tanto o conforto e a ligação que a cultura transmite às pessoas, como na produção e execução do trabalho de artistas e criativos, que se veem de mãos atadas face ao confinamento social. À medida que as semanas de isolamento aumentam, o património cultural continua a refletir-se no número de eventos cancelados pelo mundo fora, assim como nos respetivos declínios monetários.". Disponível em: https://www.gqportugal.pt/impacto-coronavirus-na-cultura . Acedido a 10 de Setembro de 2020.

CAPÍTULO III

O Papel da Curadoria na evolução do conceito de galeria

A curadoria evoluiu nas últimas décadas de uma atitude para com a arte essencialmente passiva para uma forma artística em si mesmo. O curador deixou de ser um mero garante da integridade estrutural da obra exposta e passou a ser considerado como parte fundamental da equação artística (Especial, 2012, p.4).

Uma nova forma de crítica surgiu ligada a esta transformação. A orientação e práticas curatoriais são agora um passo intermédio que influencia, modula e, por vezes, modifica o processo criativo; este "novo" elo de ligação entre o artista, a obra, o espaço e o público confere a este sistema de arte uma sintonia e uma certa lógica conseguidas pela interacção de referências de cada membro desta estrutura intangível. O contexto é agora o âmago para uma narrativa curatorial. Cada obra é seleccionada e colocada num ambiente que, se por um lado destaca individualmente cada trabalho exibido, por outro constitui em si um outro elemento de proposta artística; da combinação resulta um discurso expositivo. A partir da segunda metade do séc. XX as características do tipo de apresentação das obras já não são indiferentes; este tipo de apresentação é analisado e criticado como uma obra em si (Rupp, 2010, pp. 154-158).

Até ao século XX, a exposição das obras fazia-se segundo critérios de composição no espaço determinados por uma linha estrutural organizada, que privilegiava a materialidade de cada trabalho. O desenvolvimento ulterior do conceito de curadoria decorreu em paralelo com a evolução das galerias de arte que deixaram de ser um mero espaço de exibição.

Neste sentido, chamo a atenção para o que Greenberg designa como "mixed galleries". Os grandes mecenas aristocráticos e a Academia Clássica não tinham uma organização meticulosa em termos geográficos, cronológicos ou estéticos das suas colecções. Em alas de exposição ou galerias misturavam-se as várias escolas de modo a que fosse provocado um diálogo crítico entre os variados trabalhos que se diferenciavam pela heterogeneidade das suas características. Uma observação, uma comparação. O objectivo era precisamente este: uma mistura de materiais, estilos e períodos que não minimizavam as obras mas sim enalteciam a essência e singularidade de cada uma. (Greenberg, Ferguson & Nairne, 2005, p.9)

Dos artistas era esperado que implementassem uma forma de ecletismo — procura da forma mais perfeita de apresentar um determinado conceito — designada como eklogè. Nesta altura a exposição de arte não tinha interesse na "novidade", mas sim no aperfeiçoamento do talento com fim à beleza absoluta dentro dos padrões do Renascimento Italiano e da Antiguidade Clássica. As galerias providenciavam ao público uma experiência reveladora onde a beleza podia ser atingida através de diferentes recursos. Podiam ser usadas diferentes cores, materiais ou traçados, desde que permitissem chegar perto do perfeito belo.

> *"The gallery was the immediate training ground for the artist, which is why no one hit upon the ideia of arranging the paintings by school or period before the end of the eighteenth century"* (Greenberg, Ferguson & Nairne, 2005, p.9)

A curadoria, na história da arte, sofreu mudanças radicais no que toca ao seu conceito. O processo criativo de uma obra era, inicialmente, limitado à criação do artista. Esta criação era independente de factores externos ao criador; a própria qualificação do objecto criado como objecto artístico era da responsabilidade exclusiva do artista; bem como a sua valoração, cultural ou económica. A partir do aparecimento da arte contemporânea (segundo a história da arte ou da museologia, o entendimento da cronologia pode variar dentro da segunda metade do século XX, mas poderá situar-se genericamente, a partir dos anos 60), artistas como Cy Twombly (1928-2011), Andy Warhol (1928-1987), Joseph Beuys (1921-1986) ou Louise Bourgeois (1911-2010), novas práticas como a performance, as instalações e mais tarde, a arte relacional, revolucionaram o acto criativo, permitindo assim que o mesmo fosse produto de um colectivo de entidades que intervinham através de juízo crítico na definição do objecto como artístico.

Estas profundas alterações históricas no mundo da arte tiveram, também, um impacto no campo, agora entendido como artístico, da curadoria. A ideia conservadora de que a curadoria tem um papel anónimo, apenas organizacional e de preservação da materialidade das obras expostas, ficou ultrapassada a partir do momento em que, por volta de 1970, a história permitiu uma noção de arte mais ampla e quase sem limites.

O "pai" da curadoria contemporânea, Harald Szeemann (1933 - 2005), marcou esta passagem. O historiador e curador suíço, conhecido pelo longo trabalho em Kunsthalle[24] Bern, desistiu, após anos, de trabalhar neste estabelecimento devido às críticas que obteve na exposição *Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information* (1969) que deu início à curadoria como a vemos hoje. Nesta exposição, Szeemann apostou numa nova maneira de viver a arte. Nasceram mais expressões artísticas: a instalação, a performance, etc. Como exemplo ilustrador, indico a instalação do artista americano Walter de Maria (1935 - 2013) presente neste acontecimento: um telefone fixo com uma nota que dizia "If this telephone rings, you may answer it. Walter De Maria is on the line and would like to talk to you". Uma mistura de arte conceptual com arte minimalista. A estrutura da exposição foi revolucionária para a década de 60 e iniciou o entendimento actual da curadoria: a expressão individual das ideias do curador, criando o significado das obras no contexto expositivo. Foi o evento mais importante neste campo no século transacto (Biryukova, 2017).

Da curadoria tradicional deu-se um salto para uma curadoria contemporânea onde o curador tem um papel mais importante e o seu trabalho é parte da criação exposta. A prática expositiva faz agora parte do conjunto de obras presentes numa exposição. O seu corpo de trabalho passa a ser notório e único, de curador para curador. Passa a envolver uma comunicação directa e profunda com o(os) artista(as) que resulta numa reflexão para a construção de um

[24] Centros de arte sem exposições permanentes.

discurso que apresente a mostra de arte como um cruzamento de vários intervenientes que formam uma exposição, uma agremiação que expressa unida um conjunto de princípios, ideias e intenções.

A concepção e a produção de uma exposição é algo complexo. Não se trata apenas da montagem física de obras de arte que, num todo, apresentem um resultado esteticamente aprazível. Tal como uma pintura pode ter um lado conceptual, como por exemplo *Anthropométries* de Yves Klein que nos ensinam que um pintor pode não se limitar ao acto tradicional de pintar e aos materiais comuns, podendo criar uma tela apenas direccionando e conduzindo mulheres: "the artworks took shape without his touch"[25] também a curadoria tem este lado interpretativo que reúne um conjunto de referências nas suas práticas e uma relação íntima com o conjunto de obras com o qual trabalha.

> *Por exemplo, as características físicas de uma galeria de arte afectarão a forma como os visitantes se movem no espaço e poderão também afectar o interesse por parte destes relativamente às obras de arte.* (Guimarães, 2009, p.27)

O curador tem em si uma enorme responsabilidade, o conjugar de artistas com obras, com a mensagem, com o espaço e, o mais importante, com o público. Hans-Ulrich Obrist (1968), uma das pessoas mais influentes no mundo da arte, defende que o curador não é um rival do artista; é um catalisador, gerador e motivador que o acompanha durante todo o processo criativo e que tem um papel fundamental na ligação do mesmo ao público. (Kent, 2006). O curador suíço explica numa entrevista ao Sundance Institute:

> *"If you think about these junctions between objects, quasi-objects, hyper-objects, non-objects, it is of course also objects between people. Curating, making exhibitions, is bringing people together in a room."* (Currimbhoy, 2018)

Usemos o exemplo da exposição "Appearance Stripped Bare: Desire and the Object in the Works of Marcel Duchamp and Jeff Koons, Even" com a curadoria de Massimiliano Gioni no Museu Jumex na Cidade do México, inaugurada a Maio de 2019. O curador foi convidado pelo Museu Jumex a fazer uma exposição sobre Jeff Koons, um dos artistas vivos com maior sucesso a nível monetário. Devido a um artigo que andara a escrever sobre Duchamp e Koons, juntou na mesma área estes dois controversos artistas. Deste artigo, nasceu o nome da exposição. Gioni encontrou uma ligação de Duchamp ao México devido aos estudos do detentor do Prémio Nobel da Literatura, Octavio Paz, um deles chamado "Appearance Stripped Bare". A exposição baseia-se no conceito "shop window": o frustrante desejo que as vitrines/montras demonstram e a intriga que causam. Este desejo e o que lhe acontece quando é concretizado, é tratado em antigas notas manuscritas de Duchamp. A noção de consumismo, esta necessidade frustrante de comprar

[25] "*What was it with Yves Klein and Blue?".* (s.d) Phaidon. Disponível em: https://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/april/28/what-was-it-with-yves-klein-and-blue/ . Acedido a 2 de Novembro de 2019.

porque sim, é expressada no trabalho de Duchamp a partir do momento em que um urinol passou a ser uma fonte de valor incalculável. Koons defende, também, esta ideia através de algo mais intangível: o entretenimento. (Greenberguer, 2019) Desta forma, a exposição tenta representar de uma maneira mais concreta o humano e os seus maiores desejos e seduções neste campo.

O papel do curador é este: encontrar conexões entre todas as vertentes onde vai intervir. O conceito crítico e o conhecimento acerca da história da arte são necessidades fulcrais nesta área.

Falemos de como age este elo de ligação que é o curador. Primeiramente pensemos nas obras e nos artistas. Numa exposição deve existir uma mensagem comum e coerente entre todas as obras e artistas escolhidos. O curador, através do seu juízo crítico e do seu entendimento sobre história da arte, escolhe artistas adequados a um determinado conceito expositivo, a uma narrativa ou um discurso teórico, político, social, que pode adotar ou criar. A constante presença do curador no trabalho de um contemporâneo é absolutamente essencial. O mesmo tem de entrar no âmago da visão criativa do artista.

A 30 de Novembro de 2019, no *Encontr´Arte* da artista portuguesa Joana Gomes com a curadora da sua exposição *Double Poetics,* Inês Valle, presente na Galeria Belo-Galsterer (Lisboa, Portugal), foi referido que existem constantes visitas a *ateliers* e longas e inúmeras conversas para conseguir chegar a um consenso para o nome da exposição e a sua montagem. Hoje em dia, já é possível exercer esta liberdade e autonomia nesta profissão. O curador já é liberto do modelo expositivo tradicional. Inês Valle acompanhou a criação das obras para a exposição acima referida e tornou-se, assim, parte da sua criação. A obra exposta tem todo o mérito da pintora, mas foi devido ao trabalho da curadora que se chegou à razão da presença da obra no espaço da galeria. O curador leva a que haja este desbloqueio inconsciente que o artista tem em relação às obras e às suas mostras.

As bienais que ocorriam pelo mundo, como a *Bienal de Veneza*[26] ou a de *São Paulo*[27] e a tão importante quinquenal *Documenta*[28] de Kassel, marcaram a mudança de uma forma pouco interventiva de curadoria para uma mais estudada e aprofundada, com critérios expositivos pessoais. Esta fornece-nos trabalhos que nos permitem entender o que torna a arte relevante e inicia debates para o envolvimento do público directamente na criação artística. O curador é, agora, um autor. Um autor que trabalha através de formatos originais que permitem vivenciar diferentes formas de arte e através da interpretação criar novos significados.

A curadoria não é, por si só, arte. A arte é feita pelos artistas. Um curador permite viver a experiência que é a arte. Permite-nos olhar uma exposição como um todo e fazer-nos sentir que há um propósito e uma mensagem que nos é dirigida através de um conjunto de obras. É fascinante compreender como uma pessoa consegue ser um elo entre o artista e a sua própria

[26] A Bienal de Veneza é a mais antiga exposição internacional de arte do mundo, realizada de dois em dois anos, desde 1895, em Veneza, Itália.

[27] A Bienal de são Paulo é a segunda mais antiga exposição internacional de arte do mundo, realizada de dois em dois anos desde 1951, em São Paulo, Brasil.

[28] A Documenta é uma das mais importantes exposições da arte contemporânea e arte moderna internacional que se localiza em Kassel na Alemanha de cinco em cinco anos.

obra. É o elo que conecta tudo e todos. Ajuda o artista a descobrir, ainda mais, as verdades escondidas nos seus trabalhos; apresenta e inclui a obra no espaço, dá-lhe uma razão e um objectivo ao ser exposta; permite que as obras reconheçam o mundo, as pessoas, os sítios; que sejam vistas, percepcionadas – foi para isso que foram criadas; insere o público nesta relação tão íntima e, num círculo vicioso, junta-o ao artista e o artista, novamente, à sua criação.

Em suma, o curador ao longo da história foi, lentamente, obtendo cada vez mais autonomia e prestígio para o seu trabalho. Está, agora, numa posição que se destaca em galerias, museus, fundações e outras instituições que se inserem no mercado ou campo artístico.

A apreciação da importância da arte e da cultura não devia ser exclusiva de um grupo elitista de especialistas na área: críticos de arte, historiadores de arte, professores doutorados em mercados da arte… a arte reflete a sociedade, reflete o tempo e precisa de ser entendida e estar disponível para todos, sem excepção. É um conto real ilustrado. Desde o início dos tempos que nos queremos expressar e mostrar aos outros o que vivemos.

Ser curador não é, apenas, ser um grande especialista em arte; é ser o espaço vazio que existe entre a arte e a sociedade, juntá-los num discurso, promovendo a reflexão e a comunicação. A arte é essencial para entendimento da evolução do ser humano e o curador apresenta-nos o que já foi, ao que é e ao que vai ser.

Assim realço que o conceito de galeria acompanhou a evolução do que poderíamos considerar uma "curadoria tradicional", onde obras mais clássicas eram expostas nestas "mixed galleries", no seu caminho até à curadoria contemporânea.

> *a galeria é, frequentemente, um espaço de equívoco, já que o que aí se expõe é tomado pela obra e acabará, de facto, por ser uma parcela integrante dela. No entanto, quando não se trata de expor apenas documentação mas de transportar para o interior da galeria, o próprio território (sejam areia, terra ou pedras) o espaço interior coloca-se no lugar do espaço exterior: o espectador percorre-o e isso corresponde a percorrer a obra, o artista procura induzir no espectador uma experiência.*(Castro, 2012, p. 101)

No contexto do presente *zeitgeist* não se espera que as galerias correspondam à visão ultrapassada da tradição clássica. Desde a era Romântica foi-se permitindo aos artistas o acto de criar sem limites apostando na sua originalidade e autenticidade, e às galerias a separação do ideal de beleza como critério expositivo, o dispensar das regras técnicas e filosóficas dos antigos "mestres" e o iniciar de uma nova fase moderna onde tudo começou a ser permitido e questionado.

Szeemann expunha determinadas obras que provocavam curiosidade pelo que representavam da essência de um dado contexto. Este foi início da exposição contemporânea, da galeria contemporânea na qual o papel dos artistas, a mensagem que podem querer transmitir e o conceito que lhe é subjacente, começaram a poder sobrepor-se ao material, ao tangível.

> *Exhibition have become the medium through which most art becomes known. Constantly reshaped by artists and curators, the exhibition has become a prominent and diverse part of contemporary culture. […] Exhibitions are the primary site of exchange in the political economy of art, where signification is constructed, maintained and occasionally deconstructed. Part spectacle, part socio-historical event, part structuring device, exhibitions — especially exhibitions of contemporary art — establish and administer the cultural meanings of art.* (Greenberg, Ferguson & Nairne, 2005, p. Introdução)

No entanto, o conceito de galeria de arte mais presente nos nossos dias continua, desde o século passado, a seguir a tendência de se expressar num espaço conhecido como "cubo branco" - espaço amplo de paredes brancas com específicos focos de luz. Uma área física capaz de ser modificada e controlada para uma determinada exposição e que direcione a atenção do público numa experiência pessoal.

> *The "white cube" was rooted in a philosophy that aimed to liberate art and artists from the conservative forces of history. Ironically, this model has taken over, and art museums from Rio to Abu Dhabi to Shanghai draw on similar exhibition tactics. This has led some museum critics to wonder if the "white cube" has itself become a vehicle of cultural control.* (Rodini, s.d)

Este espaço não limita a exposição, permite explorar as suas capacidades espaciais e discursivas.

> *A atmosfera física onde o encontro estético se realiza tem um efeito significativo na qualidade da experiência. Os contextos físicos influenciam o grau de ritualidade com que se frequenta um espectáculo ou uma exposição. Os agentes comportam-se de formas diferenciadas num mesmo espaço cultural devido às características intrínsecas e à materialidade do próprio espaço. As especificidades espácio-institucionais não são indiferentes aos diversos públicos da cultura.* (Guimarães, 2009, p. 27)

Esta experiência de início, meio e fim é a relação íntima que aproxima as obras de arte ou colecções ao seu público e à instituição ou entidade que as acolhe. É fundamental conduzir os visitantes num modelo expositivo linear de acordo com o que é apresentado, seja para um momento de consumo cultural; um momento de contemplação artística; um momento de empatia social; ou um momento de aprendizagem.

"É na exposição que o público confronta novas realidades, desenvolve experiências e adquire conhecimento [...] Coleccionar, conservar, investigar e divulgar são acções que acontecem numa exposição. Produzir, construir e difundir conhecimento, formar públicos, contribuir para uma consolidação do tecido social e cultural são funções que se cruzam neste fenómeno." (Castro, 2012, pp.85-86)

CAPÍTULO IV: ENTIDADE ACOLHEDORA

4.1: Entidade Acolhedora

4.1.1: Função e contextualização histórica

O presente relatório procura descrever um estágio curricular, com uma duração inicialmente prevista de seis meses (prolongada, por iniciativa própria, por mais dois meses) na entidade acolhedora *Galeria Belo-Galsterer.*

A Galeria Belo-Galsterer foi idealizada em 2011 e aberta ao público a 29 de Novembro de 2012 por Alda Galsterer (actual directora e co-fundadora) e Fernando Belo (co-fundador e marido); conta já com 50 exposições e 8 anos de funcionamento no sector artístico do mundo da arte contemporânea nacional e internacional e é sita em Lisboa, na Rua Castilho 71, R/C esquerdo. A GBG foi criada a partir do desejo de trabalhar com artistas contemporâneos, da vontade de abrir um negócio, por parte dos fundadores, no sector artístico-cultural e da independência pessoal de decisão profissional que se obtém neste regime de trabalho. (Apêndice A, p.b)

O espaço é conhecido por apoiar a diversidade multicultural, criando parcerias com artistas reconhecidos de qualquer parte de Portugal, Europa (com especial relação com a Alemanha) e/ou países africanos de língua oficial portuguesa.

É uma galeria lisboeta que se distingue pelo facto das suas instalações ocuparem não uma área ao nível do arruamento mas sim um apartamento num R/C alto, perto do Marquês de Pombal, uma zona nobre e central da cidade. Como já foi mencionado, apoia artistas de qualquer parte do mundo, o que facilita a internacionalização, possibilitando oportunidades de intercâmbios entre os artistas representados pela galeria e outros centros, feiras, instituições ou espaços que expõem arte contemporânea.

A sua principal missão é, assim, apresentá-los ao mercado de arte nacional e internacional, incluíndo coleccionadores, curadores, directores de museus, críticos de arte e importantes instituições. Representa artistas com uma forte linguagem contemporânea que explorem variadas expressões artísticas dentro das artes visuais como o desenho, a escultura, a pintura, a fotografia ou, por exemplo, a instalação; exprimindo os seus valores, conceitos ou herança cultural. Ao realizar exposições de arte contemporânea; ao providenciar momentos de partilha em seminários com artistas; ao fazer visitas guiadas ao espaço/acervo ou *ateliers*; a galeria pretende fomentar e dinamizar a actividade cultural e social portuguesa, desenvolvendo um ambiente próprio para um serviço de aconselhamento e consultoria individual para coleccionadores ou outros possíveis clientes.

Segundo Alda Galsterer, o espaço distingue-se no mercado artístico por quatro razões: pela experiência profissional no sector artístico-cultural de ambos os fundadores; pelo vasto

conhecimento da directora pelo campo da história de arte e curadoria[29]; pela atitude mais institucional onde a curadoria é usada como meio de mediação e conexão para a escolha, apresentação e comunicação dos artistas; e, por fim, pelos contactos e relação com o centro e norte da Europa, principalmente Alemanha e países de língua alemã.

> *Usamos a curadoria como um elo principal da programação, tendo em mente a sustentabilidade de um negocio difícil e frágil como o da comercialização de obras de arte, mantendo uma conduta profissional ética e transparente para com os colecionadores e os artistas.* (Apêndice A, p.c)

O início da actividade da GBG envolveu a promoção das exposições, a apresentação de seminários e workshops, viagens com arte (para Berlim), e exposições comissariadas por Alda Galsterer dos artistas da galeria em Museus. É uma galeria de arte com projectos que, desde o início, se destacaram na imprensa cultural a nível nacional e internacional:

> *No primeiro ano conseguimos de facto um grande número de artigos que focavam a Galeria Belo-Galsterer como um novo projecto galerístico em Portugal, obtivemos um clipping de imprensa impressionante, foi-me feito um convite para falar em nome da Galeria Belo-Galsterer na 57ª Bienal de Veneza no Pavilhão de Portugal sobre o projecto da nossa galeria. O Público publicou um artigo sobre as novas galerias em Portugal, e destacou a Galeria Belo-Galsterer como uma das principais novidades…Com esse balanço o segundo ano já nos trouxe mais atenção, também por parte das instituições e colecionadores.* (Alda Galsterer, 2020, Apêndice A, p. c)

Para uma melhor compreensão do papel da Galeria Belo-Galsterer, podemos dividir as principais funções do espaço em três aspectos: a nível social; a nível artístico-cultural; e a nível comunicativo.

A nível social, a galeria desenvolve e programa eventos e projectos relacionados com arte que estão disponíveis para e ao alcance de qualquer faixa etária. É um espaço de reflexão artística e contemplação de obras inovadoras a nível plástico e tecnológico que oferecem uma experiência visual e intelectual. Tem como função oferecer a melhor experiência e apresentar ao público um leque de interacções, através de diferentes meios como por exemplo a curadoria do espaço ou visitas guiadas, que causem ao cliente o desejo da aquisição da(s) obra(s) de arte, ou apenas o gosto da vivência pictural e estética da exposição, algo que valoriza socialmente e intelectualmente a comunidade.

A nível artístico-cultural, é uma galeria que desenvolve práticas de incentivo à inovação, à originalidade e à criatividade. Procura sempre integrar, dentro deste sector, exposições e projectos

[29] Alda Galsterer frequentou um mestrado em História de Arte e Línguas e Literatura Inglesa e Portuguesa na Universidade Eberhard Karls Universitat Tubingen (2003) e um mestrado em Estudos Curatoriais da FBAUL e Fundação Gulbenkian (2010).

de qualidade, de espectro nacional e internacional que traduzam o talento, o dom e a excelência da obras dos artistas representados. Deste modo, consegue atrair públicos diversificados proporcionando uma programação artística e cultural estudada. Uma galeria focada em manter o fascínio pela arte contemporânea e o interesse pelo sector galerístico, seja através de exposições locais ou fora de Portugal.

A nível comunicativo, aborda estratégias de reflexão e partilha de conhecimentos através de encontros presenciais entre o público e os artistas, conhecidos como "Encontr'arte", onde são debatidos temas conceptuais, filosóficos, técnicos e pessoais do artista, da história da arte e da actualidade. Paralelamente, num ambiente mais privado, incentiva reuniões periódicas com os artistas da galeria procurando aconselhar e analisar o trabalho de cada um e futuras exposições ou participação em eventos. Para além disso, a nível tecnológico, mantém o contacto com o público, clientes e imprensa através das redes sociais e, mais importante, pela newsletter mensal onde são apresentadas todas as novidades e eventos que ocorrem.

4.1.2: Relação com os artistas

No que toca à escolha dos artistas, segundo a directora da GBG, os critérios para esta selecção incluem o gosto pessoal, o conhecimento pessoal de um determinado artista, a atitude profissional do mesmo, a qualidade da obra, o mercado existente para o tipo de obras e, por fim, a vontade de trabalhar a nível institucional do profissional em questão.

O espaço, desde o seu início, divide os seus artistas em "artistas da galeria" e "artistas convidados". Os artistas da galeria são profissionais com os quais a GBG tem uma maior ligação e compromisso e que apresentam um trabalho contínuo e coerente, de tal forma que, a cada ano, expõem quer na sala de exposição quer na de projecto. Estes são artistas que adquirem uma maior promoção (nas redes sociais, newsletter, *website*, acervo) e, consequentemente, mais visibilidade quando são apresentados em feiras de arte, exposições, actividades específicas (como o evento Lisbon Art Weekend) ou a coleccionadores e/ou outros públicos/clientes.

> *São também os artistas que garantimos apresentar nas feiras de arte que fazemos: ARCO Lisboa (por exemplo nas participações de: 2016-2019 apresentámos, entre outros, os artistas Pedro Calapez, Mário Macilau, Mel O'Callaghan, Rita GT [artista da galeria de 2017-2019]) e Drawing Room Lisboa (2020, com Paulo Brighenti, Pedro Calapez e Rita Gaspar Viera).* (Alda Galsterer, 2020, Apêndice A, p. e)

No ano de 2020, a GBG conta com Paulo Brighenti (PT), Pedro Calapez (PT), Rita Gaspar Vieira (PT), Mário Macilau (MZ) e Mel O'Callaghan (AUS) como artistas da galeria.

Os artistas convidados também mostram a sua obra na GBG em exposições individuais e/ou colectivas e projectos. Contam, também, com a promoção do seu trabalho no site da galeria e newsletter; no entanto, não é feito nenhum compromisso no que toca à periodicidade da

exposição das obras no espaço da Galeria Belo-Galsterer. São artistas cuja obra é apelativa ao conceito contemporâneo da GBG e que têm uma forte relação com a directora da galeria.

> *Os "artistas convidados" são artistas cuja linguagem visual nos é muito próxima, bem como existe uma grande simpatia pessoal e profissional entre as pessoas, e que complementam o universo de atuação da Galeria Belo-Galsterer em vários sentidos, alargando p.ex. a presença da fotografia como é no caso de Jorge Molder, e a ligação com os países de língua alemã, nas figuras dos artistas Wolfgang Wirth (AT) e Claudia Fischer (DE), bem como uma maior presença da escultura através dos artistas Cristina Ataíde (PT), Rui Sanches (PT) e Teresa Segurado Pavão (PT), só para dar alguns exemplos.* (Alda Galsterer, 2020, Apêndice A, p. e)

No ano de 2020, a GBG conta com Cristina Ataíde (PT), Alexandre Conefrey (PT), Claudia Fischer (PT), Jorge Molder (PT), Pedro Quintas (PT), Rui Sanches (PT), Teresa Segurado Pavão (PT) e Wolfgang Wirth (AUT) como artistas convidados.

É um espaço que ajusta o investimento global nos seus artistas se se verificar que as suas obras não criam mercado em Portugal (como foi o caso de Juliane Solmsdorf que deixou de trabalhar com a GBG, em 2019) ou quando a relação do artista com a obra ou do artista com a directora se desvaneça. No entanto, esta mudança faz parte do negócio da gestão de uma galeria de arte.

Numa entidade dinâmica como esta, é essencial o acompanhamento dos profissionais, fazendo visitas regulares aos *ateliers* e discutindo a evolução do trabalho criado (ou que está a ser criado), mantendo ambas as partes actualizadas através da troca de *e-mails* e telefonemas periódicos. Como metodologia de trabalho, é importante, por parte da directora da galeria, acompanhar o percurso artístico de cada profissional que acolhe, através da presença nas exposições e inaugurações em museus, centros culturais e/ou outras galerias; fazer uma pesquisa e leitura de suportes externos que analisam o artista; e, por fim, dar a oportunidade aos artistas de expôr a obra (original e, de preferência, inédita) no espaço ou apoiar a programação de exposições acolhidas noutras instituições ou organizações.

4.1.3: Programação e montagem de exposições e eventos

As exposições na Galeria Belo-Galsterer são planeadas anualmente ou de dois em dois anos, dependendo sempre dos artistas que são escolhidos. O programa inclui, também, a participação em feiras nacionais e internacionais para mais eficaz promoção dos contemporâneos que trabalham com a galeria, oferecendo-lhes uma maior visibilidade, como aconteceu, por exemplo, na ARCO Lisboa de 2016 a 2018, na ARCO Madrid e na Est Art Fair em 2014.

Contudo, a GBG tem, recentemente, apostado em feiras ou eventos de arte contemporânea

que tenham um público mais específico e reduzido, como na Lisbon Art Weekend e na Drawing Room Lisboa.

A galeria oferece ao artista o espaço e coordena a montagem, a comunicação, o acompanhamento, a comercialização das obras, a exposição das mesmas no acervo e a promoção e divulgação do evento para um público geral e para um nicho mais específico de coleccionadores, críticos de arte, curadores, directores de museus. Para uma exposição, como já foi mencionado, Alda Galsterer acorda com o artistas as obras que serão expostas e os seus preços. Dentro deste aspecto, o espaço cria fichas de consignação que referem quais são as obras expostas e o tempo que ficam em acervo após a finissage e acorda os seguros do trabalho durante a montagem e desmontagem da exposição.

O modelo expositivo utilizado na galeria separa uma exposição individual de uma pequena sala de projecto. Desde 2012, com algumas excepções, a GBG tem escolhido este formato que acolhe dois artistas ao mesmo tempo. A harmonia dos trabalhos expostos em conjunto atrai diferentes tipos de público, revelando uma programação versátil.

Para uma vernissage na GBG, é necessária uma intensa comunicação à imprensa e uma gestão de tarefas bem organizada.

> *No próprio dia há um pequeno beberete na Galeria Belo-Galsterer com a presença dos artistas ao fim do dia (modelo que está a ser repensado devido à pandemia do novo coronavírus). Há um jantar a seguir à vernissage com os próprios artistas, colecionadores, críticos e ou jornalistas convidados, bem como com a direção da Galeria Belo-Galsterer e seus assistentes.* (Alda Galsterer, 2020, Apêndice A, p. i)

4.2: Ambiente Co-Work

No domicílio empresarial da GBG estão sediadas outras empresas e, por isso, geridos outros projectos: o centro cultural *Carpintarias de São Lázaro* (CSL) e o concurso gastronómico *Lisboa à Prova* (LAP). Alda Galsterer e Fernando Belo, ao partilharem o mesmo escritório, numa espécie de ambiente *"co-work"*, para diferentes projectos e negócios, permitiram que o meu estágio se tornasse ainda mais interessante.

4.2.1: Carpintarias de São Lázaro : Centro Cultural

As Carpintarias de São Lázaro, inauguradas em 2017, são um centro cultural situado na cidade de Lisboa. Inseridas numa das 7 colinas Lisboetas, Colina de Santana, ao pé da Praça do Martim Moniz, são rodeadas de bairros históricos de grande movimentação multi-cultural. É um

espaço, existente desde o início do século XX, que antigamente servia, efectivamente, como carpintaria, na Rua de São Lázaro, nº 72. Depois de um desastre que ocorreu em 2002, um incêndio que degradou bastante o edifício Art Deco, a Câmara Municipal de Lisboa reforçou a antiga fábrica de mobiliário para evitar o colapso da estrutura. Em 2012, foi proposto, num concurso internacional, o arrendamento do espaço para a criação de um centro cultural mas não houve qualquer proposta. Numa 2ª tentativa, em 2014, o projecto da responsabilidade da Associação Recreativa e Cultural das Carpintarias de São Lázaro (fundada por Fernando Belo e Alda Galsterer) destacou-se de outros 13 candidatos e venceu o concurso, tornando o edifício, de 1800 metros quadrados e quatro pisos, num novo centro cultural de criação contemporânea.

Um espaço conhecido pela sua arquitectura e dimensão, é revestido de paredes cinzentas, de betão, do andar -1 ao 2º andar. Dividido ao longo dos pisos, tem espaço para exposições de pequeno e grande formato; salas de ensaio; estúdio de gravação e vídeo; salas para artistas em residência; camarins; balneários; mezzanine; e um terraço que, se prevê, abrirá com restaurante, bar e cinema ao ar livre. (Salema, 2017)

Segundo o *website* das CSL, tem como missão: "*promover a cultura e as Artes Contemporâneas, desde Artes Visuais a Música, Teatro e Dança, Cinema e Gastronomia, no coração da capital portuguesa.*"[30]. É um espaço que trabalha com uma programação própria e produção e divulgação de eventos culturais, numa comunidade de grande diversificação cultural que se entende através da linguagem universal que é a arte contemporânea.

Um centro de arte que produz exposições como, em 2017, *Los Carpinteros;* em 2019, *Jeu de 54 Cartes* de Jorge Molder e*"Ensaios Domésticos"* da *MOB Projects*[31]; em 2020, "*Fossil"* de James Newitt*;* ou recebe eventos como a *Imago Lisboa Photo Festival* (2019). Enquanto espaço alternativo, acolhe, também, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, residências artísticas para estrangeiros não-residentes em Portugal, como foi o caso da *AiR Carpintarias 2018* realizada por *Miriam Simun* (USA,1984) e a *AiR Carpintarias 2019* realizada pela duo *22* (Rússia, Anna Shestakova, 1985, e Elvan Susarin, 1990). Paralelamente, para além de lançamentos de *open calls* (nomeadamente dentro das áreas de artes visuais, video art e músicos de rua), oferecem espectáculos e concertos tais como, em 2019, "*A música portuguesa a gostar dela própria";* a festa de antecipação do *IndieLisboa* com o concerto de *Chullage* e *Noberto Lobo*; e, em conjunto com a *BoCA Bienal*, os concertos de *Caterina Barbieri* e *Kukuruz Quartet.*[32]

Um centro cultural versátil que recebe variadas propostas para eventos e dá lugar a muitos projectos de diferentes dimensões, além dos já mencionados. Foi uma entidade com a qual tive a oportunidade de trabalhar durante o meu estágio e que vai ser tratada no capítulo das Acções de Estágio.

---

[30] Informação retirada do site do centro cultural Carpintarias de São Lázaro. "Sobre nós" disponível em:https:// carpintariasdesaolazaro.org/Sobre-nos . Acedido a 23 de Julho de 2020.

[31] Integrante dos projectos associados da *Trienal de Arquitectura de Lisboa*

[32] Informação retirada do site do centro cultural Carpintarias de São Lázaro. "Arquivo" disponível em: https://carpintariasdesaolazaro.org/Arquivo . Acedido a 23 de Julho de 2020.

4.2.2: Lisboa à Prova

O *Lisboa à Prova* é um concurso gastronómico que atribui, anualmente, a certos restaurantes da capital portuguesa, uma classificação de *"1 Garfo", "1 Garfo Superior", "2 Garfos", "2 Garfos Superior"* ou *"3 Garfos"*, premiando os representantes de acordo com a avaliação do júri. É um projecto da consultora de comunicação *Única* (uma vez mais dirigida por Fernando Belo) que teve a sua edição piloto em 2006/2007 e continuou em 2009. Não obstante, houve uma edição zero em 2001, concluindo, até 2019, 13 edições. É um projecto promovido pela *Câmara Municipal de Lisboa* e conhecido pelas parcerias institucionais feitas com a *AHRESP* (Associação de Hotelaria, Restauração e Similares de Portugal) e o *Turismo de Lisboa*.

Tem como objectivos fazer reconhecer o sector da restauração lisboeta; apresentar ao cliente (local ou estrangeiro) a melhor gastronomia disponível dentro de três categorias: *"Cozinha Tradicional Portuguesa"*, *"Cozinha do Mundo"* e *"Cozinha Contemporânea"*; e estimular o sector da restauração, providenciando uma consultoria personalizada, a cada restaurante participante, de modo a tentar melhor a qualidade dos serviços prestados.[33]

Qualquer restaurante é livre de se inscrever no concurso desde que apresentem uma experiência gastronómica completa (entrada, prato principal, sobremesa e serviço de vinho).

A avaliação é feita, por membros do júri, à cozinha, ao serviço, ao ambiente e à relação qualidade/preço. Cada restaurante assina, pelo menos, três vouchers, com um preço médio de uma refeição para duas pessoas (o jurado e o acompanhante) que dão direito a três visitas de três jurados diferentes. No final deste processo, onde se vive a oferta de cada restaurante, cada jurado preenche um formulário pré-formatado onde avalia cada estabelecimento de acordo com os parâmetros referidos anteriormente. Através destes documentos são feitos relatórios finais que englobam as avaliações e opiniões dos jurados e têm como objectivo contribuir para uma requalificação do serviço prestado, uma maior motivação dentro do sector e uma constante melhoria da oferta.

No final de cada edição dá-se a divulgação e entrega de prémios do Concurso Gastronómico Lisboa à Prova. Este evento ocorre no *Palácio dos Paços do Concelho*[34] e conta com a participação dos restaurantes (premiados e não-premiados), com um discurso do Presidente da Câmara Municipal de Lisboa e com os parceiros institucionais, que também se expressam no início da cerimónia.

Durante a parte final do meu estágio participei, também, neste projecto que vai ser tratado no capítulo das Acções de Estágio.

---

[33] Informação retirada do site do Lisboa à Prova, disponível em: https://gabinete54.wixsite.com/lisboaaprova. Acedido a 24 de Julho de 2020.

[34] Actual Sede da Câmara Municipal de Lisboa.

CAPÍTULO V

Acções de Estágio

No terceiro capítulo deste relatório elaboro a descrição precisa das actividades realizadas durante o estágio que fiz em horário full-time, das 12h00 às 19h00, na Galeria Belo-Galsterer de 6 de Novembro de 2019 a 24 de Abril de 2020, com um prolongamento, por iniciativa própria e sugestão à administração da Galeria, até 18 de Julho de 2020.

A entidade acolhedora disponibilizou-se a aceitar um programa de estágio que envolvesse o acompanhamento da maior parte das actividades efectuadas no âmbito do funcionamento corrente da Galeria Belo-Galsterer (GBG), das Carpintarias de São Lázaro Centro Cultural (CSL) e do Lisboa à Prova Concurso Gastronómico (LAP).

Neste contexto, através do trabalho que irei descrever, foi possível concretizar todos os objectivos previamente estruturados; e mais: desenvolvi aptidões necessárias para a compreensão do funcionamento de uma galeria de arte e de outros projectos; aprendi como se gere a área de comunicação e de assessoria de imprensa; adquiri competências na área de investigação de conteúdos e de novas ferramentas de comunicação; pus em prática conhecimentos de design gráfico, paginação e vídeo para projectos internos; participei na organização e produção de eventos, exposições e inaugurações da GBG, das *Carpintarias de São Lázaro Centro Cultural* e do *Lisboa à Prova Concurso Gastronómico*; apoiei na coordenação de actividades no exterior, como visitas a *ateliers* e inaugurações de eventos culturais nas CSL; e tive um significativo papel na organização do acervo e do inventário da galeria.

Para uma melhor leitura e acompanhamento das tarefas concretizadas, organizo este capítulo em: « Acções de Estágio na Galeria Belo-Galsterer: Gestão, Produção e Comunicação », « Acções de Estágio nas Carpintarias de São Lázaro Centro Cultural: Comunicação » e « Acções de Estágio no Lisboa à Prova Concurso Gastronómico: Comunicação ».

Deste modo, segmento as actividades e tarefas, esclarecendo quais foram os profissionais responsáveis pela supervisão do meu trabalho e qual foi o meu papel em cada campo apresentado.

É importante referir que, durante esta primeira experiência de trabalho, não foi necessário grande número de reuniões com a directora/orientadora responsável pela supervisão do meu papel na galeria — Alda Galsterer — porque houve, diariamente, uma constante partilha e discussão de assuntos e funções no escritório que partilhávamos. No entanto, destaco 4 reuniões que foram importantes no decorrer do estágio na GBG: 3 presenciais, com a directora da galeria, onde foram discutidos os planos da galeria e distribuídas funções; e uma outra com a artista Rita Gaspar Vieira e a curadora Ana Rito para discussão da montagem e design do livro de artista lançado pela galeria.

No que toca às Carpintarias de São Lázaro, só fui introduzida nas reuniões de equipa e na participação nas actividades do centro no início de Março. Devido à situação por que o mundo

passou na altura e com os três estados de emergência sucessivos que foram decretados no país, as reuniões que eram feitas semanalmente às sextas-feiras dispersaram-se pela semana. Foram registadas participações em 14 reuniões, das quais 9 foram via Skype e 5 foram presenciais. Nestes encontros foram discutidos temas que diziam respeito a toda a equipa, como: as obras e mudanças que estavam a ser feitas nas CSL; a programação cultural; discussões sobre a possível abertura do centro e sobre futuras exposições (algo que estava incerto dada a evolução da epidemia em Lisboa); questões de logística; distribuição de actividades e tarefas para os eventos que se iriam prosseguir; discussão de estratégias de comunicação e segurança para atrair o público e imprensa aos eventuais eventos; e, também, questões relativas à vernissage e imagem da exposição *Fossil* de James Newitt, que se iniciou em 18 de Julho de 2020.

Por fim, o meu contacto com o projecto *Lisboa à Prova Concurso Gastronómico* teve, também, o seu início no mês de Março. Foram realizadas 5 reuniões: 3 por Skype, onde foram discutidas as tarefas que cada membro da equipa teria de realizar; e 3 presenciais, para revisão e publicação do vídeo de divulgação dos premiados desta 13ª edição do concurso.

Ao longo deste capítulo, recorro à descrição do meu trabalho através de, primeiramente, uma pequena nota introdutória que explana as áreas onde trabalhei; de seguida, uma esquematização de cada actividade, tarefa ou função exercida; e, por fim, uma auto-avaliação sintetizada por pontos das competências adquiridas.

5.1: Acções de Estágio na Galeria Belo-Galsterer

5.1.1: Gestão

O estágio que decorreu nesta galeria de arte iniciou-se com o conhecimento de que, no que toca à gestão, iria gerir e organizar o acervo/inventário das obras de arte consignadas à galeria. Foi uma tarefa que levou, aproximadamente, um mês a ser feita. Para esta e outras tarefas interagi com ferramentas de gestão de base de dados.

A organização do *showroom* da galeria foi a primeira das actividades que realizei na GBG e a única na esfera da gestão/organização de uma galeria de arte.

No que concerne à gestão da programação cultural ou à gestão/comercialização de obras de arte, não tive nenhuma função directamente ligada a estes campos; não foi necessária qualquer decisão ou solução vinda da minha parte.

5.1.1.1: Controlo do Acervo

- **Nota Introdutória**

Trabalhar com muitos artistas envolve a gestão de um elevado número de obras. O meu papel, enquanto estagiária, foi caracterizado por uma forte presença nesta área. O controlo do acervo e a organização das suas obras e respectivas fichas de consignação permitem à galeria ter um controlo simples, quantitativo e físico das obras de arte de que dispõe.

- **Actividades Desenvolvidas**

Nesta tarefa é importante respeitar as obras, tendo o maior cuidado na sua manipulação, criando uma distribuição no espaço físico de armazenagem que assegure a sua conservação e automatizando um processo de observação das mesmas que permita uma caracterização informática o mais rigorosa possível. O objectivo foi criar um local virtual que permitisse um rápido acesso à informação que foi ordenada. Neste processo foram executadas as seguintes etapas, em conjunto com a minha colega Zeineb Jebali:

1 - Criação de uma pasta digital denominada "*Acervo*" que incluiu três subpastas: "*Artistas da Galeria*", onde iriam estar disponíveis todas as informações sobre as obras, consignadas à GBG, dos artistas da galeria; "*Artistas Convidados*", onde iriam estar disponíveis todas as informações sobre as obras, consignadas à GBG, dos artistas convidados; e "*Outros*", onde iriam estar disponíveis todas as informações sobre as obras, consignadas à GBG, de artistas que já expuseram no espaço mas que não são representados pela galeria.

2 - Remodelação e actualização, através da ferramenta InDesign, de todas as fichas de consignação das obras presentes no acervo. Nisto se inclui: nome do artista; nome da obra; preço; técnica usada; localização; e uma imagem da obra.

3 - Análise e organização das obras presentes fisicamente no acervo e/ou em *ateliers* de artistas.

5.1.1.2: Gestão da base de dados

- **Nota Introdutória**

Ao trabalhar numa galeria de arte são criadas numerosas relações que podem ser benéficas para o espaço. Uma galeria interage com artistas; coleccionadores; jornalistas; críticos de arte; e

todo um leque de profissões, principalmente dentro do sector artístico-cultural.

É fundamental o arquivo de todos os contactos estabelecidos em visitas guiadas; inaugurações; finissages; reuniões; ou outras situações que se revelem de interesse para o trabalho da GBG. Para isso, a directora da galeria atribuiu-me a função de recolher, organizar e arquivar fisicamente ou através do programa MadMimi, todos os contactos obtidos a partir de cartões pessoais ou de outras formas de apresentação deixados no livro de elogios da GBG. Neste processo foram executadas as seguintes funções:

1 - Organização física e digital da base de dados;
2 - Melhoria das capacidades de trabalho com a ferramenta MadMimi;

5.1.1.3: Auto-Avaliação

O trabalho realizado na área da gestão possibilitou-me adquirir as seguintes aptidões:

Pessoais:
- Organização e método;
- Pro-actividade;
- Autonomia na gestão das tarefas;
- Capacidade de criar e aplicar rotinas de trabalho;
- Desenvolvimento de maior atenção aos pormenores;
- Trabalho em equipa;

Técnicas:
- Aquisição de conhecimento dentro dos programas da Adobe;
- Aperfeiçoamento de outras capacidades informáticas, como com o uso de Excel;
- Aquisição de conhecimentos com ferramentas de organização de base de dados, como o MadMimi;

De gestão:
- Planeamento e organização de conteúdos;
- Sistematização de documentos;
- Aperfeiçoamento da eficiência da tarefa;

5.1.2: Produção

Dentro de uma galeria, no que toca à produção de eventos, é válido afirmar a grande importância das vernissages e/ou finissages das exposições periódicas que vão tendo lugar dentro do espaço.

Este tipo de acontecimentos foi crucial para a compreensão do funcionamento de uma galeria de arte e estiveram presentes até ao último dia do meu estágio.

A área de produção foi um campo importante e teve um grande impacto na minha formação, pois providenciou-me experiências que traduzem as necessidades, funções e objectivos que estão presentes neste tipo de eventos e que desenvolvem aprendizagens e noções de responsabilidade e observação.

Ao colaborar na logística por detrás destes acontecimentos, estive em contacto com fases distintas da produção de eventos como: as exposições em si; palestras; visitas guiadas; montagens de exposição; desmontagens; inaugurações e finissages. Foi ainda possível a participação no evento *Lisbon Art Weekend (LAW),* a minha primeira interacção com o mundo da produção. Apesar de não ser um evento produzido directamente pela galeria, foi a introdução às acções tradicionais que orientam, por exemplo, uma inauguração de uma exposição. Foram-me entregues certas responsabilidades (abaixo discriminadas) dentro da preparação e organização do espaço para que o público tivesse a melhor experiência possível e, eventualmente, para que a galeria tirasse disso algum proveito.

5.1.2.1: Galerias Abertas: Lisbon Art Weekend

- **Nota Introdutória**

A 15, 16 e 17 de Novembro de 2019, a *Galeria Belo-Galsterer* participou nas galerias abertas do *Lisbon Art Weekend* (LAW)*,* uma organização sem fins lucrativos que procura contribuir para o aumento do interesse pela arte contemporânea, em Lisboa, através de um programa cultural que conecte galerias, espaços alternativos de arte, colecções privadas, museus e outros projectos dentro deste sector. Esta foi a segunda função exercida durante o estágio curricular. Este fim-de-semana contou com a minha participação: sexta-feira, dia 15, das 10h00 às 20h00; sábado, dia 16, das 11h00 às 22h00; e Domingo, dia 17, das 11h00 às 19h00; sendo sempre acompanhada pela directora da galeria, Alda Galsterer.

É importante referir que, neste evento, tal como acontece nas inaugurações, para além do público em geral, estiveram presentes críticos de arte; coleccionadores; artistas contemporâneos; professores académicos; curadores portugueses; e as artistas que estavam em exibição, desde 18

de Outubro de 2019, na GBG: Joana Gomes (1986), com a exposição individual *"Double Poetics"* (curadoria de Inês Valle) e Daniela Krtsch (1972) com *"Jorinde & Joringel"*.[35]

- **Actividades Desenvolvidas**

No que toca à participação no evento LAW, as tarefas realizadas na produção do evento, dentro da galeria, foram:

1 - Verificar que o espaço estava preparado para receber o público; disponibilizar material para o catering e preparativos para o brunch;
2 - Organizar o acervo e posicionar as obras de forma a serem apresentadas correctamente para uma melhor apreciação;
3 - Imprimir e/ou reposicionar os suportes de leitura, tais como: preçários; folhas de sala; planta com a indicação das legendas e posicionamentos das obras;
4 - Funções como assistente de sala; receber e acompanhar o público;
5 - Criar uma relação com ambas as artistas;
6 - Partilhar qualquer questão que me tenha sido colocada pelo público acerca da aquisição das obras de arte expostas;
7 - Ajudar na organização do transporte para as visitas aos *ateliers* de Joana Gomes e Daniela Krtsch, no sábado, dia 16 de Novembro de 2019;
8 - Actualizar a directora da galeria com o número dos visitantes e potenciais coleccionadores ou críticos de arte;
9 - Fazer cumprir o plano previamente estipulado;
10 - Fazer uma recolha de material fotográfico ou em formato de vídeo ao longo do evento;
11 - Arrumação do espaço pós-evento;
12 - Recolher os *e-mails* deixados no livro de elogios da entrada e transferi-los para a base de dados da galeria;
13 - Fazer a partilha do evento nas redes sociais;

5.1.2.2: Encontr'arte de Joana Gomes e Daniela Krtsch

- **Nota Introdutória**

A 30 de Novembro de 2019, das 17h00 às 18h30, deu-se o *Encontr'arte* com Joana Gomes e a curadora Inês Valle e, a 11 de Janeiro de 2020, com a mesma duração, de Daniela

[35] Informação recolhida através do site da Galeria-Belo Galsterer "Programação, Arquivo, 2019". Acedido a 24 de Julho de 2020. Disponível em: www.belogalsterer.com

Krtsch e Margarida Brito Alves.

Este evento centrou-se numa conversa sobre a exposição presente na galeria, a obra da artista e o seu processo criativo. É um momento que, normalmente, acolhe o artista e um convidado (ou, na ausência de convidado, Alda Galsterer) numa partilha com o público de temas de caracter contemporâneo; sobre a actualidade; história de arte; e/ou reflexões filosóficas e estéticas que possam surgir.

> *O formato 'Encontr'Arte' nasceu em 2015, no âmbito de uma exposição coletiva que tinha o nome "Paperworks", trabalhos sobre papel. Como havia muitos artistas expostos, a necessidade de alargar o formato de conversa com o artista (da exposição / projeto) já existente, obteve um nome para podermos designar melhor a ideia do encontro com o artista e sua arte; sendo p.ex. Encontr'Arte com xxx. Desde então este formato de conversa institui-se na Galeria Belo-Galsterer como um formato fixo, conversa com o artista sobre a sua exposição e a sua obra com um convidado, sempre ao sábado, às 17h.* (Alda Galsterer, 2020, Apêndice A, p. j)

No primeiro *Encontr'arte*, mencionou-se o facto de estar ter sido a primeira exposição de Joana Gomes neste espaço; uma artista que trabalha, maioritariamente, sobre tela e papel; e que convida o observador a viver as obras através da cor, da mancha, da adição, da subtracção, dos materiais riscadores e de outros elementos iconográficos que aproximam o espectador do quadro numa relação íntima em busca do seu significado.[36] A responsável da produção do evento foi Alda Galsterer, tendo-me atribuído algumas funções de pré-produção relativas à conversa que se iria dar no dia. Esta teve lugar no espaço de exposições da galeria e foi também um encontro em mote de celebração do 7º aniversário da Galeria Belo-Galsterer. Foi possível, através dos assuntos discutidos, ficar a conhecer os métodos de trabalho e vida de Joana Gomes; entender o conceito por detrás da obra da artista; e o percurso académico e papel de uma curadora numa exposição.

A conversa com a artista Daniela Krtsch e a professora Margarida Brito Alves[37], a uma semana da finissage, foi o primeiro *Encontr'arte* de 2020. Neste encontro foram partilhadas as suas técnicas de pintura; a criação de diálogos e narrativas baseadas em memórias ou experiências; o jogo conceptual e plástico que é feito na sua obra entre a realidade e a ficção; o processo criativo particular da artista em questão; e algumas contextualizações históricas e apontamentos interessantes de Margarida Brito Alves no contexto da exposição "*Jorinde & Joringel*". A responsável da produção foi, novamente, Alda Galsterer, tendo-me atribuído algumas funções de pré-produção ao estilo do evento anterior. Esta conversa teve lugar no espaço de

[36] Informação recolhida através das folhas de sala da exposição "Double Poetics" que se encontram no site da GBG em "Programação, Arquivo, 2019, Double Poetics de Joana Gomes". Disponível em: www.belogalsterer.com/2019 . Acedido a 25 de Julho de 2020.

[37] Historiadora de Arte Contemporânea e Professora auxiliar no Departamento de História da Arte da FCSH/Universidade Nova de Lisboa.

projecto da galeria e, através do conteúdo que foi partilhado, foi possível entender melhor as obras expostas e o papel das referências na criação artística.

- **Actividades Desenvolvidas**

No que toca à assistência dos eventos *Encontr'arte* da exposição "*Double Poetics*" , de Joana Gomes e do projecto "*Jorinde & Joringel*" de Daniela Krtsch, as tarefas realizadas nas suas produções centraram-se em:

1 - Verificar que o espaço se encontrava preparado para receber o público; distribuição de cadeiras posicionando-as de modo a que estejam direcionadas para o lugar onde se senta a artista e o convidado.
2 - Organizar o catering;
3 - Imprimir e/ou reposicionar os suportes de leitura, como preçários ou folhas de sala;
4 - Receber e acompanhar o público aos lugares;
5 - Participar e colocar questões à artista;
6 - Fazer uma recolha de material fotográfico ou em formato de vídeo ao longo do evento;
7 - Arrumação do espaço pós-evento;
8 - Partilha nas redes sociais;

5.1.2.3: Finissage das exposições "Double Poetics" e "Jorinde & Joringel"

- **Nota Introdutória**

O dia de encerramento de uma exposição de arte é conhecido, dentro do meio, como finissage. É, portanto, o último dia em que é possível ver as obras expostas no espaço e/ou adquiri-las. Este dia não é tão movimentado como uma vernissage, mas conta com uma semana de reforço na comunicação social, de forma a fazer ressaltar os últimos dias da exposição.

A finissage da exposição de Joana Gomes e do projecto de Daniela Krtsch deu-se a 18 de Janeiro de 2020. Não foi definido como um evento que precisasse de uma grande produção mas, nos dias que se seguiram, até 27 de Janeiro de 2020, ocorreram as desmontagens, o acondicionamento das obras para recolha e a renovação do espaço. Um processo que foi sempre acompanhado por Alda Galsterer.

- **Actividades Desenvolvidas**

Na finissage da exposição "Double Poetics" , de Joana Gomes, e do projecto "Jorinde & Joringel" de Daniela Krtsch, foram concretizadas as seguintes actividades:

1 - Envio de *e-mails* de divulgação e lembrete da finissage;
2 - Verificar que o espaço estava preparado para receber o público até 18 de Janeiro de 2020;
3 - Desmontar a exposição; remover as obras de ambas as artistas;
4 - Assistência no acondicionamento e transporte das obras de Joana Gomes;
5 - Acondicionar as obras vendidas de Daniela Krtsch para futura recolha;
6 - Renovação do espaço;
7 - Reparar qualquer marca deixada pela montagem da exposição anterior com massa própria para tal;
8 - Reparar o espaço – pintar algumas partes das paredes novamente de branco;
9 - Mudar a organização das obras expostas no acervo, substituindo algumas delas por obras de Joana Gomes e Daniela Krtsch;
10 - Partilha nas redes sociais;

5.1.2.4: Exposições "Com a Mão cheia de Pó" e "in a row I+II"

- **Nota Introdutória**

A produção da exposição "*Com a Mão cheia de Pó*" de Rita Gaspar Vieira e do projecto "i*n a row I+II*" de Pedro Boese teve o seu início no dia de montagens, 27 de Janeiro de 2020 e estendeu-se até ao dia da inauguração, 06 de Fevereiro de 2020. Este evento, com a finissage marcada para 28 de Março de 2020, prolongou-se, devido à situação pandémica, até 18 de Julho de 2020 — com uma interrupção de 3 meses, entre 14 de Março e 3 de Junho de 2020.

A preparação deste evento e a sua vernissage foi a minha primeira experiência com produção cultural de uma exposição de arte, deixando um impacto muito grande na minha formação. O plano de trabalhos envolveu a montagem das obras; pedidos de orçamentos para impressão dos suportes de leitura que foram criados; funções de assessoria de imprensa; reuniões com Alda Galsterer, Rita Gaspar Vieira e Ana Rito sobre a edição de um livro de artista; e a produção, organização e acompanhamento da inauguração.

- **Actividades Desenvolvidas**

- Montagem da exposição de Rita Gaspar Vieira

Depois da preparação do espaço para a próxima exposição ter sido concluída, deu-se o início da montagem da exposição "*Com a Mão cheia de Pó*" de Rita Gaspar Vieira (RGV), de 27 a 29 de Janeiro de 2020.

Os dias de montagem foram acompanhados pela artista, pela curadora da exposição, Ana Rito, pelo artista e marido de RGV, Nuno Sousa Vieira, e por mim. O processo de produção deste evento, inaugurado a 6 de Fevereiro de 2020, girou à volta da montagem da exposição de acordo com a visão da curadora Ana Rito; dividindo o espaço numa zona clara em contraste com uma zona escura, algo que se relacionava com o conceito da obra e a mensagem que se queria transmitir. A montagem deu-se na sala de exposições da GBG e foi composta por 17 obras — desenho, instalação, escultura — distribuídas pelo espaço.

1 - Receber e conhecer a artista Rita Gaspar Vieira, a curadora Ana Rito e o artista Nuno Sousa Vieira;
2 - Desembalar as obras e colocá-las de acordo com as indicações da artista e da curadora;
3 - Ajudar e assistir Rita Gaspar Vieira e Nuno Sousa Vieira na montagem física da exposição;
4 - Recolha de material fotográfico ou em formato de vídeo da montagem da exposição;
5 - Dar a minha opinião e comentar o posicionamento das obras, quando me era pedido;
6 - Conversar com a artista sobre a sua obra para perceber melhor o conceito e processo criativo para futuras visitas guiadas;
7 - Actualizar Alda Galsterer acerca do estado da montagem da exposição;
8 - Limpar o espaço depois da montagem estar completa;
9 - Posicionamento de algumas obras e catálogos de artista no acervo;
10 - Partilha nas redes sociais;

- Montagem do projecto de Pedro Boese

A montagem do projecto de Pedro Boese deu-se de 04 a 05 de Fevereiro. Artista português, Pedro Boese trabalha e vive, essencialmente, na Alemanha. Deste modo, foi necessário encontrar uma data de montagem que se aproximasse da inauguração permitindo que a sua estadia fosse reduzida ao mínimo tempo necessário. Durante o processo, fui a responsável por assistir o artista com qualquer ferramenta ou pedido que fosse solicitado; com a composição e posicionamento das obras no espaço; com pequenos detalhes no que toca à iluminação da sala; e com a actualização da director sobre qualquer pormenor que achasse importante acerca da montagem.

1 - Recepção e verificação das obras do projecto "*in a row I+II*", assegurando-me que chegavam intactas ou se seria necessário activar o seguro;
2 - Pedir um orçamento à parceria VIP Executive para a reserva de um quarto para o artista;
3 - Receber e conhecer Pedro Boese;
4 - Ajudar e assistir o artista na montagem física da exposição;
5 - Recolha de material fotográfico da montagem da exposição;
6 - Dar a minha opinião e comentar sobre o posicionamento das obras e iluminação da sala;
7 - Conversar com o artista sobre a sua obra para perceber melhor o conceito e processo criativo para futuras visitas guiadas;
8 - Actualizar a directora acerca do estado da montagem da exposição;
9 - Limpar o espaço depois da montagem estar completa;
10 - Posicionamento de certas obras e catálogos de artista no acervo;
11 - Partilha nas redes sociais;

- **Preparação da exposição**

No decorrer da preparação de uma exposição de arte é fundamental iniciar o processo comunicativo, em primeiro lugar, com a imprensa, de seguida com certos coleccionadores ou críticos de arte e, finalmente, com o público em geral.

Assim sendo, entre 14 e 27 de Janeiro de 2020, foram escritos, por Alda Galsterer e Ana Rito, os textos para o Press Release e enviados, a 30 de Janeiro de 2020, juntamente com o convite, ao público previamente selecionado. Para além destes documentos foram também enviadas as newsletters para lembrete da inauguração.

Entre estas datas foram construídos todos os materiais gráficos necessários para a inauguração e, a 6 de Janeiro de 2020, todos os suportes foram distribuídos e posicionados na galeria.

Neste processo, foram concretizadas três reuniões: uma reunião, a 9 de Janeiro de 2020, para divisões de tarefas com Alda Galsterer (onde foram discutidos orçamentos, conteúdos gráficos, o preçário e cronograma de funções); uma segunda reunião, a 31 de Janeiro de 2020, para a actualização do estado da exposição e revisão do que faltava fazer; e uma última reunião, a 4 de Fevereiro de 2020, com Rita Gaspar Vieira e Ana Rito sobre a criação e o design gráfico da edição do livro de artista da exposição "Com a Mão cheia de Pó" de RGV comissariado pela curadora. Na preparação foram concretizadas tarefas como:

1 - Formatação do Press Release com os textos indicados e a tradução do mesmo para língua inglesa; (Apêndice C, p.tt)

2 - Envio de convites personalizados e do Press Release a jornalistas, críticos de arte, coleccionadores, artistas e curadores;
3 - Assistência na construção da newsletter e aprendizagem de algumas funções da plataforma MadMimi;
4 - Criação de conteúdos: convites; *gallery editions*; folhas de sala; plantas da exposição; suportes de leitura para a entrada e caixa de luz; conteúdos de design gráfico digital para as redes sociais e newsletter; (Apêndice C)
5 - Idas à gráfica para levantar e fazer o pagamento do material solicitado;
6 - Actualização constante das redes sociais com lembretes acerca da nova exposição que iria inaugurar;
7 - Contactar uma assistente e estabelecer um orçamento para o cocktail de inauguração;
8 - Início da montagem e criação do livro de RGV (Apêndice B);
9 - Compra do material alimentar necessário para o evento;
10 - Participação em reuniões;

- **Vernissage**

A vernissage é dos acontecimentos mais importantes que decorrem numa galeria de arte. A produção de um evento como este requer uma planificação estratégica e uma divisão de tarefas para que tudo corra de acordo com o previsto. A inauguração de uma exposição acolhe um público variado importante dentro do sector artístico-cultural e oferece um ambiente propício à comercialização de arte e inícios de relações benéficas para um estabelecimento como este.

No dia 6 de Fevereiro de 2020 deu-se a inauguração da exposição "*Com a Mão cheia de Pó*" de Rita Gaspar Vieira e do projecto "*in a row I+II*" de Pedro Boese. Neste movimentado dia estive responsável por:

1 - Verificar a adequação de todos os pormenores do espaço para recepção do público; disponibilizar o material necessário ao cocktail;
2 - Organizar o acervo e re-posicionar obras de modo a apresentar uma nova oferta de trabalhos;
3 - Organizar e posicionar os suportes de leitura, tais como preçários; folhas de sala; planta com a indicação das legendas e posicionamentos das obras;
4 - Trabalhar em equipa com a minha colega;
5 - Funções como assistente de sala: receber e acompanhar o público;
6 - Imprimir folhas de sala à medida das necessidades;
7 - Assistir os artistas no que fosse necessário;
8 - Partilhar qualquer questão que me tenha sido colocada pelo público acerca da aquisição das obras de arte à directora da galeria;
9 - Apresentar o preçário;
10 - Fazer cumprir o plano previamente estipulado;

11 - Fazer a partilha do evento nas redes sociais durante o dia;
12 - Fazer uma recolha de material fotográfico ou em formato de vídeo ao longo do evento;
13 - Recolher os *e-mails* deixados no livro de elogios da entrada e integrá-los na base de dados da galeria;

- **No decorrer da exposição**

No decorrer da exposição, o meu papel enquanto estagiária variou entre produzir e concluir o livro de artista de RGV; assistir a directora da galeria em assuntos relacionados com a exposição; e acompanhar o público, por vezes oferecendo uma visita guiada. Saliento as seguintes actividades:

1 - Receber o público;
2 - Realizar visitas guiadas;
3 - Acompanhar o fotógrafo Eduardo Sousa Ribeiro na recolha de material fotográfico para futuras publicações ou propostas;
4 - Criação de propostas de compra para coleccionadores ou potenciais clientes, segundo as ordens e supervisão da directora Alda Galsterer;
5 - Comunicar à directora da galeria os clientes que visitaram a galeria e que ficaram interessados nas obras expostas;
6 - Imprimir suportes de leitura;
7 - Partilhar as exposições nas redes sociais;
8 - Assistir, a 19 de Fevereiro de 2020, a entrevista de Teresa Nicolau a Rita Gaspar Vieira para o programa da RTP3 "*Fora de Horas*";
9 - Receber os artistas para reuniões marcadas com a directora da galeria;
10 - Ir aos correios quando necessário;
11 - Produzir a montagem do livro de artista "Com a Mão cheia de Pó" de Rita Gaspar Vieira, uma edição da GBG; (Apêndice B)

5.1.2.5: Encontr'arte de Pedro Boese e Rita Gaspar Vieira

- **Nota Introdutória**

A 8 de Fevereiro de 2019, das 17h00 às 18h30, deu-se o *Encontr'arte* com Pedro Boese e a com a curadora/directora da galeria Alda Galsterer e, a 18 de Julho de 2020, com a mesma duração, de Rita Gaspar Vieira e Ana Rito; juntamente com a finissage desta exposição e

encerramento da galeria para férias.

Este evento, como já foi explicado anteriormente, centra-se numa conversa sobre a exposição presente na galeria, a obra da artista e o seu processo criativo.

No evento com a presença de Pedro Boese foram discutidas técnicas como *intaglio* e a criação do alfabeto pessoal, cor e sobreposições de camadas na gravura de aquatinta. Foi uma conversa focada na criação artística e teve lugar na sala de projecto da GBG.

A responsável da produção do evento foi Alda Galsterer, tendo-me atribuído algumas funções de pré-produção relativas à conversa que se iria dar no dia. Foi possível, através dos assuntos discutidos, observar como é que um artista fala ao público sobre a sua obra e conhecer novas técnicas que, enquanto pintora, aumentam a minha cultura visual e técnica no campo das artes.

Já a produção do *Encontr'arte* com Rita Gaspar Vieira e Ana Rito, foi mais complexa devido à apresentação e divulgação do livro de artista — "*Com a Mão cheia de Pó*" de RGV — e por ser também o dia da finissage de ambas as exposições.

Nesta conversa elaborou-se sobre a disposição do espaço; sobre a curadoria enquanto produção artística; sobre a importância do espaço na matéria da obra; sobre a influência do tempo no trabalho de um artista; acerca do significado que os nomes das obras podem ter na sua interpretação; e sobre outros assuntos dentro da esfera filosófica da reflexão conceptual.

A responsável da produção do evento foi Alda Galsterer, tendo-me atribuído algumas funções de pré-produção relativas à conversa que se iria dar no dia e à finissage. Foi possível, neste dia, conhecer a artista Cristina Ataíde (com quem só tinha tido interacções por meios informáticos), assistir à apresentação do livro impresso em que o design é da minha autoria (ver, adiante, descrição pormenorizada) e aprender mais acerca da técnica e conceito da artista. Foi um evento que também marcou a minha experiência de estágio pois foi o último dia dos 8 meses que passei na Galeria Belo-Galsterer.

As actividades desenvolvidas na produção deste evento foram:

1 - Verificar a adequação do espaço para recepção do público; distribuição de cadeiras posicionando-as de modo a que estejam direcionadas para o lugar onde se senta o artista e o convidado.
2 - Orientar o decorrer do catering;
3 - Imprimir e/ou reposicionar os suportes de leitura;
4 - Receber e acompanhar o público aos lugares;
5 - Participar e colocar questões à artista e à curadora;
6 - Fazer uma recolha de material fotográfico ou em formato de vídeo ao longo do evento;
7 - Distribuir os vários exemplares dos livros de artista;
8 - Arrumação do espaço pós-evento;
9 - Partilha nas redes sociais e publicar o encerramento da GBG para férias;

5.1.2.6: Auto-Avaliação

O trabalho realizado na área da produção possibilitou-me adquirir as seguintes competências:

Pessoais:
- Organização e método;
- Pro-actividade;
- Autonomia;
- Capacidade de relacionamento interpessoal;
- Desenvolvimento de uma relação com os artistas da galeria e convidados;
- Capacidade de comunicação e adaptação do meu discurso a diferentes situações;
- Trabalho em equipa;
- Desenvolvimento de aptidões para melhor representar a entidade onde trabalho;
- Desenvolvimento do pensamento crítico;

Técnicas:
- Aquisição de conhecimentos na área de produção de exposições de arte;
- Experiência em produção de eventos;
- Orientação e acompanhamento das distintas fases da produção de uma exposição;
- Análise de circunstâncias;
- Aperfeiçoamento dos meus conhecimentos informáticos no que toca a programas Adobe e Gmail;
- Aprendizagem na área da paginação;
- Aquisição de conhecimento de curadoria, modelos de exposição, história de arte e coleccionismo de arte;

De gestão:
- Planeamento e organização de conteúdos;
- Sistematização de documentos;
- Aperfeiçoamento da eficiência das tarefas;
- Realização de cronogramas e melhoria no uso de Excel;
- Avaliação de orçamentos e investimentos que são feitos na montagem de uma exposição de arte;
- Capacidade de resolver problemas rapidamente e de forma eficiente;

5.1.3: Comunicação

A experiência na área de comunicação foi a que teve mais impacto e a que ocupou mais tempo na duração do meu estágio. As tarefas e funções que me foram atribuídas desenvolveram as minhas capacidades na área do design; paginação; assessoria de imprensa; relações públicas e apresentação.

No que concerne à Comunicação dentro de uma galeria de arte, explorei todos os campos. Houve contacto com a gestão das redes sociais, com jornalistas e jornais conhecidos e um contacto com coleccionadores e artistas contemporâneos. Para além disso, no âmbito da comunicação visual também fotografei eventos, tratei da renovação e melhoramento da imagem do *website* da GBG, propus novas estratégias de comunicação para o Instagram e Facebook e acompanhei visitas guiadas ao espaço.

5.1.3.1: *WebSite* Galeria Belo-Galsterer

- **Nota Introdutória**

O meu primeiro dia na GBG foi passado a rever o *website* e dar a minha opinião acerca da sua imagem. Desde o início, e a directora concordou comigo, achei que o site teria de ser modernizado. Devido à programação ter sido feita utilizando *Adobe Dreamweaver* em 2012, era complicado tentar fazer uma actualização da estética do site. Ao longo do meu estágio, foram constantes as minhas tentativas de melhorar o aspecto visual desta plataforma. No entanto, a directora da galeria tirou tempo para me ensinar a funcionar, actualizar e gerir os ficheiros e imagens presentes neste domínio. A partir desta altura, em Dezembro de 2019, tornei-me responsável pela página da galeria e pela criação de conteúdos gráficos que melhorassem a sua apresentação.

Ao trabalhar com o site adquiri alguns conhecimentos sobre o funcionamento e programação de uma página web.

Recentemente, durante o período de confinamento sanitário e aproveitando uma renovação do escritório, o computador que servia para aceder ao *website* foi substituído e durante este processo perdeu-se o controlo da plataforma. De momento, o site está a ser reformulado e adaptado aos condicionamentos sociais entretanto surgidos.

- **Actividades Desenvolvidas**

As actividades desenvolvidas na gestão do site da galeria alternaram entre a actualização da informação e uma modernização do seu aspecto. Desta forma, foram elaboradas as seguintes tarefas:

1 - Revisão semanal do *website* (www.belogalsterer.com);
2 - Actualização da informação relativa a novas exposições, inaugurações e eventos internos ou externos à galeria;
3 - Constante pesquisa de novas exposições de artistas representados pela galeria, permitindo actualizar a secção "novidades" da página web;
4 - Modernização do aspecto da página através de novos designs gráficos e redimensionamento/ programação da composição e da estética do *website*;
5 - Pesquisa e análise de outros *website*s;

5.1.3.2: Conteúdos de design gráfico e de comunicação

- **Nota Introdutória**

Grande parte do meu estágio foi focada na criação de novos conteúdos digitais através de ferramentas como o *Adobe Illustrator* e *InDesign.* Com estes programas foi possível criar uma nova imagem e linguagem do design comunicativo da galeria.

Documentos como convites, o *banner* do site, publicações sobre as novidades da GBG, designs gráficos para a newsletter, entre outros, estavam à minha responsabilidade e eram publicados após a aprovação da directora da galeria, Alda Galsterer.

Este tipo de actividade teve a minha intervenção durante todo o período de estágio.

- **Actividades Desenvolvidas**

Ao trabalhar no campo de design de comunicação, procurei desenvolver uma linguagem que fosse graficamente esclarecedora para o público e que transmitisse a informação de uma forma clara, directa e eficiente. Dentro deste campo, fui responsável por:

1 - Criar o design gráfico para a actualização do *website* da galeria; (Apêndice C, pp. z e bb)
2 - Modernizar a linguagem e estética dos conteúdos comunicativos que são publicados nas redes sociais (Instagram e Facebook); (Apêndice C, pp. aa-ll)
3 - Construir e montar digitalmente a visão do espaço, em 3D, da proposta de exposição da GBG na Feira ARCO em Lisboa Ed. 2020. (Apêndice D)
4 - Conceber o design do livro de artista "*Com a Mão cheia de Pó*" de Rita Gaspar Vieira, edição da GBG. Durante a criação e montagem deste livro, de 19 de Fevereiro a 17 de Março de 2020, procurei formatar os textos, originais e traduzidos, que me foram fornecidos de uma forma clara, criativa, directa e esteticamente esclarecedora. Desta forma, criei uma composição organizada com uma linguagem estrutural em que cada corpo de texto remetia para imagens das obras da artista no espaço da GBG. Na totalidade da tarefa, o documento foi revisto numerosas vezes por Alda Galsterer, Ana Rito e Rita Gaspar Vieira; e exigiu que eu aprendesse certas noções de design editorial (distribuição dos elementos gráficos indicados no espaço de 32 páginas, capa e contra-capa) e de códigos de barras ISBN (número standard internacional de livros). (Apêndice B)
5 - Pesquisar novas fontes e métodos de design de comunicação e gráfico, estudando e aprendendo através dos meios informáticos;
6 - Ajudar em qualquer pedido de formatação ou montagem de imagens;
7 - Criar uma série na aplicação IGTV sobre os processos criativos dos artistas que expõem na galeria, através de criação de rápidos vídeos com conteúdo artístico e técnico; (Apêndice G)
8 - Participação em reuniões;

5.1.3.3: Assessoria de Imprensa

- **Nota Introdutória**

A assessoria de imprensa é um instrumento que faz parte da comunicação de organizações, instituições, empresas ou outro tipo de estruturas que comuniquem com media. A principal tarefa, dentro desta área, foi gerir o relacionamento entre a galeria (como assistente) e a imprensa.

Assim, neste estágio, também foi explorado o campo das relações públicas. Sempre que a galeria tinha alguma novidade ou evento cultural a partilhar, a minha função era transmiti-los aos órgãos de comunicação social para que divulgassem a notícia nas suas plataformas, jornais ou televisão. Foi neste campo que desenvolvi competências dentro dos comunicados de imprensa e trabalhei/divulguei *Press-Releases* da galeria — textos informativos que anunciavam as exposições. Desta forma, actualizava um mais vasto número de pessoas acerca das notícias e novidades que tínhamos a oferecer dentro do sector artístico-cultural.

- **Actividades Desenvolvidas**

Dentro da assessoria de imprensa ocupei como funções:

1 - Estabelecer relações sólidas e de confiança com os diferentes meios de comunicação;
2 - Apresentar as informações e novidades da GBG, através da troca de emails, com jornalistas individuais, estações televisivas e outros órgãos de comunicação social;
3 - Comunicar, caso fosse necessário, qualquer tipo de mudanças ou informações, ao sector dos media;
4 - Responder e enviar *e-mails*;
5 - Comunicar à directora caso fossem pedidas mais informações sobre os eventos culturais da galeria;
6 - Formatar documentos de acordo com as dimensões solicitadas para envio;

5.1.3.4: Gestão das Redes Sociais

- **Nota Introdutória**

Desde o primeiro ao último dia do meu estágio, o meu trabalho com a gestão das redes sociais foi constante. Estas estruturas digitais são um meio de comunicação essencial na divulgação de eventos, actividades e novidades de uma galeria de arte ou de qualquer outro espaço cultural.

> *O Facebook, tal como outras redes sociais online, é uma plataforma que proporciona a troca dos mais variados conteúdos, entre eles, os de cariz cultural/artístico. Esta troca é constante, volumosa e estabelece-se tendo em conta uma multiplicidade de redes – empresas, organizações, indivíduos ou grupos. Pelo facto de ser palco da mais diversificada troca de conteúdos, considerámos que seria possível, atribuir ao Facebook o papel de influenciador no que respeita o consumo, a prática e interesse culturais.* (Vicente, 2012, p.36)

Cada acção, actualização ou publicação feita nestas aplicações tem um impacto forte na dinamização da informação partilhada ou recebida e na imagem da galeria enquanto espaço contemporâneo de arte. As publicações feitas no Instagram e no Facebook indicam dados detalhados e confiáveis, criando uma relação estável e analítica com a comunidade.

> *[...] a) a internet pode facilitar a negociação de trabalhos artísticos; b) a internet e as redes sociais podem influenciar a cultura contemporânea como um todo, afetando também o meio artístico; c) a internet, sobretudo as redes sociais propiciam divulgação e propagação imediata de conteúdo em vários formatos, intercâmbio de conhecimento e formação de opinião através de debates; [...]* (Querino & Ferreira, 2015, p.134)

Isto resulta nas duas direcções. É um meio que me facilitou, de forma rápida e simples, a pesquisa sobre artistas; novas exposições; galerias; e sobre informações que precisavam de ser esclarecidas.

Na GBG era usado, diariamente, este tipo de meio de comunicação social. O público foi actualizado com nova informação e mantive um contacto permanente nas redes sociais em causa, de modo a assistir o público a qualquer altura. É, também, através destes aplicativos que se estabeleciam relações directas com os nossos seguidores e se promoviam os artistas representados pela galeria.

Esta actividade foi inteiramente supervisionada pela directora da GBG e era da minha responsabilidade gerir estes espaços sociais.

- **Actividades Desenvolvidas**

Quando falo de gestão de redes sociais, quero significar a organização estética e pessoal da imagem da entidade acolhedora do meu estágio. Foram estudadas as estatísticas que o Instagram fornece acerca da conta da GBG e, através da informação recolhida, foram discutidas as melhores horas e dias para publicar um *post*, de maneira a ter o maior número de interacções e alcance possível. No Facebook, era responsável pela criação de eventos e pela partilha das novidades que apareciam no mundo da arte contemporânea nacional e, por vezes, internacional.

Foi requisitada a minha colaboração em tarefas como:

1 - Actualização das contas de Facebook e Instagram da GBG;
2 - Publicações diárias na secção de histórias da conta da galeria;
3 - Publicação nas redes sociais das novidades do programa artístico-cultural da galeria;
4 - Publicação de lembretes acerca das exposições a decorrer;
5 - Gerir, da melhor forma, a altura ideal para publicar nas redes;
6 - Estudar as estatísticas que resultam da actividade interna e externa da conta;
7 - Dar a minha opinião no que publicar ou não publicar nas páginas da GBG;
8 - Cumprir com as ordens indicadas pela directora da galeria, no que toca aos conteúdos partilhados;
9 - Funções de copywriter;
10 - Traduzir as publicações do Instagram para inglês;
11 - Pesquisa dos hashtags próprios para as publicações;

12 - Estar sempre actualizada acerca das novas publicações dos artistas da galeria; curadores; museus; fundações; centros de arte; críticos de arte; jornalistas e outro público dentro do mesmo sector;
13 - Responder a perguntas ou comentários que possam surgir;

5.1.3.5: Assistente de Comunicação

- **Nota Introdutória**

Uma assistente de uma galeria de arte tem o papel de cumprir com os encargos indicados pela directora da galeria. Claramente, é uma função onde se vai adquirindo alguma autonomia de trabalho. É de salientar que é um cargo que interfere com todas as áreas já abordadas, mas que tem, também, um papel primordial na comunicação e organização interna da galeria.

Desta forma, é uma posição funcional em que se procura contactar mensalmente os artistas da galeria ou convidados, numa recolha de informações para a newsletter, de cada mês; fazer um clipping[38] das notícias publicadas em jornais, revistas ou em outros meios de comunicação social, onde mencionem a GBG; e controlar a gestão de *e-mails* que são enviados e recebidos para o contacto electrónico da assistente da GBG.

Exerci este cargo durante a totalidade do meu estágio e foi permanentemente supervisionado pela directora da galeria, Alda Galsterer.

- **Actividades Desenvolvidas**

No que toca às actividades desenvolvidas, cumpri funções como:

1 - Envio de *e-mails* solicitando as novidades e/ou exposições que artistas representados pela galeria desenvolviam;
2 - Constante pesquisa de novas exposições ou notícias relacionadas com a GBG ou os seus artistas;
3 - Resposta a *e-mails* com questões relacionadas com a galeria;
4 - Assistência às questões dos artistas da GBG;
5 - Cumprir ordens da directora da galeria no que toca ao envio de certos *e-mails* personalizados ou importantes;
6 - Criação de campanhas de mail marketing, de forma a promover os eventos internos e externos da GBG;

[38] Expressão usada na pesquisa, recolha e selecção de notícias publicadas nos meios de comunicação social, acerca de um assunto específico.

5.1.3.6: Fotografia de eventos

- **Nota Introdutória**

A fotografia ou a filmagem de vídeos são meios importantes para registar certos momentos que querem ser relembrados no tempo. Deste modo, destaca-se a importância desta actividade na comunicação de eventos e no estabelecimento da imagem que a entidade acolhedora quer ter nas redes sociais. É possível, através destes registos fotográficos em formato de vídeo, relatar, relembrar, arquivar, ou publicitar um determinado assunto.

Durante o período de estágio, a minha participação em eventos requeria sempre o cumprimento desta função da comunicação, por vezes em directo, do espaço da GBG.

- **Actividades Desenvolvidas**

A GBG é uma galeria de arte contemporânea que aposta na área da comunicação. Desta forma, contrata profissionais para fotografar o espaço, as exposições e as obras dos artistas que expõem na galeria, de modo a criar um arquivo de fotografias de alta qualidade para a promoção dos seus eventos, nos órgãos de comunicação social internos e externos e possíveis propostas para coleccionadores ou outro tipo de clientes.

Ao fotografar ou filmar certos eventos na galeria, a minha função era, unicamente, criar conteúdos para enriquecer e promover a actividade nas redes sociais e relatar, durante os eventos, o estado positivo da situação. Portanto, cumpri como funções:

1 - Fotografar os eventos ou ocasiões da GBG: inaugurações; finissages; certas visitas; a reportagem de Teresa Nicolau com RGV nas "*Horas Extraordinárias*" da RTP3; montagens de exposições; *Encontr'artes; Lisbon Art Weekend*;
2 - Partilhar fotografias e vídeos de determinadas situações dentro da GBG;
3 - Fotografar pormenores das obras e da exposição, caso já tivessem sido usadas todas as imagens anteriormente obtidas pelo profissional já mencionado;
4 -Filmar o espaço para a criação de vídeos e futuras partilhas dos mesmos nas contas de Instagram e Facebook da GBG; (Apêndice G)

5.1.3.7: Auto-Avaliação

O trabalho realizado na área de comunicação possibilitou-me desenvolver as seguintes competências:

Pessoais:
- Responsabilidade;
- Capacidade de relacionamento interpessoal;
- Organização e método;
- Pro-actividade e desejo de aprender mais acerca dos programas e aplicações que podem ser explorados;
- Autonomia;
- Capacidade de comunicação e adaptação do meu discurso a diferentes situações;
- Desenvolvimento de aptidões para melhor representar a empresa onde trabalho;
- Desenvolvimento da minha fluência em língua inglesa;

Técnicas:
- Aprofundamento de conhecimentos necessários na área da comunicação;
- Evolução nas minhas capacidades em trabalhar com os programas da Adobe;
- Capacidade de aprender a trabalhar em novos programas como o Adobe Première, desenvolvendo um gosto pela edição de vídeos;
- Aquisições de conhecimentos no que toca à programação de um site e funcionamento do Adobe Dreamweaver;
- Aperfeiçoamento das minhas capacidades de fotografar, filmar e editar conteúdos;
- Capacidade de selecção de fotografias;
- Desenvolvimento de noções estéticas e de composição do espaço;
- Desenvolvimento de capacidades de pesquisa online;
- Aquisições de conhecimentos na área de design editorial;
- Aquisições de conhecimentos acerca da aquisição de códigos de barras ISBN para edições e publicações de livros;

De gestão:
- Planeamento e organização de conteúdos;
- Sistematização de documentos;
- Aperfeiçoamento da eficiência de tarefas;
- Capacidade de gerir a informação retida dos emails recebidos na conta da assistente da GBG;
- Capacidade de resolver problemas rapidamente e de uma forma eficiente;
- Aquisição de conhecimentos de marketing digital;

5.2: Acções de Estágio nas *Carpintarias de São Lázaro*

5.2.1: Comunicação

Com o centro cultural Carpintarias de São Lázaro tive contacto, apenas, na área da comunicação. Como já foi referido anteriormente, o meu papel de assistente das CSL teve uma maior actividade nos últimos meses do meu estágio, a partir de meados de Março e até ao final de Julho de 2020.

Foi necessária a minha colaboração na gestão das redes sociais das CSL; na criação de conteúdos de design gráfico; na comunicação dos open calls das AiR Carpintarias, Músicos de Rua e Video Art; e na criação da sinalética de segurança e do spot da RTP para a exposição "Fossil" de James Newitt.

Apesar de apenas assistir, em certos casos, o gabinete de comunicação das CSL, foi possível reter que a gestão da comunicação de um centro cultural passa por várias fases. A nível cultural, um centro como este necessita de uma forte estratégia de divulgação dos eventos (principalmente em Portugal); de parcerias e relações estáveis; de uma programação interessante; de estabelecer relações directas com o público; e de um plano de promoção do espaço/local.

É de salientar que todas as tarefas que me foram atribuídas tiveram uma supervisão da parte de Fernando Belo e Alda Galsterer.

- **Actividades Desenvolvidas**

A minha experiência com as redes sociais das CSL nasceu da necessidade de ajudar a minha colega Luísa Silva na partilha de conteúdos digitais, através das estratégias de comunicação implementadas pelos directores das Carpintarias. Durante este processo, tive, também, um papel argumentativo acerca de como a comunicação era feita, apresentando novas ideias e soluções. No entanto, como foram tarefas episódicas, tive poucas ocasiões para ter grande impacto no gabinete de comunicação; não eram da minha responsabilidade as visitas guiadas, a assessoria de imprensa ou a criação de newsletters. A minha contribuição foi feita no campo do design de comunicação das Carpintarias: criação e edição de vídeos para partilha nas redes sociais e criação, edição, formatação e entrega do Spot das CSL para a RTP.

- **Redes sociais**

1 - Assistir na gestão das redes sociais;
2 - Tirar e partilhar fotografias ou vídeos na história do Instagram;
3 - Partilha, nas redes sociais das CSL, das open calls das residências artísticas *AiR Carpintarias*, *Músicos de Rua* e *Vídeo Art*;
4 - Comunicar, no Facebook, com grupos de *Music Buskers* e grupos dentro do sector das artes visuais, para promoção dos open calls;

- **Design de comunicação**

1 - Modernização gráfica dos Open Calls feitos pelo gabinete de comunicação das CSL; (Apêndice E)
2 - Criação de conteúdos digitais no âmbito do design gráfico para partilha nas redes sociais, pelo gabinete de comunicação, tais como: os banners do *website* ou publicações de promoção do evento da exposição "*Fossil*" de James Newitt; (Apêndice E)
3 - Criação da sinalética das medidas de segurança para entrada e visita das CSL; (Apêndice E)
4 - Criação da série "Momentos CSL" no IGTV das CSL; (Apêndice G)
5 - Criação e edição de vídeo para as séries do IGTV nas Carpintarias; (Apêndice G)
6 - Pesquisa de sons que não necessitem de créditos ou direitos para serem usados;
7 - Participação em reuniões;

- **Spot das CSL para promoção da exposição "Fossil" de James Newitt na RTP**

1 - Construção e edição do spot da RTP para promoção da exposição "Fossil" de James Newitt; (Apêndice G)
2 - Instalação da aplicação FileZilla para o envio e entrega do spot;
3 - Participação em reuniões;

5.2.2: Auto-Avaliação

O trabalho realizado no gabinete de comunicação do centro cultural *Carpintarias de São Lázaro* possibilitou-me desenvolver as seguintes competências:

Pessoais:
- Responsabilidade;
- Capacidade de relacionamento interpessoal;
- Organização e método;
- Pro-actividade e desejo de aprender mais acerca dos programas e aplicações que podem ser exploradas;
- Autonomia;
- Trabalho e espírito de equipa;
- Desenvolvimento de aptidões para melhor representar onde trabalho;
- Desenvolvimento da minha fluência em língua inglesa;

Técnicas:
- Aprofundamento de conhecimentos necessários na área da comunicação;
- Evolução nas minhas capacidades em trabalhar com os programas Adobe;
- Capacidade de aprender a trabalhar em novos programas como o Adobe Première, desenvolvendo um gosto pela edição de vídeos; e o FileZilla, algo que me permitiu aprender como são geridos os envios de material mediático para a RTP;
- Desenvolver os meus conhecimentos na área do branding;
- Aperfeiçoamento das minhas capacidades de fotografar, filmar e editar conteúdos;

De gestão:
- Gestão de redes sociais (Facebook e Instagram);
- Aperfeiçoamento da eficiência de tarefas;
- Capacidade de gerir a informação que me era solicitada;
- Capacidade de resolver problemas rapidamente e de uma forma eficiente;
- Aquisição de conhecimentos de marketing digital;

5.3: Acções de Estágio no *Lisboa à Prova*

5.3.1: Comunicação

A partir da segunda metade do mês de Março e até 17 de Junho de 2020, o meu papel dentro do projecto Lisboa à Prova foi unicamente necessário na área de design de comunicação e na comunicação com os restaurantes inscritos do concurso.

O meu primeiro contacto com este projecto deveu-se à necessidade, sentida pelo gabinete de comunicação, de modernizar o aspecto visual dos prémios do concurso: placas de acrílico quadradas com a indicação do restaurante, ano, prémio, categoria, logotipo do LAP, promotores e

parceiros institucionais. A 13 de Fevereiro de 2020 foi-me atribuída esta função e criei uma nova ilustração evocativa dos garfos exibidos nos prémios físicos do concurso.

Para além disto, na área de design de comunicação, também criei, a 15 de Junho de 2020, conteúdos digitais para partilha de publicações nas redes sociais; a 1 de Julho de 2020, propostas de autocolantes para os premiados do LAP; filmei e editei, de 27 de Junho a 3 de Julho de 2020, vídeos para divulgação da nova edição do ano 2020.

Devido à situação sanitária em Portugal, a cerimónia dos premiados do concurso gastronómico, que se dá todos os anos no Palácio dos Paços do Concelho, teve de ser adiada. Foi no seguimento deste acontecimento que cooperei no desenvolvimento de inquéritos a restaurantes, previamente seleccionados pelo gabinete de comunicação e no preenchimento de formulários, analisados e transpostos para um relatório por Fernando Belo. A partir deste relatório, foi possível entender o estado da restauração em Lisboa; saber se era favorável proceder a uma cerimónia; e se os restaurantes preferiam a divulgação dos premiados online com uma cerimónia pós-pandémica (onde ocorreria a entrega presencial dos prémios) ou apenas uma divulgação online dos premiados (sem a necessidade de uma cerimónia física para entrega dos prémios).

Através dos resultados obtidos, a decisão tomada pelos representantes do concurso foi a divulgação dos premiados num vídeo que apresentou um discurso do Presidente da Câmara Municipal de Lisboa; um discurso por representante da AHRESP; e a indicação dos restaurantes que obtivessem 1 Garfo, 1 Garfo Superior; 2 Garfos; 2 Garfos Superior; ou 3 Garfos. Desta forma, foi-me atribuída a tarefa de montar, editar e publicar o vídeo, publicado a 17 de Junho de 2020 às 17h30 no Facebook e, mais tarde, no Instagram.

Durante todas estas actividades fui acompanhada por Fernando Belo, o responsável pela revisão de todos os conteúdos por mim criados.

- **Actividades Desenvolvidas**

Dentro do gabinete de comunicação do concurso gastronómico *Lisboa à Prova* cumpri as seguintes tarefas:

- **Design de Comunicação**

1 - Modernização da imagem/design dos prémios do LAP: estilização da imagem dos garfos; (Apêndice F)
2 - Criação de conteúdos digitais no âmbito do design de comunicação para partilha nas redes sociais: Facebook (imagens de capa e publicações de divulgação das novidades do LAP) e Instagram (publicações de divulgação das novidades do LAP); (Apêndice F)

3 - Criação de propostas de autocolantes para promover, nos restaurantes, o concurso e comunicar ao público/clientes a classificação dos mesmos no LAP; (Apêndice F)
4 - Edição de vídeos para propostas de divulgação da abertura das inscrições para a 14ª edição do LAP;

- **Comunicação com os restaurantes**

1 - Comunicação com os representantes do conjunto de restaurantes pelo qual fiquei responsável;
2 - Preenchimento dos inquéritos, criados pelo gabinete de comunicação, com as respostas fornecidas;
3 - Organização dos inquéritos por restaurante;

- **Divulgação dos premiados do concurso**

1 - Criação e montagem do vídeo de divulgação dos premiados da 13ª Edição do *Lisboa à Prova Concurso Gastronómico 2019;* (Apêndice G)
2 - Edição de som dos ficheiros áudio que me foram enviados;
3 - Pesquisa de informações acerca de edição de vídeo e som;
4 - Pesquisa de sons que não necessitem de créditos ou direitos para serem usados;
5 - Agendamento e publicação do vídeo oficial nas redes sociais;

5.3.2: Auto-Avaliação

O trabalho realizado no gabinete de comunicação do *Lisboa à Prova Concurso Gastronómico* possibilitou-me desenvolver as seguintes aptidões:

Pessoais:
- Responsabilidade;
- Capacidade de relacionamento interpessoal;
- Organização e método;
- Trabalho e espírito de equipa;
- Desenvolvimento de um discurso adaptado às diversas situações;

Técnicas:
- Aprofundamento de conhecimentos necessários na área da comunicação;
- Aprofundamento dos meus conhecimentos no uso do Adobe Première;
- Desenvolvimento das minhas capacidades de edição de som e vídeo;
- Aperfeiçoamento dos meus conhecimentos no uso de Excel;

De gestão:

- Gestão dos inquéritos feitos;
- Aperfeiçoamento da eficiência de tarefas;
- Capacidade de gerir a informação que me era solicitada;

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estágio concretizado nas instalações da Galeria Belo-Galsterer foi a minha primeira experiência profissional e foi crucial para o meu entendimento do sector cultural e do mundo do trabalho. Esta oportunidade permitiu-me pôr em prática os conhecimentos adquiridos nos dois anos do Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas da UCP, no Porto, e nos quatro anos da minha Licenciatura em Pintura pela FBAUL, em Lisboa.

Ao longo destes meses e com a possibilidade de poder estar, de momento, num estágio profissional no gabinete de comunicação da GBG, das CSL e do LAP, percebi que trabalhar em Indústrias Criativas envolve muito gosto, dedicação, paciência e organização. Foram meses que revelaram muitas competências e talentos que desconhecia e, por isso mesmo, posso afirmar que não podia ter escolhido uma melhor entidade para realizar o meu estágio curricular.

Ao trabalhar no sector artístico-criativo, principalmente na GBG, complementando o trabalho diário com os conhecimentos teóricos obtidos e estudados em contexto académico, consegui alcançar o meu objectivo e a razão inicial de ter entrado neste mestrado em específico. Ao longo da minha licenciatura de quatro anos em Belas-Artes, os meus estudos foram focados na prática criativa, na criação e na originalidade. Sempre me questionei como seria o outro lado, o a trabalhar com criativos, gerir programação, como vender arte, como trabalhar com obras, como montar uma exposição. Estes últimos dois anos possibilitaram-me viver isso. Trabalhar enquanto pintora e enquanto assistente cultural, de design e de promoção.

Durante o estágio convivi com pessoas com bastante experiência na área criativa que me transmitiram as bases da organização, gestão, produção e comunicação de projectos culturais. Para além disso, contactei com grandes artistas, trabalhei com/e ao lado deles e vivi a inauguração e planeamento de uma exposição de arte e a interacção com o público.

Foram exploradas actividades que me serão fundamentais no meu futuro profissional e desenvolvidas noções de responsabilidade e profissionalismo adquiridas através da prática, da observação, da minha equipa e da supervisão do meu trabalho por Alda Galsterer.

É possível concluir através das minhas auto-avaliações que se verificou uma evolução profissional e pessoal no que toca às minhas competências; ao aperfeiçoamento dos meus conhecimentos, principalmente em assessoria de imprensa e design gráfico e de comunicação; à organização e método; ao pensamento crítico; à criatividade e à relação inter-pessoal com quem me rodeia. É de destacar a notável oportunidade que tive de acompanhar e interagir com curadores no seu meio de trabalho e a capacidade adquirida de comunicar com diferentes tipos de público.

Espero que este documento sirva como exemplo para outros estudos de futuros colegas e que ajude pessoas que se sintam inseguras após obterem uma licenciatura tão desafiante, a nível de empregabilidade, tal como me aconteceu a mim. São numerosas páginas da minha vida enquanto estagiária, onde o meu percurso foi escrito detalhadamente de forma que tentei ser clara; fácil de analisar e instrutiva para quem necessitar.

Penso que o facto de eu gostar tanto do que fiz e do que faço vem do esforço, dedicação e curiosidade incentivados, principalmente, por Alda Galsterer e, também, por Fernando Belo; pelo gosto e interesse pelo sector artístico-cultural; e pelo entusiasmo, característica herdada dos meus pais.

O que retiro de mais gratificante desta experiência foi o saber que a Entidade Acolhedora gostou do meu trabalho e da minha atitude, (qualificada como positiva) a ponto de me convidarem para continuar num regime de estágio profissional pelo IEFP.

Para concluir, acabo com uma reflexão acerca das galerias de arte e do sector cultural. Hoje em dia, em qualquer parte do mundo, existem uma multiplicidade de galerias que se distinguem pela sua missão, pelos seus artistas e pelo tipo de arte que exibem. Estes espaço são locais caracterizados pela vertente económica de comercialização de obras e pela vertente cultural quando oferecem experiências contemporâneas e promoção a artistas. Um lugar que mostra arte é um lugar com poder de mercado e contactos. No entanto, tal como diz Alexandre Melo:

> *"Uma referência especial deve ser dedicada à actividade extra-económica das galerias que diz respeito essencialmente à promoção teórica e cultural e engloba o conjunto das relações da galeria com comentadores, críticos, publicações investigadores e editoras especializadas. A manifestação mais visível desta actividade é a edição de catálogos ou livros por iniciativa directa ou indirecta da galeria e bem assim a prossecução de esforços e contactos no sentido de críticos e comentadores influentes não deixarem de ver, discutir e, de preferência, escrever e publicar textos sobre a obra dos artistas representados"* (Melo, 1999)

Claro que o carácter económico e financeiro de uma galeria é importante mas o que distingue um espaço como este é o gosto e interesse pela arte e pela cultura. A dedicação mostrada por parte das galerias tanto a nível tangível como comunicativo é crucial para a visibilidade do artista e da sua obra. O relacionamento com os artistas é o âmago do fruto do negócio. É através das relações interpessoais com estes profissionais que a galeria consegue representar artistas e mostrá-los ao mercado nacional e internacional. Compreende-se assim que o sector galerístico é complexo e implica algumas burocracias dependendo do tipo e hierarquia da galeria em análise. Como já foi mencionado anteriormente, realço a importância das fichas de consignação na relação artista-galerista. Estes pequenos contratos fazem com que a galeria e o artista contemporâneo saibam como estão a ser geridas as obras consignadas ao espaço expositivo. É importante para uma galeria de arte trabalhar com diferentes artistas que se identifiquem com os objectivos e imagem que a entidade procura. Hoje em dia pretende-se representar tanto artistas portugueses como artistas estrangeiros que tragam inovação, criatividade e originalidade. À medida que uma galeria e o artista evoluem, estas relações vão mudando e, como consequência, os profissionais vão variando ou mantêm-se os mesmos, dependendo do sentido que possa haver na continuidade de representar um artista ou não.

Foi possível, através deste estágio curricular, conhecer melhor cada galeria e as suas

funções e objectivos. Antes de trabalhar na Galeria Belo-Galsterer não tinha uma ideia organizada das galerias de arte em Portugal. Há espaços que são mais atraídos para o lado comercial; outros para o lado artístico-cultural; outros para artistas mais reconhecidos; outros para artistas emergentes. De uma galeria que represente artistas actuais/revelações presume-se que tenha um significativo poder económico; relações estáveis com artistas, instituições, imprensa e clientes; e uma grande capacidade de procura e análise de artistas do agora e das suas obras de arte. Por oposição, de uma galeria que represente artistas de renome espera-se que seja vista como o lugar de prestígio, de maior poder económico, no qual todos os artistas esperam uma vez expor.

No sector em que nos encontramos, podemos afirmar que as galerias de arte são entidades essenciais para a dinamização da arte contemporânea e difusão e educação cultural.

> *O encontro com a obra de arte é fruto de uma correspondência entre o gosto do produtor cultural, objectivado na obra, e o gosto do consumidor [...] demonstra os fundamentos económicos e sociais de um sistema hierarquizado de preferências culturais, que são eles mesmos geradores de ideias que definem os padrões de legitimação da cultura.* (Guimarães, 2009, p.22)

No que toca ao sector cultural, através da experiência que tive ao trabalhar com as Carpintarias de São Lázaro e com o Lisboa à Prova, penso que as indústrias criativas se têm estado a desenvolver, adaptando-se à realidade de cada país, fazendo com que se consiga inserir inovação e criatividade na economia, fomentando a produção criativa e cultural, a originalidade de projectos, ideias e soluções.

> *Em relação às atividades e serviços criativos, estes dizem respeito às atividades desenvolvidas por profissionais criativos que potenciam a concepção, a criação e o desenvolvimento de produtos, serviços, processos e métodos criativos e inovadores, sendo que, é através do exercício destas atividades que a criatividade se expande para outras áreas existentes nas nossas sociedade, uma vez que, estas indústrias e atividades surgem através da prática de atividades artísticas e culturais, bem como, tecnológicas e científicas, gerando novos produtos de forte conteúdo cultural e tecnológico transversais a toda a sociedade.* (Pimentel, 2019, p.65)

A arte e a cultura têm vindo a ter um grande impacto na vida de cada país. Vendo, como exemplo, o caso das CSL é fácil perceber que é um centro que pretende ser multicultural, dada a zona geográfica onde se situa e comunicar com a comunidade onde se encontra através de uma linguagem universal: a arte. O LAP é mais um exemplo de como se pode criar um projecto inovador que, para além da promoção de restaurantes, ajuda cada estabelecimento a melhorar o seu serviço, fazendo com que haja uma ligação mais forte entre o produto e o cliente. Um conceito que dinamiza a actividade dos restaurantes na cidade de Lisboa. Na minha opinião é de grande relevância a oferta artística cultural de uma região, cidade ou país. Este tipo de

actividades, dentro do sector artístico-cultural, trazem vida a sítios e comunidades até então "paradas". São de valorizar as ideias e projectos que conseguem elevar o carácter cultural de uma determinada zona. Aí está um verdadeiro estímulo económico mas, mais importante ainda, social. A ligação do povo à cultura.

> *O aumento da procura de produtos culturais por parte dos cidadãos com novos hábitos, práticas, exigências, conhecimentos e costumes diversificados está cada vez mais amplo. Assim, as indústrias e as suas atividades criativas devem tratar de criar ambientes favoráveis ao uso da criatividade e da inovação, tendo como objectivo, interligar os factores culturais de uma determinada região às capacidades e potencial criativo exercido pelos membros da classe criativa, originando inúmeras vantagens competitivas e estratégicas para quase todas as atividades económicas quer de bens, quer de serviços. Estas atividades são então responsáveis por deter elevadas capacidades diferenciadoras e criativas, criando novas oportunidades altamente eficientes e construtivas.* (Pimentel, 2019, p. 73)

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA

Augusto Mateus & Associados. (Janeiro, 2010). "*O Sector Cultural e Criativo em Portugal: Estudo para o Ministério da Cultura (Gabinete de Planeamento, Estratégia, Avaliação e Relações Internacionais)".* Lisboa. Disponível em: https://www.igac.gov.pt/estudos-da-cultura.

Augusto Mateus & Associados. (Novembro, 2013). "*A cultura e a criatividade na internacionalização da economia portuguesa".* Lisboa. Disponível em: https://www.igac.gov.pt/estudos-da-cultura.

Augusto Mateus & Associados. (Novembro, 2016). *"A Economia Criativa em Portugal, Relevância para a Competitividade e Internacionalização da Economia Portuguesa – Relatório Final".* Disponível em: http://clubecriativos.com/wp-content/uploads/2016/12/ADDICT_14novembro_AM.pdf

BARBOSA, **D, B.** (s.d). "*Uma introdução à propriedade intelectual"*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris.

BIRYUKOVA, M. (27 de Setembro de 2017). « *Reconsidering the exhibition When Attitudes Become Form curated by Harald Szeemann: form versus "anti-form" in contemporary art ».* Journal of Aesthetics & Culture, V.9. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/full10.1080/20004214.2017.1362309?scroll=top&needAccess=true

CASTRO, L. (2012) "*Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem"*. Porto: Fundação Engº António de Almeida.

CASTRO, L. (2012). *"A Exposição de Ourivesaria".* In Manual de Boas Práticas. Conservação de Peças de Ourivesaria em Instituições Religiosas. Porto: Universidade Católica Editora, pp. 83-110.

CIBRÃO, A. C. C. (2017). Gestão Cultural num Cluster Criativo: Uma experiência no Gnsation. UCP, Porto, Portugal;

CLINE, A. C. (2012) *"The Evolving Role of the Exhibition and its Impact on Art and Culture"*. Trinity College, Hartford, Irlanda.

CURRIMBHOY, H. (16 de Outubro de 2018). "*Hans Ulrich Obrist on What it Means to Be a Curator in a Time of Rapid Change".* Sundance Institute. Disponível em: https://

www.sundance.org/blogs/hans-ulrich-obrist-on-what-it-means-to-be-a-curator-in-a-time-of-rapid-change . Acedido a 2 de Novembro de 2019.

ESPECIAL, A. L. F. B. (2012) "*Os Curadores em Exposição: Um grupo profissional no mundo da arte contemporânea".* (Tese de Doutoramento). ISCTE, Lisboa, Portugal.

FLORIDA, R. (2005). "*Cities and the Creative Class".* Nova Iorque: Routledge.

FRANÇA, J. A. (2009) "A Arte em Portugal no século XX, 1911 - 1961". Lisboa: Livros Horizonte.

GONÇALVES, R. M. (1991). *"Pintura e Escultura em Portugal – 1940-1980"*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

GUIMARÃES, R. L. (2009). "*Práticas de Recepção Cultural: Os públicos das galerias de arte"*. (Dissertação de Mestrado) Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal;

GREENBERG. R. & FERGUSON. B. W. & NAIRNE, S. (2005). *"Thinking About Exhibitions"*. Londres: Routledge, Ed.1.

GREENBERGER, A. (4 de Junho de 2019). "*Their Work Cannot Be Taken at Face Value': Massimiliano Gioni on Curating a Duchamp/Koons Blockbuster for Museo Jumex"*. ArtNews. Disponível em: https://www.artnews.com/art-news/artists/massimiliano-gioni-duchamp-koons-museo-jumex-12667/ . Acedido a 5 de Novembro de 2020.

HANTELMANN, D. (2009). "O auxe da exposición". *In El Medio es el Museo.* Vigo: Fundación Marco, pp. 8-23.

HM Government. (2018). "*Industrial Strategy Creative Industries Sector Deal"*. Gov-Uk. Disponível em: https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-sector-deal.

Instituto Nacional de Estatística. (2018). "*Estatísticas da Cultura - 2018"*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística;

MELEIRO, A., & FONSECA, F. (2012). "*Economia criativa: uma visão global"*. Latitude, 6(2).

MELO, A. (1999). *"Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira*

de Artista". Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

MOORE, I. (2014). Social and Behavioral Sciences. "*Cultural and Creative Industries Concept — a historical perspective"* (110, pp. 738–746). Riga: Faculdade de Economia e Gestão da Universidade da Letónia, LV-1586, Letónia, Riga, Raina Blvd. 19.

PIMENTEL, D. S. C. (2019). *"Momentum - Centro Cultural e Criativo"*. (Trabalho de Projecto de Mestrado). ESHTE, Estoril, Portugal;

QUERINO. R. E. C. M., & FERREIRA. M. A. T (2015). *"Arte e informação: o papel das redes de informação na comercialização, divulgação e realização da arte contemporânea"***.** Perspectivas em Ciência da Informação, v.20, n.3, p.116-136.

RAMIRES, M. L. R. (2018). "*Galerias de Arte em Lisboa. Passado e presente"*. (Dissertação de Mestrado). ISCTE, Lisboa, Portugal.

RICHMAN-ABDOU, K. (4 de Abril de 2020). "*The History of the Prestigious Paris Salon (And the Radical Artists Who Subverted It)"*. My Modern Met. Disponível em: https://mymodernmet.com/paris-salon-history/. Acedido a 11 de Junho de 2020.

RODINI, E. (s.d). "*A brief history of the art museum*". Khan Academy. Disponível em: https://www.khanacademy.org/humanities/approaches-to-art-history/tools-for-understanding-museums/museums-in-history/a/a-brief-history-of-the-art-museum-edit .Acedido a 9 de Junho de 2020.

RUPP, B. (2010). *"Curadorias na Arte Contemporânea: Percursores, Conceitos e Relações com o Campo Artístico."*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, Brasil.

SALEMA, I. (17 de Fevereiro de 2017). "*Carpintarias de São Lázaro - o novo centro cultural de Lisboa"*. Público. Disponível em: https://www.publico.pt/2017/02/17/culturaipsilon/noticia/lisboa-vai-ter-um-novo-centro-cultural-as-carpintarias-de-sao-lazaro-apresentamse-1762244

SANTOS, M. L. L., MELO, A., & MARTINHO, T. D. (2001). *"Galerias de Arte em Lisboa".* Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

VICENTE, B. V. (2012). "*Redes Sociais Online e Consumos Culturais: Facebook, um estudo de caso.".* (Dissertação de Mestrado). ISCTE, Lisboa, Portugal.

WETHERELL, S. (19 de Agosto de 2017) "*Richard Florida Is Sorry"*. Jacobin. Disponível em https://jacobinmag.com/2017/08/new-urban-crisis-review-richard-florida. Acedido a 5 de Abril de 2020.

APÊNDICES

Apêndice A: Entrevista a Alda Galsterer (Directora Da Galeria Belo-Galsterer)

Tema: Função e Funcionamento da Galeria Belo-Galsterer
Tipo: Entrevista estruturada, respondida por escrito
Entrevistada: Alda Galsterer Data: (Agosto e Setembro de 2020)

FUNÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Ana Malta (AM): Antes de entrar na actividade da Galeria Belo-Galsterer (GBG), o que a fez ingressar no mercado de arte e que experiências profissionais obteve, dentro deste sector, antes de abrir este espaço?

Alda Galsterer (AG): Após a conclusão do Mestrado em História de Arte e Línguas e Literatura Inglesa e Portuguesa na Universidade Eberhard Karls Universitat Tubingen (DE), candidatei-me (em 2003) ao antigo CAM (Centro de Arte Moderna) da Fundação Calouste Gulbenkian, comecei a trabalhar no museu em 2004, através de um estágio no Sector Educativo do museu e uma posição de assistente de investigação no âmbito do Catálogo Raisonée de Amadeo de Souza-Cardoso que estava ainda a decorrer naquele momento. Foi assim que tomei contacto pela primeira vez com o mundo e Mercado da arte moderna e contemporânea em Portugal.

Com uma excursão pontual ao mundo das galerias, colaborei no âmbito de duas exposições com a Galeria Filomena Soares, Lisboa, como relações públicas e assistente de produção.

Seguiram-se 4 anos no CAM, a fazer investigação, traduções até ao início de 2005. Após a conclusão do estágio, ingressei na equipa do Catálogo Raisonée e fui convidada para integrar a equipa de produção da exposição retrospectiva "Amadeo de Souza-Cardoso. Diálogos de Vanguarda" a inaugurar em Novembro de 2006. Em 2007, acompanhei como produtora principal a exposição "Amadeo de Souza-Cardoso. Pionier der Moderne" – Obras do artista da Coleção do CAM a serem apresentadas no Museu Ernst-Barlach Haus em Hamburgo. Conclui a produção e acompanhamento da edição da Fotobiografia Amadeo de Souza-Cardoso, o Catálogo Raisonée Amadeo de Souza-Cardoso Vol. I + II até 2008. Após a publicações dos 3 volumes previstos, terminei a minha colaboração no CAM.
Tendo já colaborado a partir de 2007 com a Galeria Baginski (Lisboa) no trabalho de comunicação e escrita de textos para as suas exposições, formalizei em 2008 a relação laboral com esta galeria.

Altura a partir da qual fiquei responsável pela área de comunicação, produção e artist liaison da Galeria Baginski. Esta colaboração durou até 2011.
A experiência na Fundação Calouste Gulbenkian abriu-me as portas para o mundo e mercado museológico da arte, deu-me mundo e a possibilidade de desenvolver um trabalho numa empresa/ fundação de grandes dimensões, a nível internacional, tendo contactado com museus como, entre outros, foram no total 36 museus e instituições emprestadoras que colaboraram nessa exposição, entre os quais o Centre Pompidou, Paris, o MoMA e Metropolitan Museum, em Nova Iorque, a Fondation Beyeler, Suíça e a Tretjakov Gallery em Moscovo. Entendi o mundo dos museus e o mundo da arte como um mercado global e internacional.
Na Galeria Filomena Soares, desenvolvi pela primeira vez um trabalho no âmbito galerístico, que depois foi mais concretizado e vivido nos quase 5 anos de trabalho na Galeria Baginski.
Foram esses 5 anos que me ensinaram muito sobre o mercado local de arte contemporânea em Portugal, passando pela crise de 2008/2009 que trouxe grandes ensinamentos, sobre a macrocefalia e conjunto diminuto de colecionadores (privados e institucionais) existente no país. Aprendi a fazer muito com pouco – a velha máxima económica "minimum input – maximum output" – que limita muito o trabalho das galeria em Portugal, mas por outro lado também torna o mercado nacional mais criativo.

AM: Qual foi a razão que a fez criar uma galeria de arte?

AG: Foram várias as razões:

1. Uma forte paixão pela arte e uma grande vontade de trabalhar com artistas contemporâneos.
2. Poder abrir um negócio em conjunto com o meu marido, profissional da comunicação e produção cultural – tínhamos e temos ideias muito próximas que nos fizeram dar esse passo e trilhar o nosso caminho conjunto nesta área profissional.
3. A vontade de manter uma certa independência pessoal de atuação e decisão profissional, podendo continuar a trabalhar nesta área apaixonante do mundo da arte contemporânea em que temos contacto direto com os artistas e através do trabalho de galeria contribuímos para uma economia ética e comércio contínuo que mantém os artistas com a capacidade económica de continuar o seu trabalho.

AM: Quando se deu a criação e abertura da galeria?

AG: A Galeria Belo-Galsterer abriu a 29 de Novembro de 2012. No entanto, a ideia de criar a Galeria Belo-Galsterer nasceu em 2011. Foi o desejo dos dois fundadores, Fernando Belo e Alda Galsterer de abrir uma galeria de arte contemporânea, negócio que lhes permitia ter um projecto profissional conjunto num espaço seu.

AM: Qual é a missão da GBG? O que é que a distingue de outras galerias?

AG: A nossa missão é a apresentação e divulgação dos nossos artistas, com o fim de os apresentar aos profissionais (colecionadores, curadores, diretores de museu, críticos de arte) dos mercados de arte nacional e internacional, para os posicionar a nível institucional – em colecções, exposições e bienais.
Usamos a curadoria como um elo principal da programação, tendo em mente a sustentabilidade de um negócio difícil e frágil como o da comercialização de obras de arte, mantendo uma conduta profissional ética e transparente para com os colecionadores e os artistas.

Creio que a nossa galeria se distingue por vários fatores das outras no mercado:

1. Pela experiência profissional dos seus fundadores: ambos têm experiência profissional na área da cultura e arte contemporânea e comunicação cultural prévias.
2. Conhecimento profundo da história de arte e curadoria da diretora Alda Galsterer.
3. Uma atitude mais institucional, usando a curadoria como meio de mediação e elo de ligação para a escolha dos artistas, sua apresentação e comunicação.
4. A ligação ao centro e norte da Europa, sobretudo à Alemanha e países de língua alemã, colaborando com as suas instituições e artistas.

AM: Como foram os primeiros anos após a abertura da GBG?

AG: Tínhamos a noção de que para lançar um novo negócio tínhamos que trabalhar muito nos primeiros 3-5 anos e investir mais dinheiro do que provavelmente iríamos conseguir obter de volta; também sabíamos que começar em tempos de crise, normalmente ajuda, porque começar quando o mercado está em baixo – esperando por um melhoramento e saída da crise – e crescer com a retoma dos mercados poderia ser uma boa estratégia – e foi.
No primeiro ano da galeria focamo-nos principalmente na comunicação e no posicionamento da Galeria Belo-Galsterer: promovendo as exposições dos artistas com que colaborávamos na altura, na apresentação de seminários e workshops, viagens com arte (para Berlim), e exposições dos nossos artistas em Museus comissariadas por mim, entre outras coisas.
No primeiro ano conseguimos de facto um grande número de artigos que focavam a Galeria Belo-Galsterer como um novo projecto galerístico em Portugal, obtivemos um *clipping* de imprensa impressionante, foi-me feito um convite para falar em nome da Galeria Belo-Galsterer na 57ª Bienal de Veneza no Pavilhão de Portugal sobre o projecto da nossa galeria. O Público publicou um artigo sobre as novas galerias em Portugal, e destacou a Galeria Belo-Galsterer como uma das principais novidades...
Com esse balanço o segundo ano já nos trouxe mais atenção, também por parte das instituições e colecionadores.
O formato duplo – Exposição + Projeto – também foi benéfico, criando, como queríamos, sinergias entre os vários públicos diferentes dos artistas apresentados.

Em 2014, fomos convidados a participar em duas feiras internacionais: a ARCO Madrid, na secção *Opening* (para jovens galerias) e na EST ART FAIR, Estoril, nos *Solo Projects* – na secção de projetos individuais com curadoria de Delfim Sardo.

AM: Há quem diga que o facto de a GBG se situar num primeiro andar (em abono da verdade, é um R/C) faz com que receba um tipo de público selecionado à partida, o que significa que não estavam a passar pelo espaço por acaso; há também quem diga que é muito difícil de encontrar e, por isso, tem menos movimento do que o normal. Qual é a sua opinião a respeito da localização da sua galeria?

AG: A questão da localização é uma questão contínua que quem ainda não conhece ou vem pela primeira vez, e não encontra à primeira, gosta de colocar. Ninguém dos colecionadores sérios e diretores de museus ou curadores profissionais alguma vez se queixou ou implicou com isso.
Por isso, mesmo que a arte é um bem público e nos interessa claramente comunicar com um público alargado, quem realmente tem interesse e procura mais informações sobre a Galeria Belo-Galsterer encontra sempre o espaço e não sente necessidade de criticar a localização.
Tem as suas vantagens não ser uma "walk-in-gallery".

RELAÇÃO COM OS ARTISTAS

AM: Como é feito o processo de pesquisa/escolha dos artistas? Quais são os critérios que usa para escolher um artista a ser representado pela galeria?

AG: São vários os critérios de escolha aplicados no processo de seleção dos artistas, entre os quais: o gosto pessoal, o conhecimento pessoal do/da artista em causa, a qualidade contínua do trabalho artístico, um mercado existente para o/a artista em questão, o comportamento profissional comprovado do/da artista, a vontade de trabalhar a nível institucional do/da artista.
Todos esses critérios confluem numa avaliação geral do trabalho e comportamento profissionais do/da artista em questão.
Hoje em dia, artistas com os quais a Galeria Belo-Galsterer colabora, são normalmente artistas com os quais já existe uma experiência positiva de trabalho comprovada.
Trabalhar nesta área necessita de muita sensibilidade, respeito e tacto, responsabilidade ética profissional, de ambos os lados.

AM: Segundo o site da GBG, a galeria divide os artistas entre "artistas da galeria" e "artistas convidados". Em que diferem um do outro?

AG: "Artistas da galeria" são os artistas com os quais temos uma maior ligação e um maior compromisso, são eles Paulo Brighenti (PT), Pedro Calapez (PT), Rita Gaspar Vieira(PT), Mário Macilau (MZ) e Mel O'Callaghan (AU); são os artistas que têm garantido uma apresentação contínua na galeria – revezando, num ano: Exposição, no outro: Projeto. São também os artistas que garantimos apresentar nas feiras de arte que fazemos: ARCO Lisboa (por exemplo nas participações de: 2016-2019 apresentámos, entre outros, os artistas Pedro Calapez, Mário Macilau, Mel O'Callaghan, Rita GT [artista da galeria de 2017-2019]) e Drawing Room Lisboa (2020, com Paulo Brighenti, Pedro Calapez e Rita Gaspar Viera). Estes artistas são comunicados e promovidos de forma contínua pelo trabalho da Galeria Belo-Galsterer, através do seu espaço expositivo e acervo da galeria, seu site, a newsletter, atividades promovidas juntos dos colecionadores e público da galeria, como as feiras, as exposições, atividades / eventos específicos como um Lisbon Art Weekend, etc.
Os "artistas convidados" são artistas cuja linguagem visual nos é muito próxima, bem como existe uma grande simpatia pessoal e profissional entre as pessoas, e que complementam o universo de atuação da Galeria Belo-Galsterer em vários sentidos, alargando p.ex. a presença da fotografia como é no caso de Jorge Molder, e a ligação com os países de língua alemã, nas figuras dos artistas Wolfgang Wirth (AT) e Claudia Fischer (DE), bem como uma maior presença da escultura através dos artistas Cristina Ataíde (PT), Rui Sanches (PT) e Teresa Segurado Pavão (PT), só para dar alguns exemplos. Estes artistas sabem que terão uma presença garantida no site da Galeria Belo-Galsterer, farão parte do *newsletter* da galeria, sempre que se justifique, e serão convidados para apresentar exposições ou projetos individuais ou integrar exposições coletivas. Após apresentação na galeria, sua obra ficará em acervo; não existe nenhum compromisso relativo à periodicidade de exposições / projetos e seu formato.

AM: Através do historial de exposições compreende-se que já expôs e representou, no seu espaço, muitos dos artistas portugueses mais reconhecidos; no entanto, os artistas da galeria e os artistas convidados mudam ao longo dos anos. Qual é a lógica por detrás deste tipo de representação artística?

AG: Os artistas da Galeria Belo-Galsterer foram em 2012: Miguel Branco (saiu em 2014), Marcelo Costa (saiu em 2017), Mário Macilau, Mel O'Callaghan, Juliane Solmsdorf, Pedro Sousa Vieira (saiu em 2018).
Em 2020 são artistas da galeria: Paulo Brighenti (desde 2019), Pedro Calapez (desde 2014), Rita Gaspar Vieira (desde 2020), Mário Macilau (desde 2012), Renzo Marasca (desde 2019) e Mel O'Callaghan (desde 2012). Juliane Solmsdorf deixou de trabalhar com a Galeria Belo-Galsterer porque a sua obra não tem mercado em Portugal.

Para já a mudança faz parte da vida e parte do negócio. O que faz sentido num certo momento da vida profissional de uma artista e da galeria, poderá não fazer sentido mais tarde. Além de que artistas e galeristas são pessoas e trabalharmos de forma tão próxima e pessoal com alguém, mostra-nos também a(s) forma(s) diferente(s) de lidar com crítica, situações de stresse e pressão. Se as formas de lidar com os desafios profissionais não são levadas com o mesmo nível de profissionalismo, isso poderá levar a cisões entre as pessoas.

AM: Enquanto diretora de uma galeria, tem de se manter atualizada acerca dos trabalhos e exposições dos artistas que representa. Quais são as metodologias usadas neste seu trabalho?

AG: Tento e tentamos acompanhar os nossos artistas de bem perto:

1. Fazem parte visitas regulares aos *ateliers* – que implica conversas longas e intensas sobre os trabalhos mais recentes, a troca de *e-mails* contínua e telefonemas periódicos;
2. Acompanhamento da apresentação da sua produção com idas às suas inaugurações e exposições noutros espaços museológicos ou galerísticos;
3. Leitura de textos e pesquisa sobre o trabalho dos artistas, escrito e feito por terceiros trazem sempre um esclarecimento adicional àquilo que já sabemos;
4. A apresentação do seu trabalho em exposições na Galeria Belo-Galsterer, o apoio à programação de exposições noutras instituições ou organizações;

PROGRAMAÇÃO DAS EXPOSIÇÕES E EVENTOS

AM: Ao longo de 8 anos, já concretizou numerosas exposições. O que é que define uma exposição na GBG?

AG: No total, já realizámos mais que 50 exposições ao longo destes últimos 8 anos de existência.
Uma exposição na Galeria Belo-Galsterer é a apresentação do trabalho de um/a artista em 3 das 4 salas da galeria. O trabalho a apresentar tem que ser original – de preferência inédito.
O/A artista podem ser ou artistas da galeria ou artistas convidados, e algumas vezes também são artistas que ainda não têm nenhuma relação profissional com a galeria, mas que apresentam uma lógica complementar ao programa corrente da Galeria Belo-Galsterer.

AM: Como se inicia a gestão da programação? É algo discutido anualmente?

AG: O planeamento do programa é feito anualmente ou bienal, dependendo dos artistas em questão. É discutido com os artistas, após planeamento prévio pela direcção da Galeria Belo-Galsterer.

Sabemos p.ex. há 2 anos que, em 2021 iremos ter exposições individuais de Pedro Calapez e Jorge Molder. Pedro Quintas era suposto apresentar um projecto em 2020, apresentação que foi cancelada por causa do Covid-19 e adiada para 2021.

AM: Recentemente, a GBG tem participado em exposições ou eventos mais locais como, em 2019, o *Lisbon Art Weekend* ou, de 2016 a 2018, a *ARCO Lisboa,* e não em eventos internacionais, como já aconteceu em 2014, na *ARCO Madrid* e na *Est Art Fair*. Tem alguma preferência? Qual é a sua opinião sobre o tema das feiras nacionais e internacionais?

AG: Já participámos em feiras internacionais, realizadas em Portugal, bem como fora de Portugal, sempre com o intuito de divulgar e promover os nossos artistas através da chancela Galeria Belo-Galsterer.
Neste momento, chegámos à conclusão que o que preferimos são feiras e eventos de arte contemporânea mais de nicho e por isso para um público mais específico e de menor dimensão; por exemplo, decidimos participar este ano na feira de desenho *Drawing Room Lisboa*, e para o ano gostaríamos de continuar nessa feira e fazer uma parecida ou na Alemanha ou na Suíça, pelas ligações óbvias que a Galeria Belo-Galsterer já traz consigo dessa zona da Europa.

Em relação às questões das feiras de arte existe um problema real: as feiras quando começaram, havia poucas (1ª e mais antiga feira do mundo é a ART BASEL, iniciada em 1970) e foi um sistema que tinha como objectivo colocar em contacto os vários agentes do mercado: Galerias e seus artistas com os colecionadores e as instituições / museus de todo o mundo. Desta forma num único local seria possível encontrar-se com todas as galerias, artistas, curadores, diretores de museus e colecionadores do mundo.
Hoje em dia, este princípio foi desvirtuado pela questão financeira: as feiras tornaram-se cada vez mais máquinas de fazer dinheiro para um determinado tipo de galerias – no espaço anglo-saxónico denominadas de "Über-Galleries" (a primeira palavra do nome é alemã, e designa algo que está por cima de outro, acrescentando essa designação à palavra galeria, designa aquelas galerias, cujo negócio transcende o da arte, e cujos próprios estabelecimentos são um investimento imobiliário, portanto têm filiais em todo o mundo da Europa aos EUA à Ásia), galerias que pagam qualquer preço por um stand de feira o que fez explodir os preços de determinadas feiras e que as tornou um clube quase exclusivo – aos quais (quase) todas as outras querem pertencer: assim, hoje em dia, os objectivos das direções de feiras são sobretudo financeiros – vender mais m2 para fazer mais dinheiro, os objectivos mais altruístas de então foram abandonados; hoje em dia as organizações das Feiras de Arte são verdadeiras S.A.'s.
Desenvolveu-se nos anos 1990 e início dos anos 2000 uma verdadeira febre de feiras, hoje em dia já temos centenas de feiras de arte em todo o mundo, e quase que os galeristas são obrigados a ir a x feiras por ano para o currículo da sua galeria, para serem validados no sentido de poderem ou não ser aceite para uma das feiras "mais importantes" pelo comité de seleção.

Nessa lógica monetária, a qualidade das obras de arte acaba por ter uma valoração menor face à capacidade financeira da empresa / galeria. O que é pena, porque sem artistas não há arte e existem muitos artistas que fazem um trabalho sério em conjunto com as suas galerias; porque vêm de mercados menores, não conseguem a mesma visibilidade.
Na minha opinião, o sistema das feiras padece de um problema de sustentabilidade a todos os níveis e está em risco de se tornar obsoleto...
Bom, um tema com "pano para mangas", como vês, se quiseres, um dia podemos falar mais e melhor sobre isto.

QUESTÕES FINANCEIRAS

AM: Como são acordados os preços das obras para exposição? Quais são as condições que a galeria pode oferecer?

AG: Os preços das obras são acordados com cada artista no sentido de dar continuação ao valor de mercado já estabelecido e de não inflacionar esse valor.
A galeria oferece: espaço, montagem, comunicação, acompanhamento, promoção e divulgação junto do grande público e do público especializado, junto dos seus colecionadores, críticos de arte e curadores / diretores de museu nacionais e internacionais, comercialização das obras de arte na galeria, em exposição e também das obras em acervo.

AM: Lidando com obras de arte de alto valor a galeria tem de definir os termos e condições da exposição no espaço. Em que consistem estes termos? Qual é a logística por detrás das Fichas de Consignação e dos Seguros de obras de arte e de transporte (para montagem e desmontagem)?

AG: As exposições no espaço são coordenadas pela direcção da galeria em conjunto com os artistas. As decisões quem expõe quando e como, normalmente são feitas com um ano de antecedência.
As Fichas de Consignação determinam quais as obras presentes nas exposições e quanto tempo depois da exposição terminar, em caso de não terem sido vendidas, podem permanecer no acervo da galeria para a sua comercialização pela Galeria Belo-Galsterer.
Os seguros de arte para os transportes são importantes porque é na manobra das obras de arte que elas são expostas à maior risco de danificação. Não quer dizer isso, que para a sua permanência não sejam feitos seguros, se uma obra for muito preciosa, com grande risco de possíveis estragos ou de valores muito elevados.

MONTAGEM DAS EXPOSIÇÕES

AM: Antes da montagem física de uma exposição e partindo do pressuposto que o artista já está escolhido, qual é o processo de escolha das obras?

AG: O processo de escolha das obras é coordenado pela direcção da galeria em conjunto com os artistas. A decisão de como avançar e com que tipo de obras é tomado em conjunto, normalmente até (no máximo de) um mês antes da inauguração as obras finais têm que ser apresentadas pelo artista à direcção da galeria para se definir a selecção final.

AM: O modelo expositivo utilizado na galeria separa uma exposição individual de uma pequena sala de projeto. Qual é a razão da escolha deste modelo em particular? Já aconteceu escolher outro em determinados casos específicos?

AG: Desde o seu início que a Galeria Belo-Galsterer escolheu o formato duplo, normalmente Exposição e Projecto, para apresentar dois artistas ao mesmo tempo, de forma a criar sinergias entre os públicos diferentes de cada um, mantendo uma programação dinâmica e diversificada.
Também temos apresentado só uma exposição individual (em vez do formato duplo) – para destacar o trabalho de um artista em específico e/ou coletivas, consoante os anos e quando nos fazia mais sentido em termos de programação.

AM: A inauguração ou a "vernissage" de uma exposição requer uma atenção e cuidado diferente na programação da galeria. Em que consiste uma vernissage na GBG?

AG: A inauguração é um dos momentos chave de uma exposição no espaço de uma galeria. É a primeira apresentação das novas obras do artista, que merece um enquadramento cuidado e bem pensado. Existe toda uma apresentação e comunicação antecipada do evento junto do público alvo já acima mencionado várias vezes, preparamos um save-the-date enviado via *e-mail* para ser seguido de um convite (digital, às vezes também impresso). No próprio dia há um pequeno beberete na Galeria Belo-Galsterer com a presença dos artistas ao fim do dia (modelo que está a ser repensado devido à pandemia do novo coronavírus). Há um jantar a seguir à vernissage com os próprios artistas, colecionadores, críticos e ou jornalistas convidados, bem como com a direção da Galeria Belo-Galsterer e seus assistentes.

AM: Em certas exposições, para além das Folhas de Sala, Preçário, pequenos catálogos de artista e outros suportes de leitura, é feito um Livro de Artista. O que leva a galeria a editar um livro em determinadas ocasiões?

AG: É um formato que iniciamos em 2017.
Normalmente, editamos um livro de artista quando chegámos à conclusão que é um/a novo/a artista com quem a Galeria Belo-Galsterer quer colaborar e desenvolver um programa de colaboração mais profundo o que acontece quando convidamos os artistas para "artista da galeria". Aconteceu até à data com Rita GT (2017), Paulo Brighenti (2019) e Rita Gaspar Vieira (2020).

AM: Na GBG existe um evento chamado "Encontr'Arte" que envolve o público e os artistas. Em que consiste este evento e porque é que foi criado?

AG: O formato 'Encontr'Arte' nasceu em 2015, no âmbito de uma exposição coletiva que tinha o nome "Paperworks", trabalhos sobre papel. Como havia muitos artistas expostos, a necessidade de alargar o formato de conversa com o artista (da exposição / projeto) já existente, obteve um nome para podermos designar melhor a ideia do encontro com o artista e sua arte; sendo p.ex. Encontr'Arte com xxx. Desde então este formato de conversa institui-se na Galeria Belo-Galsterer como um formato fixo, conversa com o artista sobre a sua exposição e a sua obra com um convidado, sempre ao sábado, às 17h.

RELAÇÃO COM O PÚBLICO

AM: Quando é que se justifica a visita do público ao atelier de um artista representado pela galeria?

AG: As visitas aos *ateliers* dos artistas normalmente acontecem, quando existe ou um colecionador ou curador de uma instituição ou crítico de arte que procura conhecer melhor o trabalho de um artista da Galeria Belo-Galsterer. Nesse sentido, a visita de atelier não só permite ver mais trabalhos, mas também conhecer melhor o próprio ambiente de trabalho do artista que funciona como amplificador da pessoa e do profissional em causa. Ter acesso à forma de organização do seu trabalho é um complemento de conhecimento acerca do artista; no entanto, uma visita ao atelier também poderá ser vista, pelo artista, como uma invasão da intimidade/privacidade da própria pessoa (expondo o atelier uma faceta muito pessoal), e por isso, é proposta só pontualmente e quando existe de facto um objectivo final como: ou fazer uma venda, fazer entrá-lo/la numa exposição, ou conhecer o atelier para a escrita de um artigo acerca do trabalho do artista.

AM: Por fim, enquanto diretora da galeria, acha essencial uma constante abordagem às instituições, fundações e colecionadores a respeito da exposição? É uma relação que se deve manter no sector galerístico? Se sim, porquê?

AG: Não só no âmbito das exposições – é o fio condutor do nosso trabalho como galerista estabelecer boas e duradouras relações com o nosso meio e mercado.
A manutenção de boas relações com as instituições, fundações e colecionadores, sejam eles particulares ou públicos, é sempre do interesse da galeria. Somo nós a "cara" pública dos artistas e do seu trabalho, é através da Galeria Belo-Galsterer que comercializam as suas obras, e é a galeria que divulga e comunica para os posicionar nas colecções das instituições para ganhar maior reconhecimento e dessa forma também melhorar o seu currículo e em última instância valorizar a sua obra. Uma galeria, afinal, é uma empresa que comercializa um produto que é de nicho e não é acessível para todos, não obstante ser para todos, nem toda a gente pensa adquirir arte. É esse o nosso papel, também de desmistificar esse preconceito – criar novos públicos para galeria, mais novos, explicando que uma boa obra não tem que ser necessariamente cara ou de altos valores; tem a ver com o meio e a qualidade do artista, e em última instância com o nosso gosto.

Apêndice B: Livro "Com a Mão cheia de Pó" (versão para impressão)



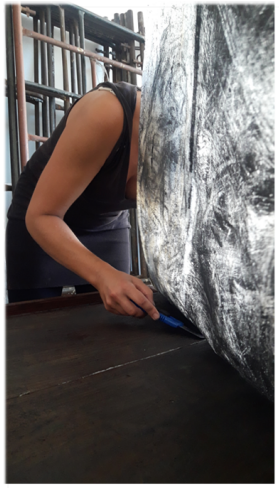
Com a Mão cheia de Pó

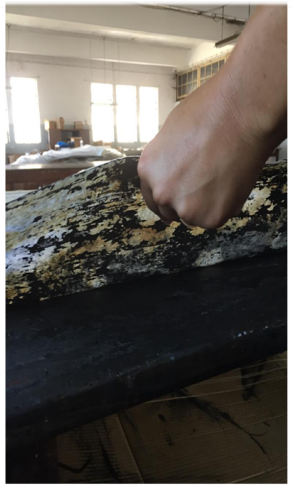
Rita Gaspar Vieira

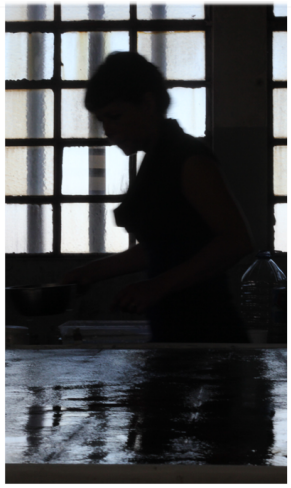
GALERIA
BELO-
GALSTERER

ISBN 978-972-98265-6-6

Rua Castilho 71, RC, Esqº/*Left* | 1250-068 Lisboa/*Lisbon*, Portugal
+351-21385914 | galeria@belogalsterer.com
www.belogalsterer.com







Rita Gaspar Vieira

Em contexto de residência artística na Fábrica de Lápis Viarco
In context of artistic residency at the Viarco Pencil Factory

Com a Mão cheia de Pó

curadoria de Ana Rito *curated by Ana Rito*

Publicado a *Published at* 28 de Março de 2020 *March 28, 2020*

Galeria Belo-Galsterer, Lisboa *Lisbon*
07.02. — 28.03.2020

Créditos
Credits

Texto | *Text*
Ana Rito

Tradução | *Translation*
Alda Galsterer
Ana Malta

Revisão | *Review*
Alda Galsterer

Coordenação Editorial | *Catalogue Coordination*
Alda Galsterer
Ana Rito
Rita Gaspar Vieira

Design | *Layout*
Ana Malta

Fotografias | *Photographs*
Eduardo Sousa Ribeiro
Rita Gaspar Vieira

Agradecimentos
Acknowledgments

Ana Rito
Nuno Sousa Vieira
Aglaíze Damasceno
Ana Malta
José Miguel Vieira
Viarco - Fábrica de Lápis Portuguesa

GALERIA
BELO-
GALSTERER

The image is a breath of air, expiration, but expiring, in ways of extinction.
The image is eliminated, consumed, it collapses. It's pure intensity. [17]

The haptic space, which Deleuze describes, originating at Maldiney [18], is differentiated by an approximate view in which the eye recognizes itself as the way (medium) of touching, which is specific and unique to itself, now liberated from its optical function. Neither purely optical, nor purely manual, the haptic space manifests itself historically, to Maldiney, in Egyptian art, in which the low relief (situated in between painting and sculpture, in between the eye and the hand), by putting shape and background on the same level (distinguished only by its contour), inaugurates such tactile eye sensitivity [19].This is a space of a closely vision (close-up), intense, which, with the abolition of perspective, excludes, therefore, both an optically forced distance between the observer and the art work, as well as the narrative relationships that are established between the first plan and the more distant one. Thus, the haptic space presents itself as the most adjusted one to the creation of a 'contact-image', with a sensitive surface that reaches/touches (without mediation) the observer. To Buydens [20], proximity, while functioning as the engine of haptic vision, is the synonym of "presence", understood as the **reverse** side of representation. Deleuze proposes to replace the term "presence" with "life". Now, the correspondence between the haptic space and a kind of proximity space initiates this contact-image referred to by Didi-Huberman, enabling a more immediate gathering with life whenever the image performs the fold (10) of the visible on itself. The contact image is opposed to illusion, as well as to representation, is neither sign nor meaning: the contact-image does not represent the real; it contains in itself the whole reality.

Com a mão cheia de pó, translates, in the exhibition space, the journey from the white of cotton (paper) to the thick blackness of graphite, duplicating their places of origin.

Com a mão cheia de pó – apoio (2018), a series of drawings on cotton paper manufactured over a table/work-support of the Viarco Pencil Factory, results, precisely, from the same work support – a support found by the artist at the Viarco Pencil Factory. The seven drawings (the sweeping of the days in one week), result from the same 'matrix', but show different losses of graphite and, therefore, we can consider coloration also as an example of this particular creation mode. The original place as surface is generating surfaces. The works *Desvio* (2020), *Sombra* (2020), *Com a mão cheia de pó – mesa* (2018), and *Com a mão cheia de pó - quase mesa* (2018) result of this same unfolding. Titles that connect with each other, works that are part of each other, and which become alive in between two memories: factory and studio. *Mina* (2019), as a "manufactured landscape that moves in diverse time frames" [22], refers simultaneously to the existing space of the factory in which the graphite is crushed, mixed with clay and water and modulated to become a mine pencil, as well as to this state of being "in between": between places, between materiality, and techniques.

We reflect on images that touch something and then someone, contact-images, sensation-images, affection-images, the same ones that carry notions of presence, of life, of almost-caress. These are images that breathe, and possess a real shape, and effectively become a body.

Ana Rito, February 2020



17. Gilles Deleuze, *Quad et autres pièces pour la television suivi de L'Épuise par Gilles Deleuze*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1999, 97.
18. Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Paris: Éditions L'Age d'Homme, 1994.
19. απτικό means 'touch' in Greek.
20. Mireille Buydens, *Sahara; L'Esthétique de Gilles Deleuze*, Paris: Vrin, 2006.
21. Gilles Deleuze, *Le Pli - Leibniz et le Baroque*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
22. Appropriation of an idea by Manuel Gusmão, idem, p.69.

"- põe as mãos na mesa", diz Gusmão. E Rita Gaspar Vieira traduz em gesto. E esta mesa, estas mesas, existentes quer na fábrica, quer no atelier da artista, funcionam como medium, como superfície catalisadora de todas as superfícies: superfícies de contacto geradoras de imagens; geradoras de semelhanças; semelhanças por contacto. Veja-se Anacrónica (2020) e Anacrónicas (2020). Mesas que são máquinas de desenho; mesas que geram desenhos; dispositivos que geram imagens; mesas que são vitrines e que guardam as memórias dos lugares (no pó, nos papéis suspensos).
"As mãos, os dedos; labaredas minuciosas aplainam e afagam a mesa". Continua o poeta. Nesse aplanar e afagar da mesa, num gesto que se quer íntimo e demorado (porque também político), a artista vai edificando todo um léxico de movimentos, paragens e sussurros, sopros. Esta mesa é agora um repositório de acções. Uma extensa zona de contacto, que se constitui como superfície, geradora de superfícies, portanto. Superfícies que desejam outras superfícies, outros corpos, para se imprimirem de novo, continuando a **dobra** que lhes deu origem. Simultaneamente próxima e distante, é este o paradoxo da imagem-contacto. Esta imagem-coisa que deseja vir ao encontro de quem a fabrica, de quem a olha, de quem a toca (em potência), força a sua saída de dentro para fora, "rasga" a superfície do papel, elasticizando esta membrana, película através da qual respira, transpira e se movimenta.
Logo, esta imagem vai encorpando memórias, cicatrizes, **dobras**, resultantes do embate do olhar e dos corpos, do tempo, dos tempos vários a acontecer. Neste jogo duplo, o olho e a mão estão ligados e confundidos, não sabendo um onde o outro termina.
Como quem segreda ao ouvido, também a imagem-contacto se aproxima, subtil, num primeiro momento de quem a fabrica, logo de seguida de quem a olha (toca): a quem se revela como acontecimento íntimo e particular. A imagem-contacto apresenta-se-nos como um fenómeno singular. E deste fenómeno participa, como vimos, a impressão. E da impressão participa, inevitavelmente, a contingência. Catherine Malabou, em *L'avenir de Hegel: Plasticité, Temporalité, Dialectique*[5] aponta uma nova plasticidade que reúne elasticidade (das coisas, do tempo, dos sujeitos), suscetibilidade e uma profunda contingência, relacionada com a capacidade de absorção do choque exterior por parte da matéria e dos corpos, a sua possibilidade de "receber e dar forma". Esta plasticidade infinitamente moldável das formas é obrigada a aceitar o acaso e o descontrolo, no surgir de figuras inesperadas ou de qualquer elemento perturbador na imagem.

A imagem é um sopro, um fôlego, mas expirante, em vias de extinção.
A imagem é o que se apaga, se consome, uma queda. É uma intensidade pura.[6]

O espaço háptico, que Deleuze descreve, a partir de Maldiney[7], diferencia-se por uma visão aproximada na qual o olhar reconhece/identifica em si um meio (medium) de tocar que lhe é específico e único, arredado da sua função ótica. Nem puramente ótico nem puramente manual, o espaço háptico manifesta-se historicamente, para Maldiney, na arte egípcia, na qual o baixo relevo (situando-se entre a pintura e a escultura, entre o olho e a mão), ao postar a forma e o fundo no mesmo plano (distinguidos apenas pelo contorno), inaugura uma tal sensibilidade táctil do olho[8]. Este é um espaço de visão "achegada" (close-up), intenso, que, na abolição da perspetiva, exclui por conseguinte quer uma distância forçada opticamente entre o observador e o quadro quer as relações narrativas que se instituem entre o primeiro plano e o plano mais distanciado. Assim, o espaço háptico apresenta-se como o mais ajustado à edificação de uma imagem-contacto, de uma superfície sensível que alcance/toque (sem mediação) o observador.



5 Catherine Malabou, *L'avenir de Hegel: Plasticite, temporalite, dialectique*, Paris: J. Vrin, 1996.
6 Gilles Deleuze, *Quad et autres pièces pour la television suivi de L'Épuise par Gilles Deleuze*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1999, 97.
7 Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Paris: Éditions L'Age d'Homme, 1994.
8 απτικό em grego significa tocar.

Para Buydens[9], a proximidade, enquanto motor de uma visão háptica, é sinónimo de "presença", entendida como o **avesso** da representação. Deleuze propõe a substituição do termo "presença" por "vida". Ora, a correspondência entre o espaço háptico e um tal espaço de proximidade inaugura essa imagem-contacto de que fala Didi-Huberman, possibilitando um encontro mais imediato com a vida sempre que a imagem realiza a dobra[10] do visível sobre si mesma. A imagem-contacto opõe-se quer à ilusão, quer à representação, quer ao signo ou significação: a imagem-contacto não representa o real, ela compreende em si toda a realidade.
Com a mão cheia de pó, traduz, no espaço expositivo, o percurso entre o branco do algodão (papel) e o negro espesso da grafite, dobrando os lugares de origem.
Com a mão cheia de pó – apoio (2018), uma série de desenhos em papel de algodão manufacturado sobre uma mesa/apoio de trabalho da Fábrica de Lápis Viarco, resulta, precisamente, de um mesmo suporte de trabalho – um apoio encontrado pela artista na Fábrica de Lápis Viarco. Sete desenhos (o varrimento dos dias de uma semana), resultantes de um mesmo 'molde', mas com diferentes perdas de grafite e por isso, também de coloração, é disso exemplo. O lugar de origem como superfície geradora de superfícies.
Desvio (2020), *Sombra* (2020), *Com a mão cheia de pó – mesa* (2018) e *Com a mão cheia de pó - quase mesa* (2018) resultam do mesmo desdobramento. Títulos que entram uns pelos outros, obras que entram umas pelas outras e que se constituem entre duas memórias: a fábrica e o atelier. *Mina* (2019), "paisagem manufacturada que se desloca nas várias velocidades do tempo"[11], refere-se simultaneamente, ao espaço existente na fábrica no qual a grafite é esmagada, misturada com argila e água e modulada enquanto mina do lápis, e a este estar "entre": entre lugares, entre matérias, entre técnicas.
Falamos de imagens que tocam algo e depois alguém, imagens-contacto, imagens-sensação, imagens-afecção, as mesmas que trazem consigo noções de presença, de vida, de quasi-carícia. Estas são imagens que respiram, que possuem corpo, que são efectivamente corpo.

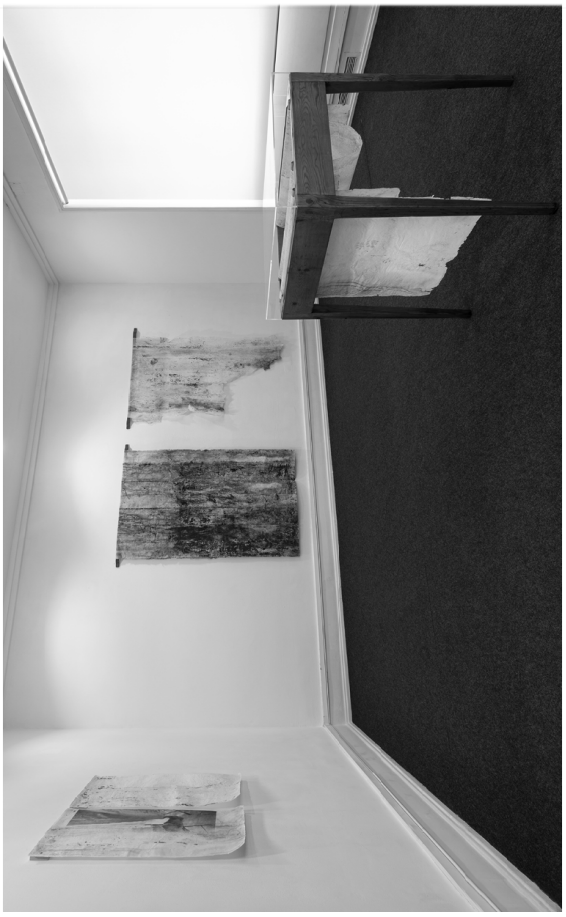
Ana Rito, Fevereiro de 2020

Com a Mão cheia de Pó - apoio, 2018, Papel de algodão manufaturado sobre uma mesa/apoio de trabalho da Fábrica de Lápis Viarco
Cotton paper manufactured on a table/support of the Viarco Pencil Factory, 101 x 65 cm

9 Mireille Buydens, ***Sahara; L' Esthétique de Gilles Deleuze***, Paris: Vrin, 2006.
10 Gilles Deleuze, ***Le Pli - Leibniz et le Baroque***, Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
11 Apropriação de uma ideia de Manuel Gusmão, idem, p.69.



Vista do lado claro da exposição **Com a Mão cheia de Pó** de Rita Gaspar Vieira, comissariada por Ana Rito, na Galeria Belo-Galsterer
Bright side view of **Com a Mão cheia de Pó** *exhibition by Rita Gaspar Vieira exhibition, curated by Ana Rito, at Galeria Belo-Galsterer*



***Desvio**, 2020*, Papel de algodão manufaturado sobre uma mesa/apoio de trabalho da Fábrica de Lápis Viarco
Manufactured cotton paper dyed with graphite powder, produced on a table/support of the Viarco Pencil Factory, 101 x 65 cm



Anacronices, 2020 Vidro acrílico, mesa de madeira de pinho, papel de algodão manufaturado sobre mesas do ateliê da artista e lápis da Fábrica de Lápis Viarco | *Acrylic glass, pine wooden table, cotton paper manufactured on the artists' studio tables and pencils of the Viarco Pencil Factory*, 83 x 60 x 60 cm

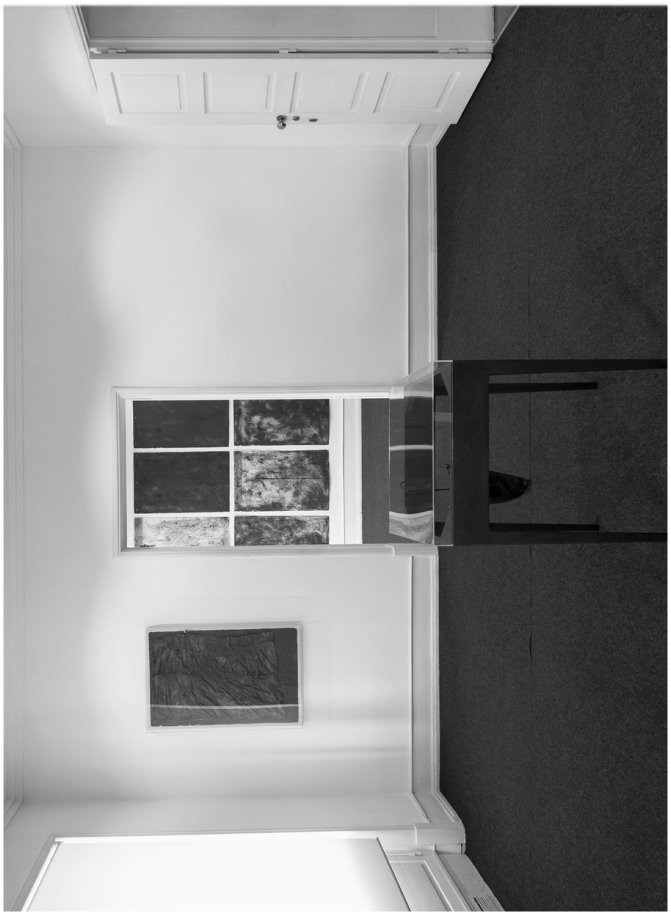


Anacrónica, 2020. Vidro acrílico, mesa de madeira de pinho recoberta de grafite e réplica de um filtro de grafite encontrado na Fábrica de Lápis Viarco | *Acrylic glass, pine wooden table covered in graphite and a replica of a graphite filter found in the Viarco Pencil Factory*, 83 x 60 x 60 cm (Detalhe/ detail)

Com a mão cheia de pó - mesa 8, Com a mão cheia de pó - quase mesa, 2019, Papel de algodão manufaturado sobre uma mesa de trabalho da Fábrica de Lápis Viarco e suporte tornado em madeira de carvalho | *Cotton paper manufactured on a work table of the Viarco Pencil Factory with a carvalho wood casted support*, 280 x 100 cm & 240 x 102 cm.



Anacrónica, 2020, Vidro acrílico, mesa de madeira de pinho recoberta de grafite e réplica de um filtro de grafite encontrado na Fábrica de Lápis Viarco Acrylic glass, pine wooden table covered in graphite and a replica of a graphite filter found in the Viarco Pencil Factory, 83 x 60 x 60 cm



Sombra, 2020 (díptico/diptych), Impressão digital (com tintas UV) s/ papel de algodão manufaturado sobre mesas do ateliê da artista | *Digital print (with UV inks) on cotton paper manufactured on the artist's studio tables*, Edição única + prova de artista | *unique edition + artist proof*, 152x 98 cm



Vista do lado negro da exposição **Com a Mão cheia de Pó** de Rita Gaspar Vieira, comissariada por Ana Rito, na Galeria Belo-Galsterer, Lisboa.
Dark grey side view of ***Com a Mão cheia de Pó*** *exhibition by Rita Gaspar Vieira, curated by Ana Rito, at Galeria Belo-Galsterer, Lisbon.*



Vista geral da exposição **Com a Mão Chata de Pó** de Rita Gaspar Vieira, comissariada por Ana Rito, na Galeria Belo-Galsterer, Lisboa.
Main view of **Com a Mão Chata de Pó** *exhibition by Rita Gaspar Vieira, curated by Ana Rito, at Galeria Belo-Galsterer, Lisbon.*

Apêndice C: Design gráfico e de comunicação da Galeria Belo-Galsterer

» Imagem da entrada do site com *Double Poetics* de Joana Gomes | *Jorinde & Joringel* de Daniela Krtsch.



» Imagens para a capa do facebook da Galeria Belo-Galsterer a anunciar a inauguração e reabertura pós-pandemia da exposição "*Com a Mão cheia de Pó*" de Rita Gaspar Vieira e "*in a row I+II*" de Pedro Boese.





» Imagens para a entrada do site da Galeria Belo-Galsterer a anunciar a inauguração e reabertura pós-pandemia da exposição "*Com a Mão cheia de Pó*" de Rita Gaspar Vieira e "*in a row I+II*" de Pedro Boese.





» Imagem para a newsletter de Fevereiro da Galeria Belo-Galsterer a anunciar a inauguração da exposição "*Com a Mão cheia de Pó*" de Rita Gaspar Vieira e "*in a row I+II*" de Pedro Boese.



» Imagem para as redes sociais da Galeria Belo-Galsterer sobre "*Com a Mão cheia de Pó*" de Rita Gaspar Vieira e "*in a row I+II*" de Pedro Boese.



» Imagem para a newsletter de Junho da Galeria Belo-Galsterer a anunciar a reabertura da exposição "*Com a Mão cheia de Pó*" de Rita Gaspar Vieira e "*in a row I+II*" de Pedro Boese, pós-pandemia.



» Imagem para a newsletter de Maio da Galeria Belo-Galsterer a anunciar as novidades.

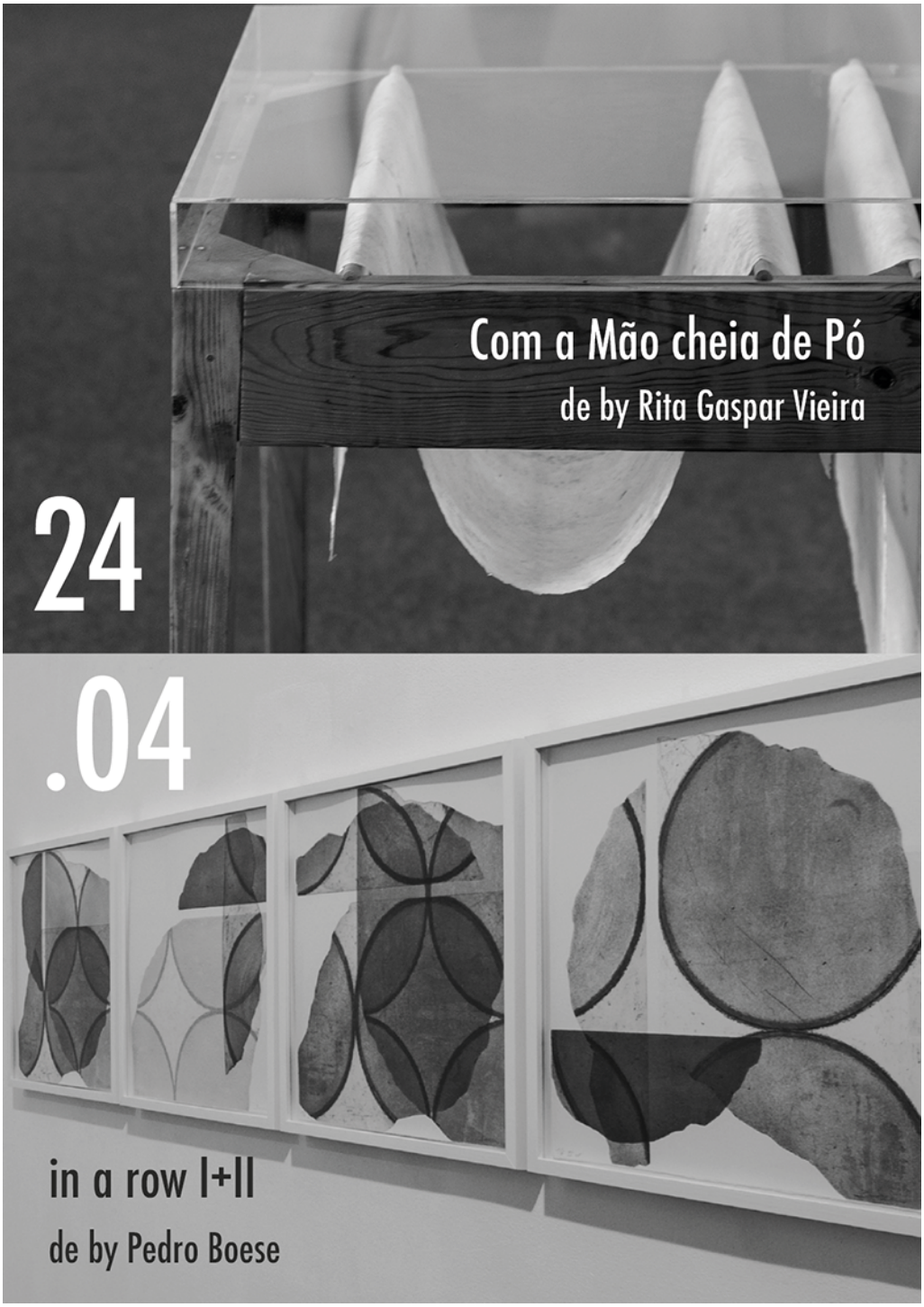


» Imagem para a newsletter de Abril da Galeria Belo-Galsterer a anunciar as novidades.



gg

» Imagem para a newsletter de Abril da Galeria Belo-Galsterer a anunciar o encerramento temporário da galeria devido à pandemia do Covis-19.



» Imagem para a newsletter de Março da Galeria Belo-Galsterer a anunciar o lançamento do livro de Rita Gaspar Vieira e a finissage da exposição (antes do confinamento).



» Imagem para as redes sociais da Galeria Belo-Galsterer a anunciar a reabertura da exposição "*Com a Mão cheia de Pó*" de Rita Gaspar Vieira, pós-pandemia.



» Imagem para as redes sociais da Galeria Belo-Galsterer a anunciar a reabertura da exposição "*in a row I+II*" de Pedro Boese, pós-pandemia.



kk

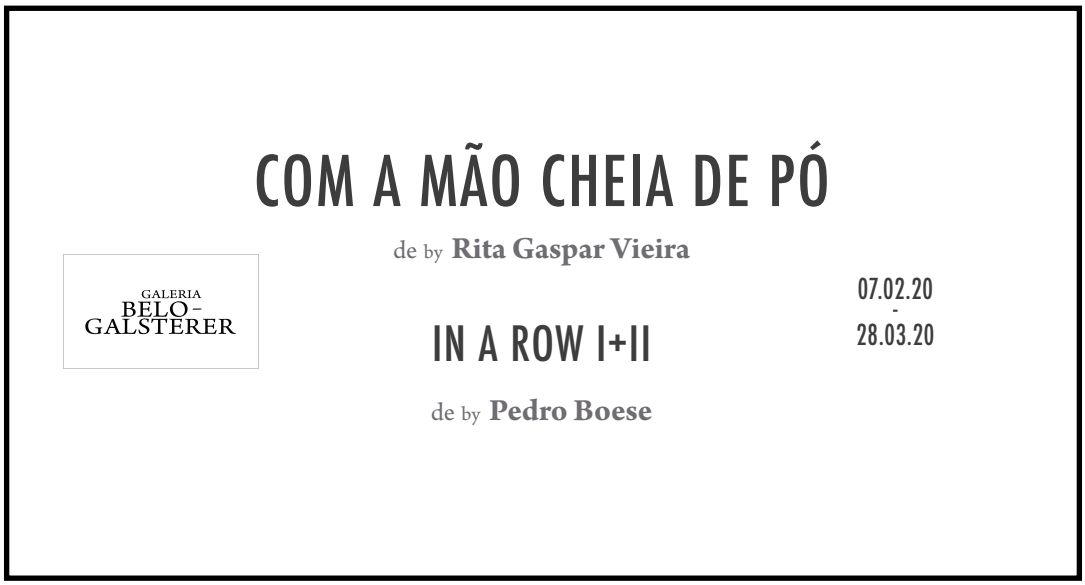
» Imagem do 7º aniversário da Galeria Belo-Galsterer para as redes sociais



» Imagem do cartão de Natal da Galeria Belo-Galsterer para as redes sociais.



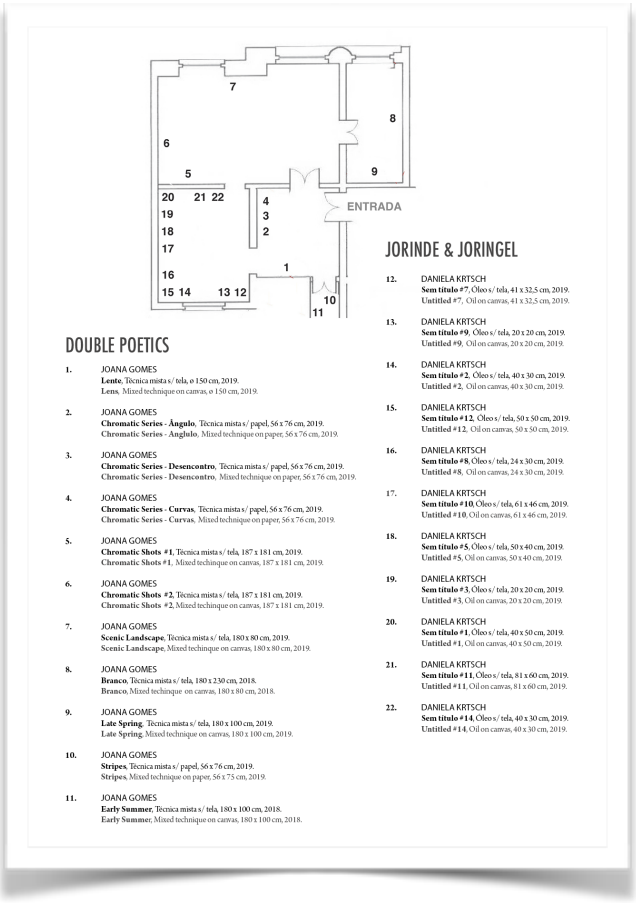
» Imagem para a caixa de luz da Galeria Belo-Galsterer.



» Imagem para a placa da entrada da Galeria Belo-Galsterer.



» Folha de sala da exposição "*Com a Mão cheia de Pó*" de Rita Gaspar Vieira e "*in a row I+II*" de Pedro Boese (2020) | "*Double Poetics*" de Joana Gomes e "*Jorinde & Joringel*" de Daniela Krtsch.



DOUBLE POETICS

1. JOANA GOMES
Lente, Técnica mista s/ tela, ø 150 cm, 2019.
Lens, Mixed technique on canvas, ø 150 cm, 2019.

2. JOANA GOMES
Chromatic Series - Ângulo, Técnica mista s/ papel, 56 x 76 cm, 2019.
Chromatic Series - Anglulo, Mixed technique on paper, 56 x 76 cm, 2019.

3. JOANA GOMES
Chromatic Series - Desencontro, Técnica mista s/ papel, 56 x 76 cm, 2019.
Chromatic Series - Desencontro, Mixed technique on paper, 56 x 76 cm, 2019.

4. JOANA GOMES
Chromatic Series - Curvas, Técnica mista s/ papel, 56 x 76 cm, 2019.
Chromatic Series - Curvas, Mixed technique on paper, 56 x 76 cm, 2019.

5. JOANA GOMES
Chromatic Shots #1, Técnica mista s/ tela, 187 x 181 cm, 2019.
Chromatic Shots #1, Mixed technique on canvas, 187 x 181 cm, 2019.

6. JOANA GOMES
Chromatic Shots #2, Técnica mista s/ tela, 187 x 181 cm, 2019.
Chromatic Shots #2, Mixed technique on canvas, 187 x 181 cm, 2019.

7. JOANA GOMES
Scenic Landscape, Técnica mista s/ tela, 180 x 80 cm, 2019.
Scenic Landscape, Mixed technique on canvas, 180 x 80 cm, 2019.

8. JOANA GOMES
Branco, Técnica mista s/ tela, 180 x 230 cm, 2018.
Branco, Mixed technique on canvas, 180 x 80 cm, 2018.

9. JOANA GOMES
Late Spring, Técnica mista s/ tela, 180 x 100 cm, 2019.
Late Spring, Mixed technique on canvas, 180 x 100 cm, 2019.

10. JOANA GOMES
Stripes, Técnica mista s/ papel, 56 x 76 cm, 2019.
Stripes, Mixed technique on paper, 56 x 75 cm, 2019.

11. JOANA GOMES
Early Summer, Técnica mista s/ tela, 180 x 100 cm, 2018.
Early Summer, Mixed technique on canvas, 180 x 100 cm, 2018.

JORINDE & JORINGEL

12. DANIELA KRTSCH
Sem título #7, Óleo s/ tela, 41 x 32,5 cm, 2019.
Untitled #7, Oil on canvas, 41 x 32,5 cm, 2019.

13. DANIELA KRTSCH
Sem título #9, Óleo s/ tela, 20 x 20 cm, 2019.
Untitled #9, Oil on canvas, 20 x 20 cm, 2019.

14. DANIELA KRTSCH
Sem título #2, Óleo s/ tela, 40 x 30 cm, 2019.
Untitled #2, Oil on canvas, 40 x 30 cm, 2019.

15. DANIELA KRTSCH
Sem título #12, Óleo s/ tela, 50 x 50 cm, 2019.
Untitled #12, Oil on canvas, 50 x 50 cm, 2019.

16. DANIELA KRTSCH
Sem título #8, Óleo s/ tela, 24 x 30 cm, 2019.
Untitled #8, Oil on canvas, 24 x 30 cm, 2019.

17. DANIELA KRTSCH
Sem título #10, Óleo s/ tela, 61 x 46 cm, 2019.
Untitled #10, Oil on canvas, 61 x 46 cm, 2019.

18. DANIELA KRTSCH
Sem título #5, Óleo s/ tela, 50 x 40 cm, 2019.
Untitled #5, Oil on canvas, 50 x 40 cm, 2019.

19. DANIELA KRTSCH
Sem título #3, Óleo s/ tela, 20 x 20 cm, 2019.
Untitled #3, Oil on canvas, 20 x 20 cm, 2019.

20. DANIELA KRTSCH
Sem título #1, Óleo s/ tela, 40 x 50 cm, 2019.
Untitled #1, Oil on canvas, 40 x 50 cm, 2019.

21. DANIELA KRTSCH
Sem título #11, Óleo s/ tela, 81 x 60 cm, 2019.
Untitled #11, Oil on canvas, 81 x 60 cm, 2019.

22. DANIELA KRTSCH
Sem título #14, Óleo s/ tela, 40 x 30 cm, 2019.
Untitled #14, Oil on canvas, 40 x 30 cm, 2019.



COM A MÃO CHEIA DE PÓ

1. **RITA GASPAR VIEIRA**
Mina, 2019, Papel de algodão manufaturado sobre um suporte de trabalho da Fábrica de Lápis Viarco e lápis de grafite encontrados na mesma | *Manufactured cotton paper on a Viarco Pencil Factory work support and graphite that was found there*, 50 x 29 x 5 cm.

2. **RITA GASPAR VIEIRA**
Sombra, 2020, Prova única + prova de artista, impressão digital (com tintas UV) s/ papel de algodão manufaturado sobre mesas do ateliê da artista | *Unique edition + artist proof, fingerprint (with UV inks) on papercotton manufactured on the artist's studio tables*, 162x 98 cm.

3. **RITA GASPAR VIEIRA**
Com a mão cheia de pó - mesa, 2018, Papel de algodão manufaturado sobre uma mesa de trabalho da Fábrica de Lápis Viarco e suporte torneado em madeira de cámbala | *Cotton paper manufactured on a work table of the Viarco Pencil Factory with a cámbala wood sealed support*, 260 x 102 cm.

4. **RITA GASPAR VIEIRA**
Com a mão cheia de pó - quase mesa, 2018, Papel de algodão manufaturado sobre uma mesa de trabalho da Fábrica de Lápis Viarco e suporte torneado em madeira de cámbala | *Cotton paper manufactured on a work table of the Viarco Pencil Factory with a cámbala wood sealed support*, 240 x 102 cm.

5. **RITA GASPAR VIEIRA**
Anacrónicas, 2020, Vidro acrílico, mesa de madeira de pinho, papel de algodão manufaturado sobre mesas do ateliê da artista e lápis da Fábrica de Lápis Viarco | *Acrylic glass, pine wooden table, cotton paper manufactured on the artists' studio tables and pencil of the Viarco Pencil Factory*, 83 x 60 x 60 cm.

6. **RITA GASPAR VIEIRA**
Anacrónica, 2020, Vidro acrílico, mesa de madeira de pinho recoberta de grafite e réplica de um filtro de grafite encontrado na Fábrica de Lápis Viarco | *Acrylic glass, pine wooden table covered in graphite and a replica of a graphite filter found in the Viarco Pencil Factory*, 83 x 60 x 60 cm.

7. **RITA GASPAR VIEIRA**
Desvio, 2020, Papel de algodão manufaturado sobre uma mesa/apoio de trabalho da Fábrica de Lápis Viarco | *Manufactured cotton paper dyed with graphite powder, produced on a table/support of the Viarco Pencil Factory*, 101 x 65 cm.

8. **RITA GASPAR VIEIRA**
Com a Mão cheia de Pó - apoio, 2018; Papel de algodão manufaturado sobre uma mesa/apoio de trabalho da Fábrica de Lápis Viarco | *Cotton paper manufactured on a table/support of the Viarco Pencil Factory*, 101 x 65 cm.

IN A ROW I+II

9. **PEDRO BOESE**
in a row I, 2020, 4 gravuras de Aquatinta sobre papel artesanal Bütten 340g | *4 color Aquatint prints on 340g Bütten mould-made paper;* 38,5 x 38,5 cm (mancha), cada/*each* | 40 x 40 cm (moldura./*frame*), Ed. de 6 + 1 PA.

10. **PEDRO BOESE**
in a row II, 2020, 4 gravuras de Aquatinta sobre papel artesanal Bütten 340g | *4 color Aquatint prints on 340g Bütten mould-made paper;* 38,5 x 38,5 cm (mancha), cada/*each* | 40 x 40 cm (moldura./*frame*), Ed. de 6 + 1 PA.

» Preçário da exposição "*Com a Mão cheia de Pó*" de Rita Gaspar Vieira e "*in a row I+II*" de Pedro Boese.



» Folha de sala da exposição "*Com a Mão cheia de Pó*" de Rita Gaspar Vieira, em português.

(Vs. Pt.)

COM A MÃO CHEIA DE PÓ

de Rita Gaspar Vieira

curadoria de Ana Rito

GALERIA BELO-GALSTERER

07 DE FEVEREIRO - 28 DE MARÇO DE 2020

Imagens-contacto? Um ligeiro tremor da frente para o verso.
Um tactear dialéctico da mão que procura ver e do olho que procura tocar.[1]

Georges Didi-Huberman

Diz-nos Georges Didi-Huberman no texto intitulado "Impressão. Marca. Sinal", incluído no catálogo da exposição *L'Empreinte* (Centre Georges Pompidou, 1997), que a impressão desdobra. Através de um procedimento técnico, esta gera, por um lado, um duplo, por outro, um semelhante, criando um desdobramento e uma simetria. Diz-nos ainda o autor que a impressão redobra, a partir da própria imagem que cria, assim como o(s) sentido(s) que despoleta. Passa, numa sequência de gestos, de película protectora a médium, entre a possibilidade da mancha (manifesta) e da permanência do sinal (impresso)[2]. Este sinal, optemos por chamar-lhe aqui de semelhança, é produzido por contacto.

Com a Mão cheia de Pó é a primeira exposição individual de Rita Gaspar Vieira na Galeria Belo Galsterer. O projecto apresenta um conjunto de obras iniciadas em contexto de residência artística na Fábrica de Lápis Viarco, cruzando a prática do desenho com o objecto e uma sua imagem impressa: a semelhança por contacto ou a impressão como matriz. Estas parecem ser as premissas do seu trabalho.

A artista fabrica imagens-contacto (l'image brûle): imagens que tocam algo e depois alguém. Imagens de "costas voltadas", e que são frente e avesso ao mesmo tempo; imagens que remetem para a ideia de que tocar é ver ou de que ver é tocar; imagens que estão próximas demais e que aderem; imagens-escudo, mas um escudo que dá a ver; imagens acopladas a outras imagens; imagens contíguas e leves, esvoaçantes, que planam sobre a superfície das coisas, e se imprimem na pele de quando em vez; imagens palpáveis; imagens esculpidas pela sombra e pela luz; imagens que "animam" o olho e o aproximam da mão. Este é o paradoxo das imagens contacto. Esta é a sua natureza complexa e hibridizada. São, de facto, imagens presentes: uma imagem-presença. Ora, entre o tocar algo e depois alguém, estabelece-se todo um processo de mediação que envolve inevitavelmente um canal de toque (horizontal e vertical, da mesa ao papel, e depois ao corpo).

E é precisamente nestes canais de toque, nestes desdobramentos - de imagens, objectos, lugares, tempos, restos e rastros - que Rita Gaspar Vieira estabelece o seu gesto.

O mesmo, que se repete, quando enche a mão de pó.

Texto de autoria de Ana Rito
Lisboa, Janeiro 2020

1 DIDI-HUBERMAN, Georges, Contact Images (Los Angeles, California: Tympanum, Journal of Comparative Literary Studies, University of Southern California, Issue 3, 1999).

2 BENJAMIN, Walter, Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha, Maria Filomena Molder (trad.) in MOLDER, Maria Filomena – Matérias Sensíveis, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1999.

Biografia Resumida

Rita Gaspar Vieira (Leiria, 1976) vive e trabalha com sede em Leiria.

Operando no campo do desenho e da tridimensionalidade, a obra de Rita Gaspar Vieira tem vindo a problematizar relações entre a memória privada e a comum coletiva de lugares habitados, destacando a relação entre as práticas quotidianas e os procedimentos artísticos que essas práticas constituem no seu trabalho, ao considerar a diferença criativa alcançada face à espectativa com que estas ações são desempenhadas. No conjunto dessas práticas o uso da água é determinante. Além disso, na sua práxis, é recorrente a produção de papel de algodão artesanal, que se constitui como génese do desenho e das suas instalações.

A artista já expôs em vários países com projectos como o "projecto Mnemosyne - Munsterland Festival", AKI, Holand, Kloster Bentlage, Emsdetten Gallery em Rheine (DE), em 2019, e "Avessa" na Galeria Belo-Galsterer em Lisboa; "Biblioteca do Amor", C.A.C. Contemplation Room, no Cincinnati Contemporary Arts Center em Cincinnati (EUA);"O Caminho das Formigas", na Galeria Andrea Rehder em São Paulo (BR), em 2018.

Para além da presença das suas obras em diversas colecções privadas em Portugal, a artista, representada pela Galeria Andrea Rehder (BR), também faz parte de colecções institucionais como a Coleção PLMJ, Coleção da Câmara Municipal de Leiria, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra e a Coleção Figueiredo Ribeiro, Abrantes (PT); A MACS Collection (BR).

» Folha de sala da exposição "*Com a Mão cheia de Pó*" de Rita Gaspar Vieira, em inglês.

(En. Vs.)

COM A MÃO CHEIA DE PÓ
by Rita Gaspar Vieira
curated by Ana Rito

FEBRUARY 7 - MARCH 28, 2020

GALERIA BELO-GALSTERER

Contact images? A slight trembling from front to back.
A dialectical groping of the hand that seeks to see and the eye that seeks to touch.[1]

Georges Didi-Huberman

Georges Didi-Huberman tells us in the text titled "Printing. Mark. Sign", included in the *L'Empreinte* (Centre Georges Pompidou, 1997) exhibition catalog that printing unfolds. Through a technical procedure, it generates, on the one hand, a double, on the other, a similar one, creating an unfolding and symmetry. The author also tells us that printing repeats, through the image created by itself, as well as the direction(s) that it triggers. It passes, in a sequence of gestures, from protective layer to medium, between the possibility of the (manifest) stain and the permanence of the (printed) sign[2]. This sign, we will name it similarity here, is produced by contact.

Com a Mão cheia de Pó (With a Hand full of Dust) is the first individual exhibition by Rita Gaspar Vieira at Galeria Belo Galsterer. The project presents a set of works initiated in the context of an artistic residency at the Viarco Pencil Factory, crossing the practice of drawing with the object and its printed image: similarity by contact or printing as matrix. These seem to be the premises of her work.

The artist manufactures contact-images (l'image brûle): images that touch something and then someone. "Back-facing" images that are front and back at the same time; images that refer to the idea that touching is a way to see or seeing is a way to touch; images that are too close and adhered; shield images, but a shield that foresees; images coupled with other images; contiguous and light, fluttering images, which glide on the surface of things, and imprint themselves on the skin from time to time; palpable images; images carved by shadow and light; images that "animate" the eye and approach the hand. This is the paradox of contact-images. This is their complex and hybridized nature. They are, in fact, present images: a presence-image. Actually, between touching something and then someone, a whole mediation process is established that inevitably involves a touch procedure (horizontal and vertical, from the table to the paper, and then to the body).

And it is precisely in these touch procedures, in these unfoldings - of images, objects, places, time, remains and traces - that Rita Gaspar Vieira establishes her gesture.

The same one, which is repeated, when the hand is filled with dust.

Text by Ana Rito
Lisbon, January 2020

1 DIDI-HUBERMAN, Georges, Contact Images (Los Angeles, California: Tympanum, Journal of Comparative Literary Studies, University of Southern California, Issue 3, 1999).

2 BENJAMIN, Walter, Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha, Maria Filomena Molder (trad.) in MOLDER, Maria Filomena – Matérias Sensíveis, Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1999.

Short Biography

Rita Gaspar Vieira (Leiria, 1976) lives and works in Leiria, Portugal.

She began to exhibit in the second half of the 2000s, working mostly with used objects, wood and paper. With a practice based on drawing and three-dimensionality, Rita Gaspar Vieira's work explores the relationship between private and collective memory of inhabited places, highlighting the relationship between daily practices and the artistic procedures of those methods that establish her work; always considering the creative difference achieved due to the expectations in which these actions were processed. In all these actions, the use of water is crucial. Moreover, in her praxis, handmade cotton paper production is frequent, constituting the origin of her drawings and installations.

The artist has exhibited in several countries with projects such as the "Mnemosyne project - Munsterland Festival", AKI, Holand, Kloster Bentlage and Emsdetten Gallery in Rheine (DE) in 2019; her 2018 exhibitions "Avessa" at the Galeria Belo-Galsterer in Lisbon; "Library of Love", C.A.C. Contemplation Room, at the Cincinnati Contemporary Arts Center in Cincinnati (USA); or "O Caminho das Formigas", at the Galeria Andrea Rehder in São Paulo (BR).

Represented by Galeria Andrea Rehder (BR), Rita´s work is part of several institutional collections such as the PLMJ Collection, Câmara Municipal de Leiria Collection, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra and the Figueiredo Ribeiro Collection, Abrantes (PT); MACS Collection (BR), as well as being part of diverse private collections in Portugal.

» Folha de sala da exposição "*in a row I+II*" de Pedro Boese, em português.

(Vs. Pt.)

GALERIA BELO-GALSTERER

IN A ROW I+II
de **Pedro Boese**

07 DE FEVEREIRO - 28 DE MARÇO DE 2020

"Azul é a única cor que me transmite conforto."[1]
Franz Marc

Azul Simétrico

Olhando para as duas séries de gravura *in a row I* e *in a row II* que compõem a mais recente apresentação de Pedro Boese, na Galeria Belo-Galsterer, a frase proferida por Franz Marc, criador imortal do Expressionismo alemão, parece feito à medida deste artista português.

As associações que esta cor despoleta são múltiplas e de variada natureza: cor celestial; usada por Giotto (di Bondone / 1266-1337) pela primeira vez para substituir o fundo dourado das pinturas religiosas, os ícones de tradição bizantina, tornando as cenas mais realistas, humanas – acto que torno Giotto um dos grandes inovadores do mundo pré-renascentista; Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) escreveu que o azul tinha "um efeito estranho e quase indescritível no olho humano, devido à energia que ela {a cor} emana", sendo uma cor presente no mundo, criando quase que uma atração visual fatal.[2]

Além destas considerações, o azul – ou os tons azulados usados por Pedro Boese nas séries *in a row I* e *in a row II* – são o ponto de partida para o jogo de contrastes complementares que o artista cria nas gravuras de aquatinta. As duas cores base, diferentes em cada série, concretizam-se em formas geométricas e desmultiplicam-se em novas tonalidades através de sobreposições no papel quadrado, constantemente (des-)alinhando e repetindo-se, numa imperfeição simétrica, que constrói um novo espaço de contemplação mediante a reiteração da mesma forma geométrica interrompida por cortes, interferências e espaços deixados em aberto...

A linha desenhada pelos trabalhos na parede, constrói uma imagem integral que vive da presença e ausência de padrões, ora existentes aqui, ora ausentes ali. O jogo das cores – complementares – é recorrente e tem-se tornado um elemento constante na obra de Boese, o deslocamento de linhas, a repetição de padrões, ou o vazio dos mesmos, produz a deslocação de um único ponto de vista. Aspectos centrais deste projecto tornam-se, assim, a relação entre o espaço da própria obra e o lugar onde é apresentada, bem como a relação entre os tons de cor complementar em cada obra per se e como um todo, criando um diálogo de beleza ténue e subtil, forma com cor, cor com linha.

Texto de autoria de Alda Galsterer
Lisboa, Janeiro 2020

1 "Blau ist die einzige Farbe, bei der ich mich wohl fühle." citação de Franz Marc (1880-1916), artista alemão conhecido pelas pinturas dos 'Cavalos Azuis'. Artista que junto com Wasily Kandinsky, Gabriele Münter e outros, integrou o movimento expressionista alemão DER BLAUE REITER (1911-14), sedeado em Munique.

2 "[Blau] macht für das Auge eine sonderbare und fast unaussprechliche Wirkung. Sie ist als Farbe eine Energie; {...} Wie wir den hohen Himmel, die fernen Berge blau sehen, so scheint eine blaue Fläche vor uns zurückzuweichen. Wie wir einen angenehmen Gegenstand, der vor uns flieht, gern verfolgen, so sehen wir das Blaue gerne an, nicht weil es auf uns dringt, sondern weil es uns nach sich zieht." (Johann Wolfgang von Goethe: Zur Farbenlehre, Ed. Hofenberg, p. 179 | Ed. Original de 1810)

Biografia resumida

Pedro Boese (Beira, Moçambique, 1972) vive e trabalha em Berlim.

Licenciou-se em pintura e gravura na Academia de Belas Artes de Maastricht na Holanda e prosseguiu os estudos com uma pós-graduação no Institute for Art in Context da Universidade de Belas Artes de Berlim. Ocupou o cargo de professor de gravura "intaglio" (em metal) na Escola Kunsthochschule Weissensee em Berlim, de 2018 a 2019, e lá iniciou a sua carreira de instrutor. De todas as suas exposições individuais destacam-se, entre outras, em Berlim, "Privatformat II" no Novokolorit em 2018 e "Malerei und Fassade" na Deutscher Künstlerbund (com Silke Riechert) em 2015.

Participou em exposições colectivas em Portugal e na Alemanha, como a "Área de Diálogo" na Galeria Municipal Banco de Portugal, em Leiria, em 2019, ou "Der Engeltrick in der Abstraktion in Glue" no espaço Kunstraum Kreuzberg em Berlim em 2016. As suas obras podem ser encontradas em várias coleções públicas, como Staatliche Museen zu Berlin, Museu de Gravuras e Desenhos, DE; Museum Folkwang Essen, Colecção de Arte Gráfica, DE; Kunstmuseum Basel, Museu de Gravuras e Desenhos, CH; Colecção da Bosch Rexroth AG, Lohr am Main, DE; Coleção Danish Oil & Nature Gas, Copenhaga, DK e ainda no Centro das Artes e Cultura de Ponte de Sor, PT.

» Folha de sala da exposição "*in a row I+II*" de Pedro Boese, em inglês.

(En. Vs.)

IN A ROW I+II
by Pedro Boese

FEBRUARY 7 - MARCH 28, 2020

GALERIA BELO-GALSTERER

"Blue is the only color, I feel comfortable with." [1]
Franz Marc

Symmetric Blue

Looking at the two new aquatint series *in a row I* and *in a row II* that are part of Pedro Boese's most recent solo presentation at Galeria Belo-Galsterer, the above mentioned quote by Franz Marc, immortalized creator of German Expressionism, seems to have been made to measure when regarding Boese's work.

The associations this color triggers are of multiple and varied nature: celestial color; used by Giotto (di Bondone / 1266-1337) for the first time to substitute the golden background so popular - until then - in religious paintings of the Byzantine icons tradition, humanizing painting and turning it more verisimilar: a courageous act that made Giotto become one of the great innovators of the pre-renaissance world; Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) wrote about the color blue that it left a "strange effect, almost impossible to describe, on the human eye, due to the energy it emanates", having a constant presence in the world, blue created almost a fatal visual attraction.[2]

Besides these considerations, blue – or the blue tones used by Pedro Boese in the new series *in a row I* and *in a row II* – are the starting point for a color game of complementary contrasts created by the artist in his aquatint etchings. The two base colors, different in each series, appear in geometrical forms and unfold in new tones through superposition inside the square; constantly falling out of line and repeating, assuming an imperfect symmetry that builds up a new space of contemplation by the reiteration of the same geometric form, interrupted by spontaneous cut ups, interferences and spaces left open...

The line drawn on the wall by the works installed creates a bigger image that lives from the presence and absence of patterns, now existent here, now absent there. The complementary color game – recurrent and a constant element in Boese's work, dislocated lines, repetition of patterns, or their absence, produce the displacement of a unique viewpoint. Central aspects of this project become thus the relation of the etching's visual space and the space where it is presented, as well as the relation between the complementary color tones in each work per se and as a whole, creating a dialogue of subtle and tender beauty, form with color, color with line.

Text by Alda Galsterer
Lisbon, January 2020

1 "Blau ist die einzige Farbe, bei der ich mich wohl fühle." quote by Franz Marc (1880-1916), German artist well-known for his Blue Horse's paintings. Artist, who together with Wasily Kandinsky, Gabriele Münter and others, was part of the German Expressionist movement DER BLAUE REITER (1911-14), seated in Munich.

2 "[Blau] macht für das Auge eine sonderbare und fast unaussprechliche Wirkung. Sie ist als Farbe eine Energie; {...} Wie wir den hohen Himmel, die fernen Berge blau sehen, so scheint eine blaue Fläche vor uns zurückzuweichen. Wie wir einen angenehmen Gegenstand, der vor uns flieht, gern verfolgen, so sehen wir das Blaue gerne an, nicht weil es auf uns dringt, sondern weil es uns nach sich zieht." (Johann Wolfgang von Goethe: Zur Farbenlehre, Ed. Hofenberg, p. 179 | Original Edition: 1810)

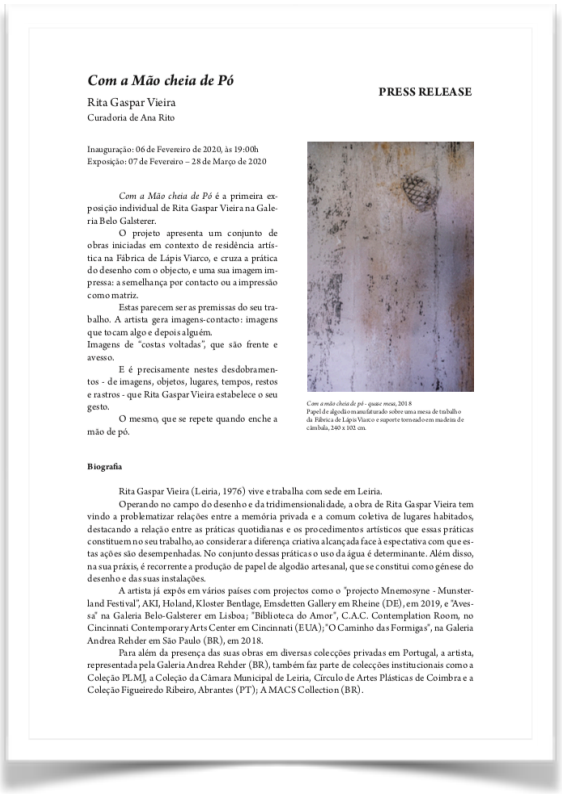
Short Biography

Pedro Boese (Beira, Mozambique, 1972) lives and works in Berlin.

He graduated in painting and engraving at the Fine Arts Maastricht Academy in the Netherlands and continued his studies with a postgraduate degree at the Institute for Art in Context at the Berlin University of Fine Arts. He held the position of "intaglio" (metal) engraving teacher at the Kunsthochschule Weissensee School in Berlin from 2018 to 2019, and there began his coaching career. All of his individual exhibitions include, among others, in Berlin, "Privatformat II" at Novokolorit in 2018 and "Malerei und Fassade" at Deutscher Künstlerbund (with Silke Riechert) in 2015.

He participated in collective exhibitions in Portugal and Germany, such as the "Área de Diálogo" at the Galeria Municipal Banco de Portugal in Leiria in 2019, or "Der Engeltrick in der Abstraktion in Glue" at the Kunstraum Kreuzberg space in Berlin in 2016. His works can be found in several public collections, such as Staatliche Museen zu Berlin, Engravings and Drawings Museum, DE; Folkwang Essen Museum, Graphic Art Collection, DE; Kunstmuseum Basel, Engravings and Drawings Museum, CH; Bosch Rexroth AG Collection, Lohr am Main, DE; Danish Oil & Nature Gas Collection, Copenhagen, DK and also at the Ponte de Sor Arts and Culture Centre, PT.

» Press Release da Galeria Belo-Galsterer sobre "*Com a Mão cheia de Pó*" de Rita Gaspar Vieira e "*in a row I+II*" de Pedro Boese.



Com a Mão cheia de Pó

Rita Gaspar Vieira
Curadoria de Ana Rito

PRESS RELEASE

Inauguração: 06 de Fevereiro de 2020, às 19:00h
Exposição: 07 de Fevereiro – 28 de Março de 2020

Com a Mão cheia de Pó é a primeira exposição individual de Rita Gaspar Vieira na Galeria Belo Galsterer.

O projeto apresenta um conjunto de obras iniciadas em contexto de residência artística na Fábrica de Lápis Viarco, e cruza a prática do desenho com o objecto, e uma sua imagem impressa: a semelhança por contacto ou a impressão como matriz.

Estas parecem ser as premissas do seu trabalho. A artista gera imagens-contacto: imagens que tocam algo e depois alguém.
Imagens de "costas voltadas", que são frente e avesso.

E é precisamente nestes desdobramentos - de imagens, objetos, lugares, tempos, restos e rastros - que Rita Gaspar Vieira estabelece o seu gesto.

O mesmo, que se repete quando enche a mão de pó.

Com a mão cheia de pó - quatro meses, 2018
Papel de algodão manufaturado sobre uma mesa de trabalho da Fábrica de Lápis Viarco e suporte tensionado em madeira de cimbalo, 240 x 102 cm.

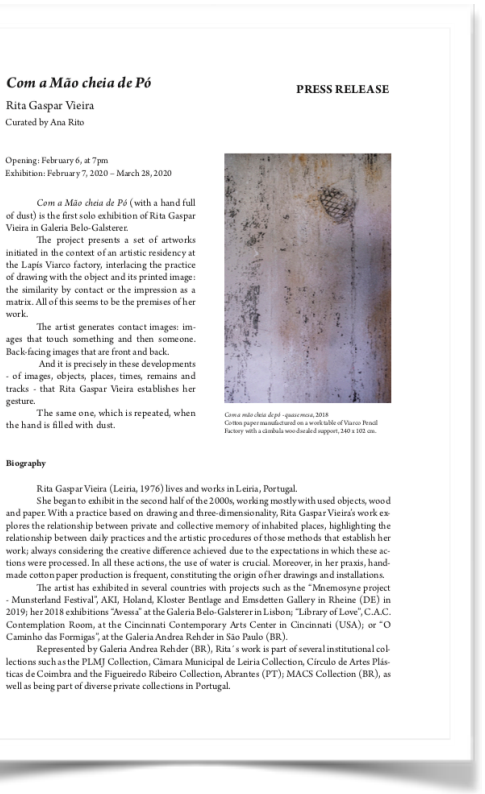
Biografia

Rita Gaspar Vieira (Leiria, 1976) vive e trabalha com sede em Leiria.

Operando no campo do desenho e da tridimensionalidade, a obra de Rita Gaspar Vieira tem vindo a problematizar relações entre a memória privada e a comum coletiva de lugares habitados, destacando a relação entre as práticas quotidianas e os procedimentos artísticos que essas práticas constituem no seu trabalho, ao considerar a diferença criativa alcançada face à expectativa com que estas ações são desempenhadas. No conjunto dessas práticas o uso da água é determinante. Além disso, na sua práxis, é recorrente a produção de papel de algodão artesanal, que se constitui como génese do desenho e das suas instalações.

A artista já expôs em vários países com projectos como o "projecto Mnemosyne - Munsterland Festival", AKL Holand, Kloster Bentlage, Emsdetten Gallery em Rheine (DE), em 2019, e "Avessa" na Galeria Belo-Galsterer em Lisboa; "Biblioteca do Amor", C.A.C. Contemplation Room, no Cincinnati Contemporary Arts Center em Cincinnati (EUA); "O Caminho das Formigas", na Galeria Andrea Rehder em São Paulo (BR), em 2018.

Para além da presença das suas obras em diversas colecções privadas em Portugal, a artista, representada pela Galeria Andrea Rehder (BR), também faz parte de colecções institucionais como a Coleção PLMJ, a Coleção da Câmara Municipal de Leiria, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra e a Coleção Figueiredo Ribeiro, Abrantes (PT); A MACS Collection (BR).



Com a Mão cheia de Pó

Rita Gaspar Vieira
Curated by Ana Rito

PRESS RELEASE

Opening: February 6, at 7pm
Exhibition: February 7, 2020 – March 28, 2020

Com a Mão cheia de Pó (with a hand full of dust) is the first solo exhibition of Rita Gaspar Vieira in Galeria Belo-Galsterer.

The project presents a set of artworks initiated in the context of an artistic residency at the Lapis Viarco factory, interlacing the practice of drawing with the object and its printed image: the similarity by contact or the impression as a matrix. All of this seems to be the premises of her work.

The artist generates contact images: images that touch something and then someone. Back-facing images that are front and back.

And it is precisely in these developments - of images, objects, places, times, remains and tracks - that Rita Gaspar Vieira establishes her gesture.

The same one, which is repeated, when the hand is filled with dust.

Com a mão cheia de pó - quatro meses, 2018
Cottos paper manufactured on a work table of Viarco Pencil Factory with a cimbala woo-framed support, 240 x 102 cm.

Biography

Rita Gaspar Vieira (Leiria, 1976) lives and works in Leiria, Portugal.

She began to exhibit in the second half of the 2000s, working mostly with used objects, wood and paper. With a practice based on drawing and three-dimensionality, Rita Gaspar Vieira's work explores the relationship between private and collective memory of inhabited places, highlighting the relationship between daily practices and the artistic procedures of those methods that establish her work; always considering the creative difference achieved due to the expectations in which these actions were processed. In all these actions, the use of water is crucial. Moreover, in her praxis, handmade cotton paper production is frequent, constituting the origin of her drawings and installations.

The artist has exhibited in several countries with projects such as the "Mnemosyne project - Munsterland Festival", AKI, Holand, Kloster Bentlage and Emsdetten Gallery in Rheine (DE) in 2019; her 2018 exhibitions "Avessa" at the Galeria Belo-Galsterer in Lisbon; "Library of Love", C.A.C. Contemplation Room, at the Cincinnati Contemporary Arts Center in Cincinnati (USA); or "O Caminho das Formigas", at the Galeria Andrea Rehder in São Paulo (BR).

Represented by Galeria Andrea Rehder (BR), Rita 's work is part of several institutional collections such as the PLMJ Collection, Câmara Municipal de Leiria Collection, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra and the Figueiredo Ribeiro Collection, Abrantes (PT); MACS Collection (BR), as well as being part of diverse private collections in Portugal.



GALERIA BELO-GALSTERER

PRESS RELEASE

in a row I+II
Pedro Boese

Inauguração: 06 de Fevereiro de 2020, às 19:00h
Exposição: 07 de Fevereiro de 2020 – 28 de Março de 2020

Pedro Boese apresenta o seu trabalho mais recente de gravura na Galeria Belo-Galsterer.

As novas séries, in a row I e in a row II são compostas por 4 gravuras em aquatinta cada, apresentadas em linha.

Cada série tem como base o mesmo set de quatro placas de gravura, variando na forma e na cor, criando um padrão dinâmico. A linha desenhada pelos trabalhos na parede, constrói uma imagem integral que vive da presença e ausência de padrões, ora existentes aqui, ora ausentes ali.

O trabalho vive da sua integração no espaço expositivo; o jogo das cores – complementares – é recorrente, e o deslocamento de linhas, e a repetição de padrões, ou o vazio dos mesmos, traz a deslocação de um único ponto de vista. Aspectos centrais desta projecto tornam-se assim, a relação entre o espaço visual da obra e o espaço real, bem como a relação entre os tons de cor complementar em cada obra per se e como um todo.

in a row I+II, 2020, Gravura de aquatinta e verniz sobre papel artesanal (Fabriano 300g, 50 x 50,5 cm) (moldura), 2x (A): 40 x 40 cm (medidas), E.d.A: 6 + 2 PA (impressão feita pelo artista)

Biografia

Pedro Boese (Beira, Moçambique, 1972) vive e trabalha em Berlim.
Licenciou-se em pintura e gravura na Academia de Belas Artes de Maastricht na Holanda e prosseguiu os estudos com uma pós-graduação no Institute for Art in Constext da Universidade de Belas Artes de Berlim. Ocupou o cargo de professor de gravura "intaglio" (em metal) na Escola Kunsthochschule Weissensee em Berlim, de 2018 a 2019, e lá iniciou a sua carreira de instrutor. De todas as suas exposições individuais mais importantes destacam-se, em Berlim, "Privatformat II" no Novokolorit em 2018 e "Malerei und Fassade" na Deutscher Künstlerbund (com Silke Riechert) em 2015. Participou em exposições colectivas em Portugal e na Alemanha, como a "Área de Diálogo" na Galeria Municipal banco de Portugal, em Leiria, PT, em 2019; ou "Der Enkeltrick in der Abstraktion in Glue" no espaço Kunstraum Kreuzberg em Berlim em 2016. As suas obras podem ser encontradas em várias coleções públicas, como nos Museus Estaduais de Berlim; no Museu de Gravuras e Desenhos, Alemanha; no Museu Folkwang Essen, Colecção Gráfica, Alemanha; no Museu de Arte de Basel; no Museu de Gravuras e Desenhos, Suíça; na colecção da Bosch Rexroth AG, Lohr am Main, Alemanha; na Coleção Danish Oil & Nature Gas, Copenhaga, Danmark; ou no Centro das Artes e Cultura de Ponte de Sor, Portugal.



GALERIA BELO-GALSTERER

PRESS RELEASE

in a row I+II
Pedro Boese

Opening: February 6, at 7pm
Exhibition: February 7, 2020 – March 28, 2020

Pedro Boese, Portuguese artist living and working in Berlin, presents his most recent works in etching at Galeria Belo-Galsterer.

The new series in a row I and in a row II are composed of 4 colored Aquatinta etchings, to be presented in lines.
Each series has a base of the same set of four engraving plates, varying in form and color, creating a dynamic pattern. The line drawn by the works on the wall creates an integral image that emanates from the presence and the absence of patterns, either existing here, or absent there.

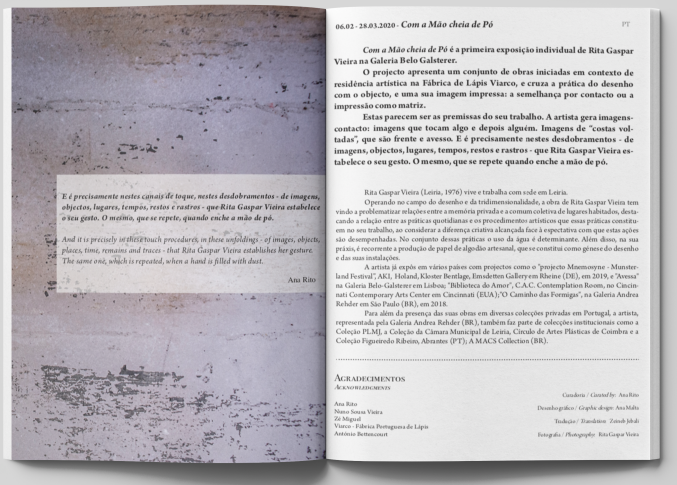
The work derives from its integration in the exhibition space; the complementary colors' game is recurring, the lines' displacement, the patterns' repetition, or their emptiness, creates the displacement of a unique point of view. Thus, fundamental aspects of this project becomes the relation between the visual space of the art works and the space of the gallery, as well as the relationship of the complementary colors in each work per se and as a whole.

in a row I+II, 2020, 4 color Aquatint prints etchings 300 gsm (natural paper), 50,5 x 50,5 cm (matte/bk), each/ 40 x 40 cm (frame), Ed. de 6 + 2 PA (printed solely by the artist)

Biography

Pedro Boese (Beira, Mozambique, 1972) lives and works in Berlin.
He graduated in painting and etching at the Academy of Fine Arts of Maastricht in the Netherlands and pursued his postgraduate studies at the Institute for Art in Context in the Berlin University of Fine Arts.
He held the position of lecturer for the intaglio printing at the Kunsthochschule Weissensee School in Berlin in 2018 and 2019, and has been an instructor in that institution since 2019.
Among his most important solo exhibitions in Berlin we can keep in mind "Privatformat II" at Novokolorit in 2018; and "Malerei und Fassade" at Deutscher Künstlerbund (with Silke Riechert) in 2015.
He participated in group exhibitions in Portugal and Germany such as "Área de diálogo" at the Galeria Municipal Banco de Portugal in Leiria, PT in 2019; or "Der Enkeltrick in der Abstraktion in Glue" at the Kunstraum Kreuzberg space in Berlin in 2016.
His Works can be found in several public collections such as the Berlin State Museums, Museum of Prints and Drawings, Germany; the Museum Folkwang Essen, Graphics Collection, Germany; the Artmuseum Basel, Museum of Prints and Drawing, Switzerland; the Art collection of the Bosch Rexroth AG, Lohr am Main, Germany; the Collection of the Danish Oil & Nature Gas, Copenhagen, Danmark; or the Centro das Artes e Cultura de Ponte de Sor, Portugal.

» *Gallery edition* da Galeria Belo-Galsterer sobre "*Com a Mão cheia de Pó*" de Rita Gaspar Vieira



E é precisamente nestes canais de toque, nestes desdobramentos - de imagens, objectos, lugares, tempos, restos e rastros - que Rita Gaspar Vieira estabelece o seu gesto. O mesmo, que se repete, quando enche a mão de pó.

And it is precisely in these touch procedures, in these unfoldings - of images, objects, places, time, remains and traces - that Rita Gaspar Vieira establishes her gesture. The same one, which is repeated, when a hand is filled with dust.

Ana Rito

06.02 - 28.03.2020 - ***Com a Mão cheia de Pó*** PT

***Com a Mão cheia de Pó* é a primeira exposição individual de Rita Gaspar Vieira na Galeria Belo Galsterer.**

O projecto apresenta um conjunto de obras iniciadas em contexto de residência artística na Fábrica de Lápis Viarco, e cruza a prática do desenho com o objecto, e uma sua imagem impressa: a semelhança por contacto ou a impressão como matriz.

Estas parecem ser as premissas do seu trabalho. A artista gera imagens-contacto: imagens que tocam algo e depois alguém. Imagens de "costas voltadas", que são frente e avesso. E é precisamente nestes desdobramentos - de imagens, objectos, lugares, tempos, restos e rastros - que Rita Gaspar Vieira estabelece o seu gesto. O mesmo, que se repete quando enche a mão de pó.

Rita Gaspar Vieira (Leiria, 1976) vive e trabalha com sede em Leiria.

Operando no campo do desenho e da tridimensionalidade, a obra de Rita Gaspar Vieira tem vindo a problematizar relações entre a memória privada e a comum coletiva de lugares habitados, destacando a relação entre as práticas quotidianas e os procedimentos artísticos que essas práticas constituem no seu trabalho, ao considerar a diferença criativa alcançada face à expectativa com que estas ações são desempenhadas. No conjunto dessas práticas o uso da água é determinante. Além disso, na sua práxis, é recorrente a produção de papel de algodão artesanal, que se constitui como génese do desenho e das suas instalações.

A artista já expôs em vários países com projectos como o "projecto Mnemosyne - Munsterland Festival", AK1, Holand, Kloster Bentlage, Emsdetten Galleryem Rheine (DE), em 2019, e "Avessa" na Galeria Belo-Galsterer em Lisboa, "Biblioteca do Amor", C.A.C. Contemplation Room, no Cincinnati Contemporary Arts Center em Cincinnati (EUA);"O Caminho das Formigas", na Galeria Andrea Rehder em São Paulo (BR), em 2018.

Para além da presença das suas obras em diversas colecções privadas em Portugal, a artista, representada pela Galeria Andrea Rehder (BR), também faz parte de colecções institucionais como a Coleção PLMJ, a Coleção da Câmara Municipal de Leiria, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra e a Coleção Figueiredo Ribeiro, Abrantes (PT); A MACS Collection (BR).

Agradecimentos
Acknowledgments

Ana Rito
Nuno Sousa Vieira
Zé Miguel
Viarco - Fábrica Portuguesa de Lápis
António Bettencourt

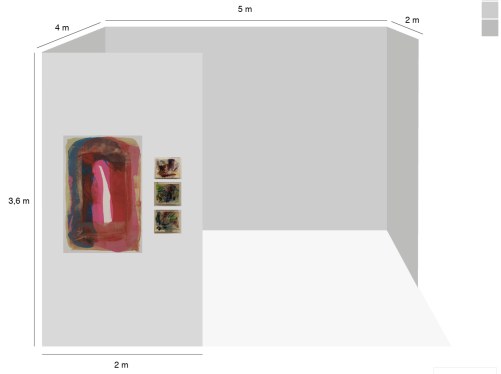
Curadoria / Curated by Ana Rito
Desenho gráfico / *Graphic design* Ana Malta
Tradução / *Translation* Zainab Jabali
Fotografia / *Photography* Rita Gaspar Vieira

» *Gallery edition* da Galeria Belo-Galsterer sobre"*in a row I+II*" de Pedro Boese.



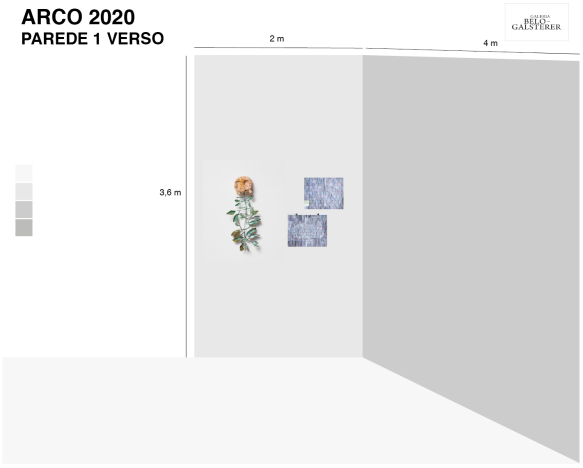
Apêndice D: Proposta ARCO Lisboa 2020

ARCO 2020



PAREDE 1 FRENTE

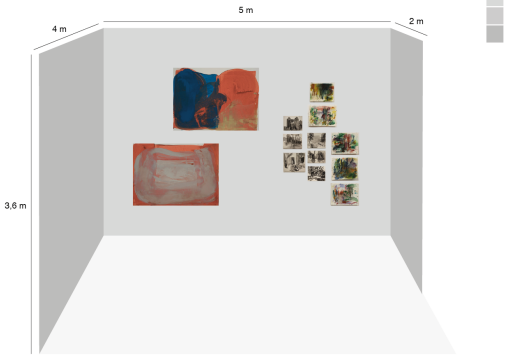
ARCO 2020
PAREDE 1 VERSO



ARCO 2020
PAREDE 2

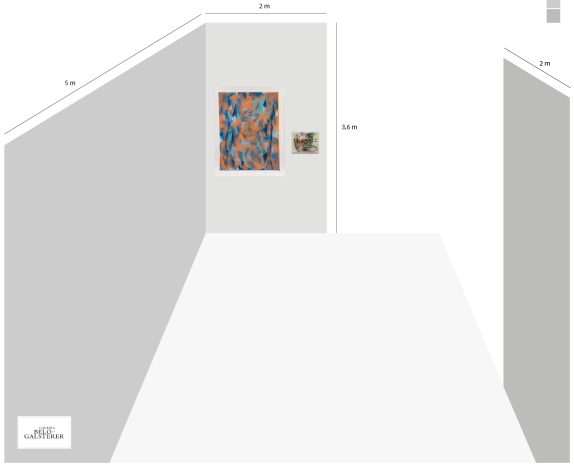


ARCO 2020

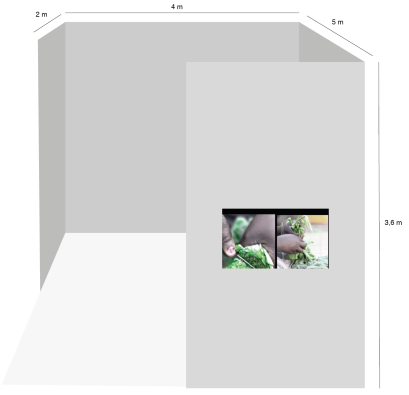


PAREDE 3

ARCO 2020
PAREDE 4 VERSO



ARCO 2020



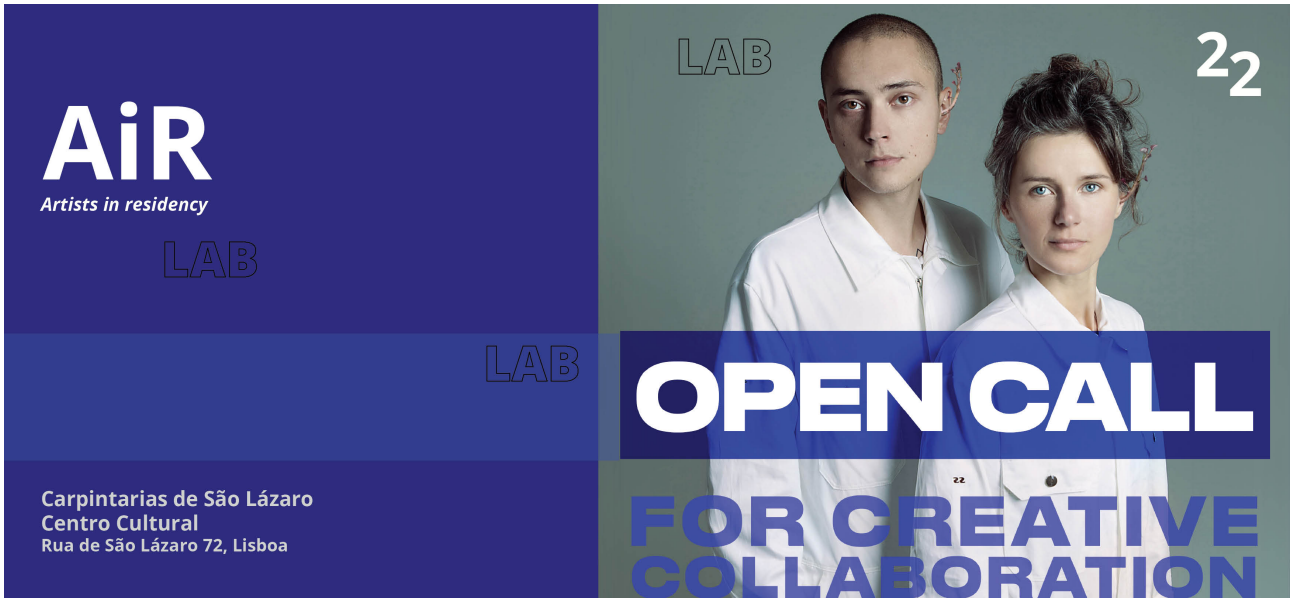
PAREDE 4 FRENTE

Apêndice E: Design gráfico e de comunicação das Carpintarias de São Lázaro

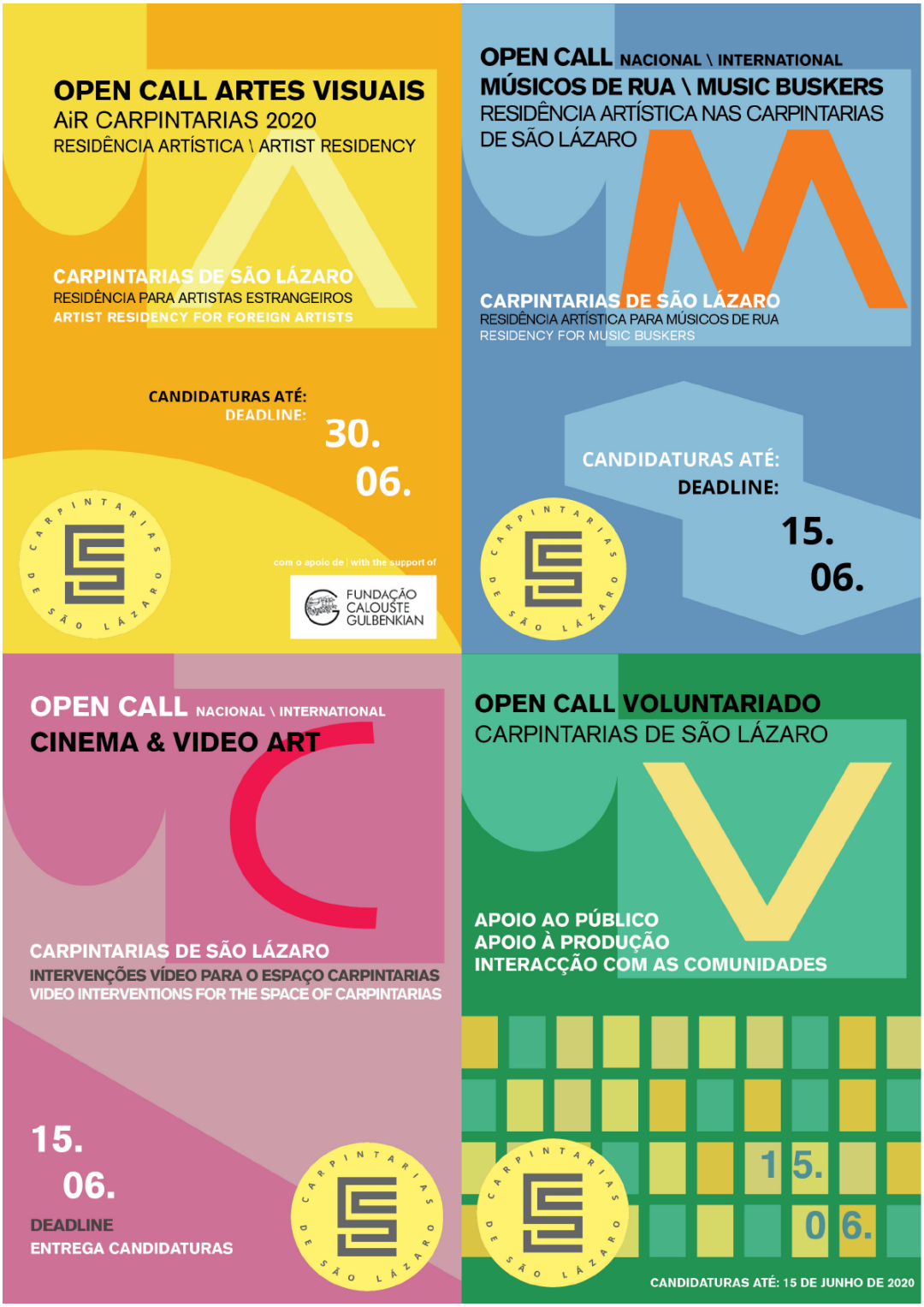
» Proposta pessoal para o design das open calls das CSL.



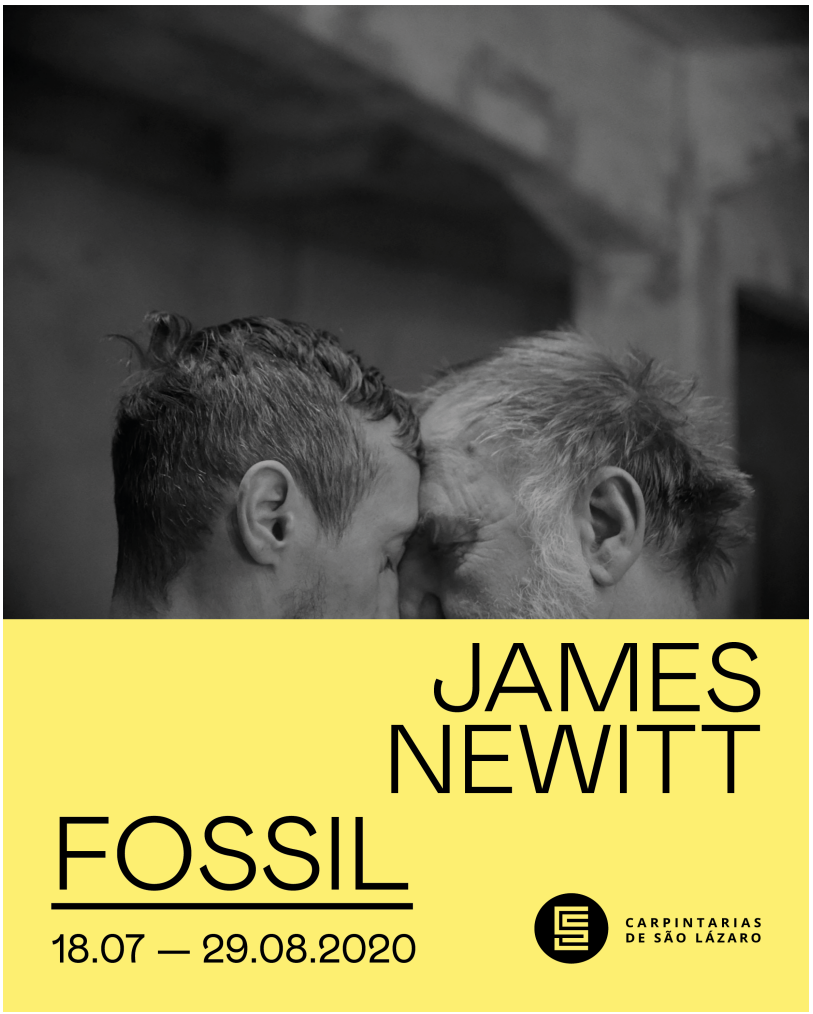
» Banner para o *website* das CSL.



» Design das Open Calls das CSL.



» Dois exemplos do design gráfico e de comunicação feito para a exposição "*Fossil*" de James Newitt nas CSL.





» Sinalética para as CSL.






MEDIDAS DE SEGURANÇA
SAFETY MEASURES
USO DE MÁSCARA
APLICAR GEL DESINFETANTE
MEDIÇÃO DA TEMPERATURA
CAPACIDADE LIMITADA
MANTER A DISTÂNCIA SOCIAL
AGUARDAR A SUA VEZ
PROIBIDO ENTRAR COM ALIMENTOS OU BEBIDAS
PROIBIDA A ENTRADA DE ANIMAIS
PROIBIDA A ENTRADA DE BICICLETAS, SKATES E TROTINETTES
OBRIGADO PELA SUA COMPREENSÃO

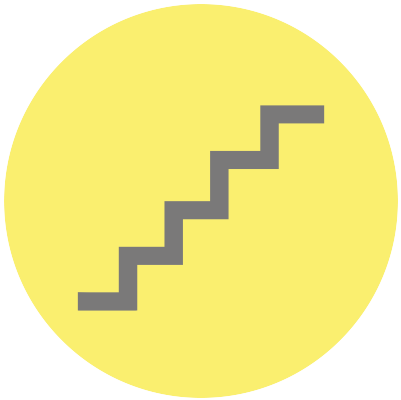

AGUARDAR A SUA VEZ
MANTER A DISTÂNCIA SOCIAL
CAPACIDADE LIMITADA
MEDIÇÃO DA TEMPERATURA
USO DE MÁSCARA
APLICAR GEL DESINFETANTE


APLICAR GEL
DESINFETANTE
APPLY ALCOHOL GEL


POR FAVOR, LIMPE OS SEUS SAPATOS
PLEASE CLEAN YOUR SHOES
OBRIGADA PELA SUA COMPREENSÃO
THANK YOU FOR YOUR UNDERSTANDING


POR FAVOR, LIMPE OS SEUS SAPATOS
PLEASE CLEAN YOUR SHOES
OBRIGADA PELA SUA COMPREENSÃO
THANK YOU FOR YOUR UNDERSTANDING


RESPEITE AS MARCAS DE SEGURANÇA
RESPECT SAFETY MARKS





ddd


LIMITAÇÕES
DO USO DO
ELEVADOR
ELEVATOR USE LIMITATIONS
Apenas para o uso de pessoas com mobilidade reduzida e acompanhante (máx. 2 pessoas)
Only for the use of people with reduced mobility and the accompanying (max. 2 people)


POR FAVOR
MANTENHA
A DISTÂNCIA
PLEASE KEEP YOUR DISTANCE
2 m

Apêndice F: Design gráfico e de comunicação do Lisboa à Prova

» Modernização da imagem/design dos prémios do LAP: estilização dos garfos.











» Propostas de autocolantes para o LAP.



» Dois exemplos do design gráfico e de comunicação do LAP.





hhh

Apêndice G: Links para vídeos realizados por mim para a GBG, as CSL e o LAP

Galeria Belo-Galsterer

- IGTV da Galeria Belo-Galsterer:

https://www.instagram.com/galeriabelogalsterer/channel/

- Vídeos da GBG para as redes sociais:

https://www.facebook.com/425789737479652/videos/275722150235820

https://www.facebook.com/425789737479652/videos/393950731565360

https://www.facebook.com/425789737479652/videos/2601908126743517

https://www.facebook.com/425789737479652/videos/256269372299635

Carpintarias de São Lázaro

- IGTV das Carpintarias de São Lázaro:

https://www.instagram.com/carpintarias_sl/channel/

- Spot da exposição "Fossil" de James Newitt para a RTP:

https://www.facebook.com/246226572472766/videos/2700580043595416

- Série IGTV 'Momentos CSL':

https://www.facebook.com/246226572472766/videos/602487800351666

https://www.facebook.com/246226572472766/videos/2687073741570760

Lisboa à Prova

- IGTV do Lisboa à Prova:

https://www.instagram.com/lisboaaprova/channel/

- Vídeo da divulgação dos premiados Lisboa à Prova 2019:

https://www.facebook.com/241940305888411/videos/299967961401248

ANEXOS

Anexo A: Tabelas do Instituto Nacional de Estatística: *Estatísticas da Cultura - 2018*

» "Empresas das actividades culturais e criativas: Empresas com atividade económica principal" segundo as Estatísticas da Cultura de 2018 do INE, da página 20 à 21.

	Unidade	2018	2017	2016	2015	2014
1.5. EMPRESAS DAS ATIVIDADES CULTURAIS E CRIATIVAS						
1.5.1. Empresas com atividade económica principal						
Total	N.º	-	**61 916**	**58 593**	**56 027**	**53 866**
Impressão de jornais	N.º	-	24	22	21	23
Outra impressão	N.º	-	1 435	1 440	1 426	1 406
Atividades de preparação da impressão e de produtos media	N.º	-	761	796	840	871
Atividades de encadernação e atividades relacionadas	N.º	-	145	157	164	167
Reprodução de suportes gravados	N.º	-	38	38	49	42
Fabricação de joalharia, ourivesaria e artigos similares	N.º	-	694	673	657	642
Fabricação de artigos musicais	N.º	-	49	45	43	44
Comércio a retalho de livros, em estabelecimentos especializados	N.º	-	608	635	658	636
Comércio a retalho de jornais, revistas e artigos de papelaria, em estabelecimentos especializados	N.º	-	4 215	4 381	4 537	4 723
Comércio a retalho de discos, CD, DVD, cassetes e similares, em estabelecimentos especializados	N.º	-	88	87	90	111
Edição de livros	N.º	-	440	445	430	423
Edição de jornais	N.º	-	295	304	304	304
Edição de revistas e de outras publicações periódicas	N.º	-	418	422	426	444
Edição de jogos de computador	N.º	-	26	27	21	24
Produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão	N.º	-	2 090	1 847	1 685	1 498
Atividades técnicas de pós-produção para filmes, vídeos e programas de televisão	N.º	-	326	286	242	217
Distribuição de filmes, de vídeos e de programas de televisão	N.º	-	61	64	65	72
Projeção de filmes e de vídeos	N.º	-	65	62	73	79
Atividades de gravação de som e edição de música	N.º	-	397	370	351	361
Atividades de rádio	N.º	-	293	273	271	282
Atividades de televisão	N.º	-	63	62	80	81
Atividades de agências de notícias	N.º	-	37	39	38	40

continua

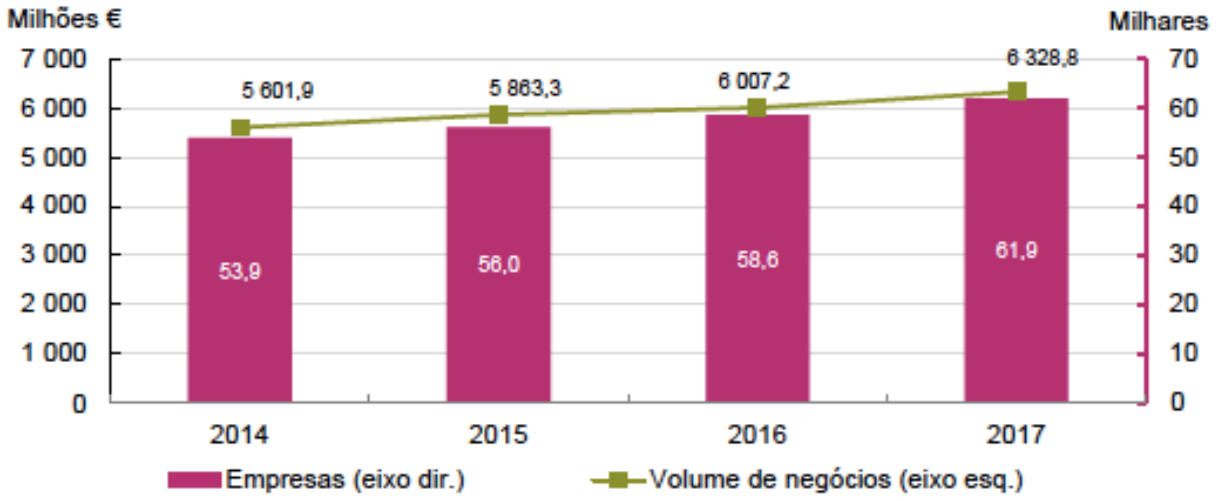
Quadro Resumo - Dados Gerais

	Unidade	2018	2017	2016	2015	2014
Atividades de arquitectura	N.º	-	9 230	8 568	8 110	7 696
Agências de publicidade	N.º	-	3 764	3 587	3 500	3 463
Atividades de design	N.º	-	5 765	5 101	4 555	4 030
Atividades fotográficas	N.º	-	2 682	2 471	2 244	2 144
Atividades de tradução e interpretação	N.º	-	3 392	3 140	3 062	2 945
Aluguer de videocassetes e discos	N.º	-	20	24	28	44
Ensino de atividades culturais	N.º	-	392	357	317	265
Atividades das artes do espetáculo	N.º	-	16 978	16 282	15 540	14 986
Atividades de apoio às artes do espetáculo	N.º	-	798	668	543	460
Criação artística e literária	N.º	-	6 055	5 691	5 457	5 123
Exploração de salas de espetáculos e atividades conexas	N.º	-	58	50	49	52
Atividades das bibliotecas e arquivos	N.º	-	40	25	24	28
Atividades dos museus	N.º	-	74	65	61	60
Atividades dos sítios e monumentos históricos	N.º	-	100	89	66	80
Em percentagem do total das empresas *(Rv)*	%	-	***5,0***	***4,9***	***4,8***	***4,8***

Nota: Os dados estão de acordo com a CAE-Rev. 3.

» "Empresas das actividades culturais e criativas: Empresas (Nº) e volume de negócios (€) das empresas do sector cultural e criativo, 2014 - 2017" segundo as Estatísticas da Cultura de 2018 do INE, página. 45.

Gráfico 3.1: Empresas (N.º) e volume de negócios (€) das empresas do sector cultural e criativo, 2014 -2017



kkk

» "Quadro Resumo: Exposições, obras expostas e autores representados, por região (NUTS II), 2012 - 2018" segundo as Estatísticas da Cultura de 2018 do INE, da página 20 à 21.

QUADRO 6.1.1

Exposições, obras expostas e autores representados, por região (NUTS II), 2012 - 2018

Unidade: N.º

Ano e Âmbito geográfico	Galerias de arte e outros espaços	Exposições realizadas			Obras expostas	Autores/as representados/as
		Total	Individuais	Coletivas		
2012	803	5 854	3 260	2 594	234 563	42 907
2013	1 050	7 149	4 085	3 064	268 065	46 146
2014	1 058	7 395	4 120	3 275	296 529	50 330
2015	1 037	7 587	4 252	3 335	282 062	48 413
2016	1 038	7 731	4 544	3 187	287 002	53 171
2017	1 024	7 199	4 154	3 045	276 710	51 417
2018						
Portugal	**1 023**	**7 136**	**4 029**	**3 107**	**276 985**	**53 909**
Continente	**961**	**6 676**	**3 729**	**2 947**	**263 811**	**51 991**
Norte	280	2 370	1 232	1 138	90 902	18 516
Centro	254	1 478	844	634	66 567	11 562
Área Metropolitana de Lisboa	255	1 836	1 043	793	72 638	16 392
Alentejo	130	715	430	285	24 171	3 677
Algarve	42	277	180	97	9 533	1 844
Região Autónoma dos Açores	**29**	**182**	**122**	**60**	**4 235**	**620**
Região Autónoma da Madeira	**33**	**278**	**178**	**100**	**8 939**	**1 298**

Fonte: INE - Inquérito às Galerias de Arte e Outros Espaços de Exposições Temporárias 2018

» "Emprego nas atividades culturais e criativas e Índice de preços no Consumidor de bens e serviços culturais: Emprego cultural nas actividades culturais e criativas, por região NUTS II (NUTS - 2013)" segundo as Estatísticas da Cultura de 2018 do INE, página 38.

QUADRO 2.1.1
Emprego cultural nas atividades culturais e criativas, por região NUTS II (NUTS-2013)

Unidade: Milhares de pessoas

Região (NUTS II)	2018		2017		2016		2015		2014	
	Total	Emprego Cultural (1)	Total	Emprego Cultural (1)	Total	Emprego Cultural (1)	Total	Emprego Cultural (1)	Total	Emprego Cultural (1)
Portugal	4 866,7	131,4	4 756,6	117,1	4 605,2	112,9	4 548,7	117,2	4 499,5	109,9
Continente	4 631,1	127,6	4 526,5	113,6	4 383,5	109,4	4 329,5	113,0	4 286,2	105,5
Norte	1 699,9	42,1	1 654,0	34,8	1 594,2	30,8	1 573,3	33,7	1 562,2	34,3
Centro	1 092,3	19,0	1 073,0	14,2	1 051,0	14,5	1 054,3	15,6	1 045,8	13,5
A. M. Lisboa	1 308,2	59,5	1 270,6	56,5	1 233,3	57,7	1 205,0	56,7	1 177,0	50,2
Alentejo	321,8	§	317,4	§	301,6	§	303,0	§	306,8	4,8
Algarve	208,9	§	211,5	§	203,4	§	193,9	§	194,4	§
R. A. Açores	111,8	§	111,2	§	107,3	§	106,7	§	101,8	§
R. A. Madeira	123,8	§	118,8	§	114,4	§	112,4	§	111,7	§

(1) Consultar ponto 2 do Anexo 1 - Notas Metodológicas.

§: Valor com erro de amostragem associado superior a 20%, pelo que não pode ser divulgado

Fonte: INE - Inquérito ao Emprego