



Pedro Guilherme Flausino Mafra Vaz

Do *Atelier* à Bienal: CAPC e a 2^a Bienal de Arte contemporânea em Coimbra

Relatório de estágio do Mestrado em Estudos Artísticos, orientado pelo Professor Doutor João Maria André, apresentado ao Instituto de Estudos Ingleses da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Setembro/2018



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FACULDADE DE LETRAS

DO *ATELIER* À BIENAL CAPC E A 2ª BIENAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA EM COIMBRA

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Relatório de Estágio
Título	DO <i>ATELIER</i> À BIENAL
Subtítulo	CAPC e a 2ª Bienal de Arte Contemporânea em Coimbra
Autor/a	Pedro guilherme Flausino Mafra Vaz
Orientador/a(s)	João Maria Bernardo Ascenso André
Júri	Presidente: Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco Vogal: Doutor António José Olaio Correia de Carvalho
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Data da defesa	30 de Outubro de 2018
Classificação do Relatório	18 valores
Classificação do Estágio e Relatório	18 valores



UNIVERSIDADE D
COIMBRA



Resumo

Este trabalho pretende apresentar o balanço de um estágio realizado na 2ª Bienal Anozero e, ao mesmo tempo, dar a conhecer a evolução e acção do CAPC na divulgação e promoção de arte, desde a sua fundação, até à actualidade, sendo uma instituição activa no meio cultural de Coimbra na difusão e expansão de arte contemporânea. A interacção com a cidade proporcionou ao CAPC a realização de um programa multidisciplinar ao longo dos anos, e após o projecto da sua primeira bienal em 2015, a segunda edição da Bienal Anozero contou com várias manifestações artísticas em vários espaços da cidade. A realização da segunda edição da Bienal Anozero permite perceber melhor como o mundo da arte se expande a todos os tipos de contexto, e o CAPC não é excepção. Como instituição cultural, o CAPC insere-se numa rede de bienais que têm sido um formato atractivo para o sector cultural e urbano pela sua componente geográfica e multidisciplinar, que facilmente se articula com os interesses de várias entidades públicas e privadas que integram, mas que também estabelecem limites ao projecto. O circuito das artes plásticas tem aderido ao formato da bienal, contudo, todas elas têm uma forte componente de actividade colectiva que passam por uma gestão e mediação de recursos, das obras de arte, e dos projectos apresentados, que têm sido um campo de trabalho que se destaca numa dinâmica de políticas urbanas, que caracteriza uma era do Mundo da arte. Na segunda edição da Bienal Anozero, várias foram as dinâmicas de trabalho optadas pelo CAPC que a diferenciaram pela positiva da primeira edição, mas, na produção de um projeto desta natureza, são vários os factores e padrões de imprevisibilidade que surgem durante todo o processo, assim como obstáculos e desafios, que na sua adaptabilidade, criam práticas e métodos que, na sua unidade, são factores identitários de um agente cultural ou de uma instituição.

Palavras-chave: Mundos da arte; Agente cultural, Políticas urbanas, Bienal de arte contemporânea; Mediação cultural

Abstract

This work intends to present the balance of a stage held in the 2nd Biennial and, at the same time, make known the evolution and action of the CAPC in the dissemination and promotion of art, from its foundation to the present time, being an active institution in the middle cultural center of Coimbra in the diffusion and expansion of contemporary art. Its interaction with the city provided the CAPC with a multidisciplinary program over the years, and after the project of its first biennial in 2015, the second edition of Biennial Anozero featured several artistic events in various spaces of the city. The realization of the second edition of the Anozero Biennial allows us to better understand how the world of art expands to all kinds of contexts, and CAPC is no exception. As a cultural institution, CAPC is part of a network of biennials that have been an attractive format for the cultural and urban sector due to its geographical and multidisciplinary component, which easily articulates with the interests of several public and private entities that integrate, but also set limits on the project. The plastic arts circuit has adhered to the biennial format, however, all of them have a strong component of collective activity that go through a management and mediation of resources, works of art, and projects presented, which have been a field of work that stands out in a dynamic of urban policies, that characterizes an era of the World of the art. In the second edition of Biennial Anozero, several work dynamics were chosen by the CAPC, which differentiated it by the positive of the first edition, but in the production of a project of this nature there are several factors and patterns of unpredictability that arise during the whole process, as well as obstacles and challenges that, in their adaptability, create practices and methods that, in their unity, are the identity factors of a cultural agent or an institution.

Keywords: Worlds of art; Cultural agent, Urban policies, Biennial of contemporary art; Cultural mediation

Agradecimentos

Ao professor João Maria André pela orientação.

A toda a equipa do CAPC pelo acolhimento e a experiência.

À minha família e amigxs pelo apoio.

Índice

Introdução	1
Capítulo I. Considerações introdutórias e fundamentação teórica	3
1.1- Mercado da arte, bienais, curadoria e mediação cultural.....	4
1.2- Actividade colectiva: Circuito da arte e sector artístico.....	7
1.3- Mediação cultural e gestão de recursos.....	12
1.4- Mundos da arte e políticas urbanas.....	15
Capítulo II. Contextualização e apresentação da entidade de acolhimento ..	17
2.1- Contextualização do projeto Bienal Anozero.....	19
2.2- Apresentação do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.....	22
2.3- Apresentação do projeto Bienal Anozero.....	29
2.4- Produção do projeto Bienal Anozero.....	35
Capítulo III. Experiências e actividades desenvolvidas durante o Estágio	42
3.1- Recolha e devolução de peças.....	43
3.2- Sala da Cidade.....	45
3.3- CAPC Sede	46
3.4- CAPC Sereia.....	47
3.5- Colégio das Artes.....	48
3.6- Mosteiro de Santa Clara-a-Nova.....	49
3.7- Museu da Ciência.....	51
3.8- Ciclo de cinema “Curar e Reparar”.....	53
Capítulo IV. Conclusão	55
Bibliografia	56
Índice de ilustrações	59
Anexos	60

Introdução

Este trabalho é um relatório de estágio na área de Estudos Artísticos, realizado de Outubro de 2017 a Janeiro de 2018 no CAPC – Círculo de Artes Plásticas de Coimbra e pretende dar a conhecer a actividade desta instituição, os focos de acção do CAPC na divulgação e promoção de Arte, desde a sua fundação, até ao contexto actual, apresentando uma programação e proposta de produção cultural que tem mudado ao longo dos anos.

A dinâmica entre o CAPC e a cidade de Coimbra proporcionou a realização de eventos e acções multidisciplinares que contribuíram para enriquecer e aumentar o fluxo de actividades no campo artístico da cidade; contudo, o projecto do CAPC mais influente actualmente é a “Bienal Anozero”, que contou com a sua segunda edição em 2017. Esta última edição: “Bienal Anozero 17” merece destaque pela inovação espacial e multidisciplinar nas diferentes manifestações artísticas incluídas no programa.

É esta perspectiva que serve de base para este trabalho, esperando desta forma contribuir para uma reflexão sobre o panorama da programação cultural em Coimbra, tendo como foco a “Bienal Anozero 17” e o papel do CAPC como uma instituição cultural de divulgação de Arte Contemporânea e na promoção de artistas.

O relatório está organizado em 4 capítulos.

O primeiro capítulo aborda o sistema do mercado da arte, mais concretamente o das artes plásticas em relação com a curadoria, a gestão de recursos, e a mediação cultural no espaço das políticas urbanas e sectoriais. Este capítulo pretende apresentar algumas considerações introdutórias e fundamentação teórica para perceber o contexto cultural em que está situada a Bienal Anozero.

No segundo capítulo aborda-se a história do CAPC e a sua influência na história cultural da cidade e do país. Este capítulo pretende situar fisicamente e culturalmente o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, apontando os motivos que conduziram à sua génese, o processo que orientou a sua fundação e o papel que, ao longo dos tempos, vem a assumir na cidade, no país e na História da Arte Contemporânea. No seguimento deste capítulo, faz-se referência ao projecto Anozero’17 desde a sua concepção à sua

realização. Pretende-se valorizar em específico os métodos de produção aplicados antes, durante e após a bienal.

No terceiro capítulo abordam-se as experiências e actividades que foram desenvolvidas ao longo do estágio, e como elas se desenvolveram segundo os métodos de produção aplicados.

O quarto e último capítulo é a conclusão deste trabalho e a reflexão crítica gerada a partir do estágio.

A metodologia mais utilizada foi a pesquisa bibliográfica. Para o primeiro capítulo, além da consulta de diferentes artigos em formato digital, foquei-me mais em específico nas obras: “Mundos da arte” de Howard S. Becker, e “O capitalismo estético na era da globalização” de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy. A investigação realizada no arquivo do CAPC Sede incidiu mais directamente no conteúdo relativamente ao segundo capítulo pois tinha disponibilidade de consultar os 3 livros do CAPC que continham elementos históricos e ensaios sobre a actividade da instituição. Foi-me disponibilizado pela parte do CAPC: cronogramas, imagens do departamento de comunicação e *design* e os catálogos lançados no contexto da Bienal Anozero 17 que continham ensaios e descrição das actividades do programa. Relativamente à parte da experiência do estágio, consultei o diário de bordo escrito ao longo do período do estágio.

Capítulo I – Considerações introdutórias e fundamentação teórica

1.1- Mercado da arte, bienais, curadoria e mediação cultural

O que é uma Bienal de arte contemporânea em Coimbra nos tempos de hoje? Para fazer uma análise da eficiência da Bienal Anozero, temos de perceber em que contexto é concebida e produzida. Toda a produção cultural funciona principalmente segundo um sistema de comercialização, que Howard Becker circunscreve em 6 proposições:

- “1) A procura efectiva é criada pelo conjunto de pessoas dispostas a dar dinheiro por obras de arte.
- 2) Elas procuram aquilo que aprenderam a apreciar e a desejar, fundados na sua educação e vivência.
- 3) Os preços são submetidos à lei da oferta e da procura.
- 4) As obras que o sistema contempla são aquelas que pode distribuir de maneira suficientemente rendível para continuar a funcionar.
- 5) Os artistas são em número suficiente para produzirem obras que o sistema pode efectivamente distribuir para poder continuar a funcionar.
- 6) Os artistas cujas obras o sistema não pode ou aceita contemplar encontram outros meios de distribuição; ou então devem resignar-se a uma distribuição muito reduzida ou praticamente nula”(Becker, 2010, p. 110)

O factor do mecenato na nossa contemporaneidade está maioritariamente associado a limitações impostas pelos interesses do estado. Todas as obras de arte acabam por ser “filtradas” de acordo com os recursos existentes, independentemente da dimensão da peça. Neste caso, não estamos a falar da composição de uma obra de arte, mas de um projecto de curadoria e produção de um programa cultural, e o mecenato principal e que mais constitui um desafio de exploração de recursos foi a Câmara Municipal de Coimbra. No entanto, estes mecenatos sempre têm qualidades incluídas nessas limitações:

“os governos põem em prática uma legislação sobre a propriedade artística que regula as actividades económicas dos mundos da arte e fornece um quadro jurídico aos sistemas de distribuição... por outro lado, podem... procurar proteger legalmente a reputação do artista: a lei garantirá a integridade do laço que une a pessoa do artista à obra que funda a sua reputação”(Becker, 2010)

Então as limitações impostas pela Câmara afectam directamente a concepção e a produção da bienal, no entanto, fica a cargo da curadoria organizar como as obras chegam ao público. Uma programação deve ter um cuidado na sua comunicação pois

“uma programação ou uma curadoria, para além de apresentar obras, artistas, textos, filmes, programas de educação cultural, é uma programação de valores” (Ribeiro, 2011). A programação, em si, define também os valores do mercado da arte e contribui para um fluxo que tem uma tendência resultante de todo o mercado da cultura da arte. E no caso da Bienal Anozero, ela trata-se de uma bienal que de arte contemporânea que surge num contexto onde “a dinâmica inflacionista não diz unicamente respeito aos objectos, estilos e tendências, mas também aos monumentos classificados e lugares de exposição de arte” (Lipovetsky, 2014, p. 62), sendo que um dos elementos principais de uma bienal é a cidade onde ela é produzida. O número de centros de arte contemporânea e museus tem aumentado a nível mundial, principalmente, pela proliferação de galerias e a forma como o mercado de arte se mundializa, “vaga que revela ainda a multiplicação de bienais, salões e feiras de arte internacional em todo o mundo” (Lipovetsky, 2014, p. 64), o que constitui uma das justificativas para a realização da Bienal Anozero, pois a Bienal é um formato que se tornou mais popular na cultura da arte da nossa contemporaneidade. É neste movimento cultural que surge uma bienal de arte contemporânea em Coimbra, e concretiza-se com um poder de actuação que desafia os limites políticos impostos pela Câmara Municipal. Contudo, nos dias de hoje o papel dos intermediários culturais ganhou mais autonomia pois “a intensificação dos processos de mercantilização e globalização da cultura atribui-lhes um poder mais decisivo...no que respeita à visibilidade e acessibilidade das obras, dos criadores e das diversas formas de expressão cultural” (Ferreira, 2009, p.320).É do interesse destes intermediários ligados directamente à cidade a abertura de museus, mesmo em localidades mais pequenas, que abrem museus “como sinal de afirmação identitária e, o que não é menos importante, como centro de atracção turística susceptível de gerar visitantes e portanto, repercussões comerciais” (Lipovetsky, 2014, p. 63). A exposição da bienal enquanto unidade apresenta uma proposta de reflexão sobre a cidade, a arte contemporânea e as suas manifestações, e esta proposta surge numa sociedade onde

“multiplicam-se por toda a parte tensões geradas pelas exigências sociais antinómicas. Contradições intraculturais que tornam possível mudanças permanentes, a par de uma intensificação de individualizações das escolhas, dos gostos, dos comportamentos. Mediante a qual nos dedicamos a uma existência mais reflexiva, problemática, conflitual em todas as suas dimensões, sejam elas, íntimas, familiares, profissionais” (Lipovetsky, 2014, p. 37).

O papel dos intermediários culturais joga com a actual variedade de produção cultural, e com este fenómeno “o gosto dos consumidores alargou-se”, compondo uma mudança no panorama cultural que, a cargo dos intermediários culturais, lida com as exigências de um público que se “tornou tão cosmopolita nas suas escolhas como os fabricantes” (Becker, 2010, p. 275). O trabalho dos artistas tornou-se cada vez mais subjectivo, contudo, todo o processo criativo sofreu alterações “com o capitalismo artístico” que conferiu ao mundo da arte um carácter “superabundante, proliferante e globalizado, onde desaparecem as distinções entre arte, negócio e luxo”, resultante de uma adaptação por parte das obras e manifestações “à multiplicação planetária de grandes fortunas e de colecionadores, de investidores e outros especuladores”, criando um sistema de “comercialização e difusão de arte à escala internacional” (Lipovetsky, 2014, pp. 64-65). Este processo de adaptação pretende tornar as obras compatíveis

“às possibilidades do sistema de distribuição” para que estas sejam difundidas. Muitos artistas não se adaptam a esses elementos devido às limitações impostas pelo sistema, no entanto “os sistemas evoluem e adaptam-se aos artistas, tal como estes evoluem e se adaptam aos sistemas” (Becker, 2010, p. 100).

Podemos observar a influência dos sistemas sobre as obras no caso de uma bienal onde a selecção de peças passa pela visibilidade e proposta do trabalho do artista; apesar de estes critérios estarem presentes na selecção, as peças seleccionadas já feitas são adaptadas ao espaço segundo critérios que também respeitam as obras; também há um cuidado na produção de obras feitas especificamente para o contexto de uma bienal, pois as propostas, mesmo tendo de cumprir uma premissa temática e espacial, permitem novas experiências e formas de composição da peça. Além disso, o trabalho de montagem irá sempre conferir outra presença à peça; pois “as práticas e as produções modificam-se permanentemente... porque os materiais e o ambiente nunca são exactamente iguais e porque as pessoas com as quais se coopera executam as coisas de modo sempre diferente” (Becker, 2010, p. 250). Este financiamento interessa ser aplicado pelos agentes culturais para que de certo modo, tenham sob controlo o fluxo da cultura da arte e tenham um papel na dinâmica da mesma:

“os distribuidores querem disciplinar uma actividade desordenada, com o intuito de garantir a estabilidade dos seus negócios e de criar também as condições favoráveis a uma produção regular. Isso condu-los frequentemente a interessarem-se pelas obras por motivos completamente alheios ao seu valor artístico, seja qual for o modo de apreciação.” (Moulin, 1967)

Mas uma consequência deste fenómeno são as componentes simbólica e promocional dos agentes culturais, que nas suas produções e selecções “comunicam sempre sentidos e representações sobre a cultura, os seus significados, o seu valor, o seu estatuto social e político. São discursos secundários sobre a arte e a cultura, que se sobrepõem aos discursos das obras que difundem” (Michaud, 1989). Estes discursos secundários geram uma tensão entre “os conteúdos culturais difundidos e as estratégias e modos de difusão” na medida em que essa tensão desenvolve-se a partir de duas tendências que ao longo do tempo reconfiguram os processos de intermediação cultural: “a redefinição do estatuto de identidade profissional dos intermediários; e a articulação entre os universos das artes, do *marketing*, da publicidade, do *design*” (Ferreira, 2009, p. 329). Hoje em dia alargou-se o número de artistas freelancer, quase como uma reacção à profissionalização e especialização das actividades artísticas actuais, o que implica um autofinanciamento, que confere maior liberdade aos artistas.

“Por mais reduzida que seja a oferta de recursos, eles podem sempre criar o seu próprio sistema de distribuição. É frequente os artistas plásticos fundarem galerias cooperativas, onde partilham os lucros e assumem uma grande parte do trabalho de gestão e de promoção em troca de possibilidade de exporem as suas obras com regularidade” (Becker, 2010, p. 102).

1.2- Actividade colectiva: Circuito da arte e sector artístico

O artista está cada vez mais integrado num sistema que tem mais hipóteses estéticas, contudo, o “capitalismo transestético ou criativo” alarga e expande “as profissões ligadas à arte e indústrias culturais” (Lipovetsky, 2014, p. 125) e apesar de salvaguardar as obras e os processos a elas submetidas, faz com que o criador esteja “no que Howard S. Becker chama «os mundos da arte»”, onde o criador já não tem autonomia pois está

“integrado num processo complexo de produção, de distribuição, de comunicação, que faz da produção artística... um sector que implica uma infinidade de técnicos, mas também de contratos jurídicos de relações laborais, sistemas de previdência e de reforma, e convenções sindicais”. (Lipovetsky, 2014, p. 133)

Esta profissionalização da arte é regida por regras de funcionamento de natureza administrativa e jurídica, para (que seja possível) integrá-las no “sistema geral do funcionamento social” (Lipovetsky, 2014, p. 133). Podemos tomar como exemplo a obra que Matt Mullican apresentou na 2ª edição da Bienal Anozero: “O Homem e os

seus símbolos” (Ver anexo 1). A obra é a organização de várias imagens, que, apesar de se tratar de um trabalho de disposição, necessita de uma disposição por cima daquela proposta, e mesmo essa disposição, sendo composta por imagens onde apenas algumas são autorais, necessita de agentes que componham essa disposição, fazendo com que a disposição de símbolos passe por uma disposição desses símbolos num espaço, mostrando-nos que os artistas hoje em dia simultaneamente se encontram em duas posições do mundo da arte: pertencem “ao que alguns chamam de «classe criativa» e outros a classe dos «manipuladores de símbolos»”. Ambos atuam em conjunto com as outras profissões que se foram desenvolvendo “no quadro das «indústrias criativas»: críticos de arte, curadores, galeristas, arquitectos, fotógrafos, designers, agentes artísticos, animadores, cenógrafos, produtores, estilistas, tradutores, professores de arte” (Lipovetsky, 2014, pp. 132-133). Esta multiplicidade de intervenientes que os torna mais segmentados e especializados reflecte-se nas formas de produção que têm passado por “inovações tecnológicas, a renovação das artes, as transformações das empresas culturais, um desenvolvimento da divisão do trabalho artístico, novos ofícios, novas identidades profissionais, uma diferenciação e uma especialização das actividades criativas” (Lipovetsky, 2014, p. 134).

Este trabalho colectivo encontra-se sempre nas obras nas quais o colectivo trabalha. Além das peças já montadas que necessitam apenas de um suporte material ou apenas a disposição no espaço, muitas das obras expostas numa bienal são enviadas para ser montadas por uma equipa de montagem que pode estar associada directamente ao artista ou à produção da Bienal que realiza várias montagens de outros artistas. Tendo como referência as indicações de montagem do artista, seja presencialmente ou através de um esquema descritivo, torna-se essencial para que haja uma direcção de como a montagem/concepção de uma obra irá seguir. Contudo, um trabalho colectivo irá sempre contar com diferentes *inputs* que surgem antes e durante todo o processo de montagem. Também podemos assumir que o curador tem um papel muito importante na montagem na medida em que já analisou a peça em relação ao espaço destinado para a mesma; e por vezes, já viu a peça a ser exposta noutro contexto, o que permite ao curador absorver algumas ideias para a disposição a adoptar para essa peça específica no contexto da Bienal. Muitas das instituições culturais só conseguem obter mais

recursos humanos em eventos e projectos específicos, não conseguindo manter uma equipa estabelecida durante o resto da sua programação.

“As formas de cooperação podem ser efémeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de actividades colectivas aos quais podemos chamar mundos da arte. A existência de mundos da arte, bem como o facto de afectarem tanto a produção como o consumo das obras de arte, sugere uma abordagem sociológica das artes” (Becker, 2010, p. 27).

Esta abordagem sociológica passa principalmente pelos factores de cooperação que se desenvolvem ao longo de um específico período de trabalho. Estas relações permitem que esses colectivos adoptem métodos mais informais e próprios para reduzir os problemas com as limitações da burocracia e do formalismo das instituições. Os imperativos da produção de um evento só irão funcionar se o evento seguir com a direcção proposta pelo projecto, mas o evento pode ocorrer de outras maneiras devido às adaptações, modificações e imprevistos que surgem no decorrer de um processo de produção. Esse processo de adaptação permite à equipa criar uma identidade com a qual os outros grupos e instituições podem tomar como referência a um método de trabalho colectivo.

“A burocracia tem custos elevados absolutamente dispensáveis, e esses recursos podem ser transferidos para a produção e internacionalização. E finalmente, é também o momento para as instituições privadas poderem afirmar a sua generosidade e solidariedade para com a criação em Portugal, agindo com habilidade e permitindo conciliar o mínimo de produção com o máximo de internacionalização” (Ribeiro, 2011, p. 3).

Estes métodos de cooperação e os hábitos adquiridos devem ser resultados de um trabalho principalmente interno, ligado directamente à instituição, pois esta deve ter responsabilidade também pela coordenação e formação das diferentes pessoas que compõem a equipa da respectiva instituição, contudo, quem faz parte da equipa tem sempre a responsabilidade em relação aos trabalhos que lhe são delegados.

“As pessoas envolvidas devem aprender as técnicas inerentes ao tipo de trabalho que irão realizar, quer se trate da concepção de ideias, da sua execução, de uma das inúmeras actividades de apoio, ou ainda da fruição, da reacção e da crítica. Portanto, é preciso que existam pessoas que forneçam a instrução e a formação necessárias a essa aprendizagem” (Becker, 2010, p. 30).

“As mudanças na arte passam por mudanças no mundo da arte” (Becker, 2010, p. 256) e por detrás dessa ideia reside não como foco principal a génese da inovação, mas o

trabalho por parte dos agentes que conseguem mobilizar e coordenar uma equipa para fazer um trabalho regular. Partindo da ideia proposta por Kubler de que uma tradição artística se define como uma cadeia de soluções para um determinado problema comum (Kubler, 1962) podemos constatar que as soluções e os problemas de um processo de produção cultural transformam-se progressivamente. A partir da postura adoptada em relação à solução a esses problemas, alteram os mesmos, abrindo possibilidades da resolução. Esta actividade de adaptação modifica substancialmente tanto as soluções como os problemas, “ainda que as pessoas envolvidas no processo as tomem como desenvolvimentos lógicos operados no seio dessa tradição” (Becker, 2010, p. 251). A todas as instituições culturais é exigido pelo sistema um nível mínimo de produção, e para não diminuir esse volume de produção, as instituições devem estar em estado contínuo de criação pelas “redes de distribuição que os mundos da arte instauram (galerias, salas de concerto, teatros, editoras de livros)”

“Mas enquanto funcionarem, continuam a exigir a continuidade da produção de obras e todos os que aspiram a tornar-se ou a manter-se como profissionais integrados estarão presentes para alimentar essa procura. Por outro lado, o sistema estético vigente num mundo da arte homólogo certifica aproximadamente a quantidade de obras necessárias para alimentar os circuitos de difusão” (Becker, 2010, p. 199).

Aos intermediários culturais, “no exercício das suas funções, compete-lhes exercer escolhas (de obras, de criadores, de projectos) que legitimam no seu poder cultural e simbólico de especialistas” (Ferreira, 2009, p. 331) o que lhes dá um grau de autonomia sobre as tendências e práticas dos mundos da arte. Contudo, existem convenções que, identificadas individualmente, permitem a um grupo coordenar as suas actividades de forma mais eficiente, sendo que cada membro do grupo irá observar quais as mais importantes para a sua respectiva posição no projecto cultural no qual estão envolvidos. Assim, “os princípios, argumentos e juízos estéticos ocupam um lugar importante no sistema de convenções que permite aos membros do mundo da arte agirem em conjunto” (Becker, 2010, p. 127).

Por vezes, as obras propostas para integrar uma programação cultural são rejeitadas num primeiro momento e reconhecidas mais tarde. Este fenómeno “não reside nas obras em si, mas sobretudo na capacidade que um mundo da arte tem de acolher a obra e os seus autores” (Becker, 2010, p. 196). Tais factores podem ser económicos, políticos ou até mesmo conceptuais, no sentido em que, por vezes, a instituição não consegue avaliar

algumas obras num primeiro contexto. Os artistas e os movimentos artísticos não podem ser todos apresentados também pela capacidade limitada do “sistema de distribuição do mundo da arte”... então “os grupos disputam entre si o acesso a essas vantagens expondo os motivos lógicos das suas reivindicações” (Becker, 2010, p. 129). Esta disputa também passa pelas escolhas e propostas dos agentes culturais na medida em que muitos destes agentes acabam por fidelizar o seu trabalho com artistas que trabalham em galerias parceiras do mesmo, como o exemplo de um artista que trabalhando numa galeria com a qual o curador trabalha, irá, por parte do curador e da própria instituição, ter um apoio em relação ao seu trabalho através de registos, publicações, apresentações, exposições; para deste modo, validar o trabalho desse artista e expandir a sua obra no mundo da arte. Estes apoios e posturas influenciam o mercado da arte na medida em que “a estética elaborada pelos estetas procura garantir um fundamento teórico sólido para as escolhas dos colecionadores” (Becker, 2010, p. 129).

Neste sentido, os debates teóricos actuam não apenas no campo da filosofia, mas também no campo da economia da arte, da repartição dos recursos. Um agente cultural tem na sua identidade profissional o carácter de divulgação e autoria, na medida em que a maior parte da sua reputação está na forma como, na sua função de divulgador, ele reivindica o estatuto de autor. Autor “de programas expositivos, de catálogos, de espectáculos equiparáveis, em si mesmos, a obras culturais singulares, em virtude do modo como incorporam, na sua concepção e arquitectura, trabalho criativo e valor de originalidade” (Ferreira, 2009, pp. 329-330). Isto faz com que, por vezes, a promoção do seu trabalho se sobreponha à promoção das obras com as quais ele trabalha e que é do seu trabalho promovê-las.

“Por outro lado, e sob a pressão das visões mais economicistas e instrumentalistas da cultura, vem-se observando uma maior influência da linguagem e das técnicas do marketing e da publicidade comercial e industrial das estratégias de promoção da cultura não directamente vinculado às indústrias culturais, onde tal influência foi sempre marcante” (Ferreira, 2009, p.330).

Sobre este fenómeno, podemos ver que também as próprias instituições, empresas, e grupos sociais que apoiam as diferentes actividades culturais, na promoção dos eventos, tendem a apostar mais na sua imagem enquanto agentes, como acontece no caso de um mecenato; assim como uma postura semelhante é adoptada nas actividades culturais que

se concretizam a partir de um investimento de uma entidade pública, como é o caso de um evento promovido por uma Câmara Municipal, que irá ter como foco principal a promoção da imagem da cidade e da visão política dos grupos restritos que têm melhores meios para ampliar a sua acção cultural no contexto dessa cidade.

Estas mudanças no mundo da arte, de um modo geral, fazem com que esta sobreposição de interesses afecte a prática da arte e o mundo da arte enquanto ideia. Assim entramos num ponto de referência arte onde:

“Já não há «grandes discursos» da arte, nem objectivo ontológico, nem visão escatológica, nem grandes apostas, nem o sentido pesado. Temos o sentimento de que triunfam o arbitrário individual, o gadget desnecessário, a escalada da demagogia, o novo pelo novo, o puro espectacular... Considerada globalmente, a esfera artística tende a identificar-se com uma ordem sem substância, vagamente fútil, sem importância, sem consequência, sem uma grande aposta cultural” (Lipovetsky, 2014, p. 131).

1.3- Mediação cultural e gestão de recursos

Outro factor que delimita os mundos da arte concretiza-se na relação que os diferentes agentes culturais têm perante a gestão dos recursos. A conjugação de todos (materiais e humanos) delimita o projeto juntamente com os outros factores, na medida em que “os equipamentos existentes... dispõem de um espaço limitado, os critérios de gosto em vigor reduzem as possibilidades de utilização desse espaço... e as expectativas do público e a sua capacidade de atenção impõem limites suplementares” (Becker, 2010, p. 133). Para a execução de um projecto, tanto os artistas como os agentes culturais envolvidos têm de fazer uma previsão desses recursos, onde devem ter “em consideração as características e as condições de obtenção desses bens e das pessoas disponíveis” (Becker, 2010, p. 98). Esta previsão permite delimitar e definir aquilo que será o projecto a produzir, além de organizar a dinâmica da produção artística a nível técnico, estético e social. Os recursos e as condições de obtenção dos mesmos é resultado da “organização da produção económica da sociedade” (Becker, 2010, p. 82). Esta organização dos sistemas de distribuição define que categorias de material e pessoal são distribuídas, de modo a estandardizar a produção artística através de uma distribuição de recursos que privilegia as obras que dispõem de recursos mais fáceis de encontrar e produzir. A produção artística sempre se sujeitou aos recursos disponíveis, e

quem os distribui não se sujeita ao trabalho dos artistas, mas o inverso. “As cadeias de cooperação que ligam os artistas aos fornecedores de recursos, tanto humanos como materiais, constituem um aspecto característico de todos os mundos da arte” (Becker, 2010, p. 81). Podemos constatar essa relação através de uma instituição, que tendencialmente irá adoptar uma estratégia de relação entre parceiros a um nível maioritariamente local, pois desse modo, torna-se mais fácil, eficiente e seguro o desenvolvimento de um projecto, na medida em que o factor geográfico privilegia o desenvolvimento em torno dos locais onde se encontra o material.

Em relação aos recursos humanos, devido ao fluxo provocado pelo capitalismo criativo, vê-se um crescimento significativo nas profissões ligadas ao mundo da arte e das indústrias culturais. Esta ambição de criar é resultado de uma democratização da criação, onde

“cada vez mais indivíduos exprimem o desejo de exercer uma actividade artística a par do seu trabalho profissional: reivindicam o estatuto de artista ainda que não façam da arte a sua principal profissão, embora muitos amadores tenham, agora, um nível equivalente a alguns profissionais. Estamos num momento em que, graças aos utensílios informáticos e à internet, o fosso entre profissionais e amadores é cada vez mais pequeno.”(Lipovetsky, 2014, p. 127)

A oferta de recursos humanos alimenta-se quando as pessoas aprendem a “executar tarefas que ocorrem num mundo da arte e a preencher uma das funções de apoio de que os artistas desse mundo necessitam” (Becker, 2010, p. 87).

Essa aprendizagem pode ser feita de formas distintas: “através da prática, fazendo um estágio, ocupando um emprego subalterno que... permita acompanhar o trabalho de profissionais confirmados, ou simplesmente estando integrado numa actividade, quer a saibam cumprir ou não” (Becker, 2010, p. 88).

Dois mecanismos intervêm nos sistemas de recursos humanos, e constituem dois tipos de trabalho: aquele feito para uma instituição/organismo que desenvolve projetos artísticos, cuja carreira “engendra os dispositivos de atribuição de empregos” (Becker, 2010, p. 90) pois estes estão directamente em contacto com os apoios, as infra-estruturas e do estado; o outro tipo de trabalho é o semelhante ao da condição de *freelancer*, onde se trata de trabalhos para projectos pontuais.

“Em ambos os casos, alguns conseguem seguir uma carreira num ou em vários organismos, ou através da constituição de uma rede de relações que lhes garante um trabalho regular...o pessoal de apoio e os artistas para quem trabalham estabelecem relações cujo grau de estabilidade varia sensivelmente”(Becker, 2010, p. 90).

Para singrar num sistema de trabalho como *freelancer*, é fundamental possuir competências próprias para criar uma identidade e dar a conhecer as especificidades das suas capacidades; além de necessitar de uma rede de ligações para garantir um maior número de empregadores. O grau de satisfação do seu trabalho deve ser positivo para aumentar a qualidade da sua reputação, e com isto aumentar a probabilidade de serem empregues e recomendados a terceiros.

Uma rede de contactos é essencial não apenas para trabalhadores independentes, mas também para as instituições culturais pois “nenhum centro de criação, mesmo tratando-se de uma metrópole, podia assegurar sozinha uma quantidade de produção suficiente, quer em qualidade quer em diversidade, para alimentar um mercado nacional ou internacional” (Becker, 2010, p. 271). O aumento geográfico do mercado e da comunicação também se devem à “mobilidade dos artistas e do público” (Becker, 2010, p. 271) que tem aumentado cada vez mais à medida que os mundos da arte se globalizam, assim como o próprio gosto do público e dos fabricantes se tornou mais cosmopolita. Devem surgir inovações para criar mais redes de cooperação seja a nível nacional ou mesmo internacional. Contudo, estas redes e as próprias instituições devem assumir formas de relação na medida em que na acumulação máxima de recursos humanos (profissionais e amadores) os mundos da arte atingem os seus limites. Então cabe aos agentes culturais fazer parte de uma rede de trabalho e saber lidar com a dinâmica ao nível dos recursos humanos e materiais. Os recursos devem variar, no entanto devem sempre circular no mundo da arte para a tornar mais globalizada e estar em constante inovação. Em suma:

“os mundos da arte nascem, crescem, transformam-se e morrem. Os artistas que neles participam deparam-se com problemas diferentes, dependendo da situação em que o seu mundo se encontra. Os tipos de obras que podem realizar também mudam, bem como as expectativas reservadas a essas obras. Um trabalho artístico dura se se apoiar numa organização que o preserve e proteja. Tanto o senso comum como as teorias estéticas instauram a duração como um critério determinado da excelência artística, ou seja, da reputação.” (Becker, 2010, p. 286)

1.4- Mundos da arte e políticas urbanas

Nesta escolha de símbolos, obras e artistas, conseqüentemente, o agente cultural também na sua condição de mediador tem de conduzir o seu trabalho para promover e alargar a cultura da arte. Esta responsabilidade reside no seu trabalho de “fazer negociação entre os interesses heterogêneos que separam criadores, financiadores, empresários, políticos, funcionários da burocracia estatal, públicos... Dominam as redes de contacto e conhecemos procedimentos que permitem a entrada nos circuitos de financiamento, distribuição e divulgação” (Ferreira, 2002). Esta influência tem sido cada vez mais relevante no contexto urbano devido ao aumento da atenção “que a cultura vem adquirindo nas políticas e nas estratégias de regeneração e desenvolvimento das cidades” (Ferreira, 2009, p. 331). Tem-se assistido a um trabalho de requalificação e remodelação dos centros urbanos por parte dos agentes culturais, arquitectos e *designers*. Esta intervenção parte de uma preocupação crescente relativamente ao “*design* de espaços públicos e do mobiliário urbano, ao fachadismo arquitectónico, à revalorização do património, à multiplicação de museus, à construção de edifícios espantosos...” (Lipovetsky, 2014, p. 367). Atribuir um tema à cidade, independentemente do contexto, é atribuir-lhe um elemento espectacular e teatral; este fenómeno procura essencialmente uma atmosfera através da experiência de uma proposta. Assim, para responder a uma procura do ambiente, aumenta-se a programação cultural, tornando-se “uma componente essencial das políticas urbanas” (Lipovetsky, 2014, p. 370).

A cidade para suportar o crescimento da programação cultural tem de se sujeitar a outros elementos de competitividade com outros polos culturais: “económicos, lúdicos, turísticos, políticos, representacionais, publicitários” (Ferreira, 2009, p. 331). No entanto, estes elementos estão integrados na própria programação cultural, nos próprios projetos apresentados, intensificando-se até à concretização do projecto, pelas exigências e condições propostas pelo mundo da arte. Então as instituições tendem para optar uma postura que estende a programação cultural à concepção da cidade e do urbanismo pois:

“no contexto hipermoderno, em que existe uma forte concorrência entre cidades para ganhar em atracção, a dimensão estética tornou-se um factor crucial destinado a estimular o turismo, atrair os investidores, os organizadores de congressos, a nova

classe dos «manipuladores de símbolos». Estamos numa época em que vemos desenvolver-se a encenação da cidade e City marketing, as cidades envolvem-se num trabalho de identidade visual, de imagem e comunicação para ganhar «segmentos de mercado» da mesma maneira que as marcas comerciais.” (Lipovetsky, 2014, p. 367)

Assim a cultura passa a fazer parte de um projecto de promoção da cidade onde as manifestações artísticas minoritárias perdem espaço; no entanto, as oportunidades evoluem e este novo panorama cultural permite aquilo a que se assiste mais frequentemente sobre a mão do estado: novos apoios surgem às diferentes instituições, a construção de novos equipamentos, requalificação de espaços, criação de novos projectos e métodos de trabalho. Todos estes elementos variam de acordo com o espaço e possibilidades conferidas ao respectivo agente cultural; assim como da sua capacidade de adaptar os seus projectos aos recursos disponíveis. Outro factor importante é o alargamento do público, sendo que um dos problemas de um contexto cultural é que “o público visado também se mantém local durante muito tempo. Os obstáculos à comunicação que impedem o alargamento das relações entre pares limitam o interesse do público à produção local” (Becker, 2010, p. 264). Então a necessidade de alargar a rede de contactos e espaços de intervenção também se deve em grande parte aos projectos em si, e qual a direcção que o agente cultural propõe ao projecto em questão. O seu nível de intervenção num projecto confere-lhe o estatuto de artista pelo processo de intervenção ao longo da cidade, num formato que é, na sua natureza: performance. O trabalho de um agente cultural passa não apenas pela adaptabilidade imposta em projectos culturais para manter a estabilidade de certos códigos impostos pela economia e tendências da arte, mas passa também, através de projectos e intervenções, por provocar modificações nos processos, métodos e códigos dos mundos da arte. Em relação a este fenómeno, Jair Ferreira dos Santos explica como este processo de intervenção se define no panorama da pós-modernidade, e que pode ser aplicado não só ao trabalho de um artista, mas assim como ao trabalho desenvolvido por um agente cultural:

“O happening (acontecimento) é a intervenção - preparada ou de surpresa - do artista no cotidiano, não através da obra, mas fazendo da intervenção uma obra. É o máximo de fusão arte/vida como querem os pós-modernos, pois utiliza a rua, a galeria, pessoas e objectos que estão na própria realidade para desencadear um acontecimento criativo. É uma provocação com o público, mas amplia sua percepção do mundo onde vive”(Ferreira dos Santos, 1987).

Capítulo II – Contextualização e apresentação da entidade de acolhimento



Ilustração 1 – Poster Bienal Anozero'17

2.1- Contextualização do projeto Bienal Anozero

Depois da primeira edição da Bienal “Anozero”, Coimbra ganhou mais peso no panorama da arte contemporânea, e a edição de 2017 prosseguiu esse trabalho de valorização do património cultural da cidade e a integração das artes contemporâneas no fluxo cultural de Coimbra. Este projecto também tem, como objectivo do ciclo autárquico, dinamizar o conjunto de actividades de produção cultural, promoção turística e das instituições que promovem a cultura das artes, numa cidade património da UNESCO. Contribuiu também para a renovação do património da cidade, como é o caso do projeto de reestruturação do Convento de Santa Clara a Nova. E este tipo de projetos que resultam da cooperação entre os agentes culturais e a ação municipal permitem uma experiência cultural mais eclética e plural de Coimbra. “A concretização da segunda edição de uma bienal é o que verdadeiramente a torna uma bienal” (Antunes, 2017): é com este impulso que a edição de 2017 entra no círculo de bienais a nível mundial, servindo de atracção turística, de investimento e de investigação para Coimbra.

Dinâmicas desenvolvidas

A bienal Anozero serviu como promoção cultural e patrimonial de Coimbra pela sua poli-localização e proposta de percurso, que tem como foco principal o Convento de Santa Clara a Nova, o espaço expositivo da bienal mais afastado do centro de Coimbra, onde se distribuíam os outros espaços de exposição: a zona da Baixa, a Alta universitária e espaços próximos da Praça da República (como é o caso da Sede do CAPC e CAPC Sereia). Outro objectivo foi o de reactivação de espaços que não são utilizados como espaços expositivos, permitindo um novo conhecimento de espaços em Coimbra e as suas possibilidades aplicadas à cultura da arte contemporânea. A multiplicidade geográfica, geracional e cultural das obras desta bienal permitiram criar um ambiente pela cidade a partir da activação que estas obras suscitavam nos diferentes contextos arquitectónicos. A curadoria aplicada nesta bienal permitiu várias acções de restauro e reutilização dos espaços escolhidos. A Bienal Anozero ofereceu um programa extenso de forma gratuita, o que permitiu o acesso a qualquer pessoa que tivesse o interesse em visitar os espaços, assim como esse acesso gratuito foi um factor que

contribuiu para um maior número de visitas de turistas, público local, e investidores. Uma bienal como o Anozero foi preparada com uma comunicação já direccionada para a expansão da imagem do CAPC e de Coimbra para o panorama das artes contemporâneas, mais em específico para o círculo de Bienais. Uma bienal exige a participação de várias equipas que são constituídas por grupos externos e internos ao CAPC, que podem ser constituídos por uma pessoa ou mais. As diferentes equipas do CAPC actuam a níveis e períodos diferentes da Bienal. Além das equipas do CAPC, ainda houve uma dinâmica de trabalho juntamente com as equipas de *ateliers*, galerias, e colecionadores, empresas de hotelaria, restauração, instituições de ensino de artes, empresas locais, multinacionais, fundações, multinacionais e diferentes corpos ligados ao panorama cultural e patrimonial de Coimbra. A nível académico também houve uma grande contribuição no sentido em que, com a publicação dos catálogos, foram escritos ensaios para o contexto da Bienal Anozero, o que permite a proliferação de conteúdo académico e informação que constitui uma boa base de arquivo.

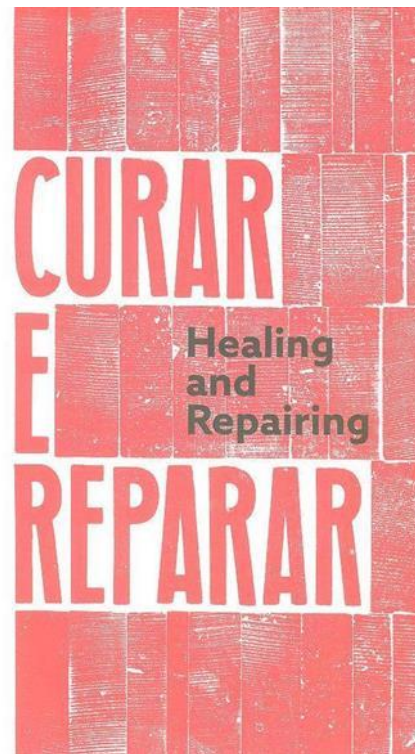
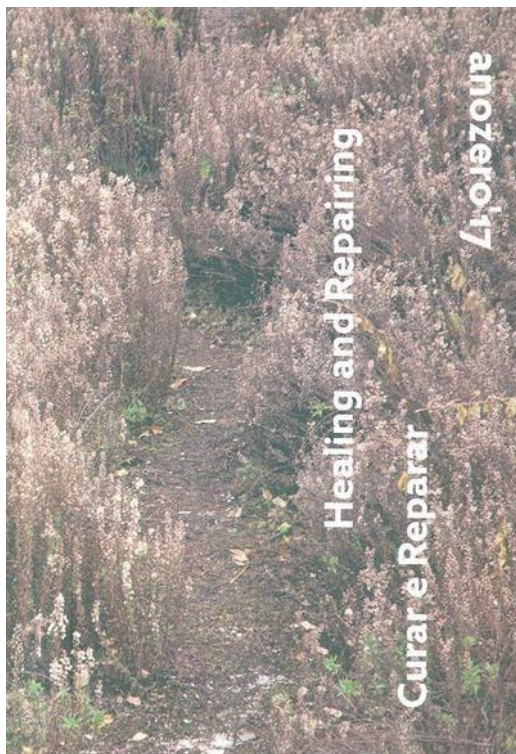


Ilustração 2 – Catálogos da Bienal Anozero'17

Constrangimentos contextuais

A Bienal Anozero surge num contexto em que surgem cada vez mais bienais, que são projectos que conseguem mais facilmente adquirir apoios estaduais pela promoção do património da cidade onde a bienal ocorre, pela periodicidade do evento que permite um grande número de visitas à cidade e aos espaços destinados para as actividades e exposições da bienal. Em Coimbra, existe um problema de apoio financeiro e de recursos para a maioria das instituições culturais, e a Bienal Anozero conseguiu obter um apoio que permite a realização do projecto; contudo, nos tempos de hoje, a aposta mais viável para o financiamento de um projecto cultural é a partir de apoios e mecenatos de empresas privadas pois permite uma maior liberdade de gestão de recursos. Um projecto como a bienal necessita de adquirir recursos durante fases distintas da sua criação, manutenção e desmontagem, por vários factores: no contexto das artes plásticas surge a necessidade de adquirir materiais e recursos técnicos específicos para as diferentes obras e espaços onde a bienal se concretiza. É então a partir de apoios privados que se chega a um formato de gestão que permite à instituição (neste caso o CAPC) utilizar recursos sem intermediação. Outro grande problema que o CAPC teve nesta bienal para a obtenção de recursos foi a difícil permissão para ter acesso a espaços e apoio devido ao factor de disrupção; o tema desta bienal materializou-se na curadoria e na gestão dos espaços: as peças são colocadas de forma a repensar o espaço, os símbolos e as energias que ele carrega e esconde, são, a partir da curadoria, revelados para serem questionados, absorvidos de outra forma. A curadoria constituiu um desafio para os espaços, para as diferentes equipas, e principalmente: para os artistas e as próprias obras. Esta curadoria e proposta de programação é, acima de tudo, uma resistência que pretende quebrar a cultura que há em Coimbra relativamente às artes plásticas, que, por ter pouco financiamento, ocorre maioritariamente em espaços já definidos, em meios pouco divulgados, e que, infelizmente, por vezes, não têm condições de segurança das obras e financiamento para recursos. O CAPC dispõe de vários departamentos e recursos durante a Bienal; contudo, o CAPC tem ainda vários problemas que se arrastam ao longo da sua programação como a rotatividade de recursos humanos por não conseguir manter grande parte da equipa ao longo do ano, tendo em conta que com este problema há um grande desperdício de pessoas que integraram a equipa da bienal, e que adquiriram formação e experiência com a bienal e

o facto de ao longo do ano, a equipa de produção do CAPC dispor de poucas pessoas para a montagem e coordenação das outras exposições e actividades que constituem a programação do CAPC.

Origem e antecedentes

A bienal, actualmente, tornou-se um produto das indústrias culturais, sendo que várias cidades já contam com várias edições e têm uma presença e visibilidade mais definida, como é o caso das bienais de Veneza, de Berlim ou de São Paulo. A inscrição da Universidade, Alta e Sofia na lista do Património Mundial reconhecido pela UNESCO suscitou às entidades culturais um interesse e apelo em renovar o património. No 725º aniversário da Universidade de Coimbra, dois anos após a candidatura da Universidade a Património da UNESCO, surge a primeira edição da bienal organizada pelo CAPC: Anozero “um lance de dados”. A segunda edição em 2017 integra-se no projecto regional *Lugares Património Mundial do Centro* e surge de um interesse pela atracção turística, mas também a partir da vontade de mudar o panorama cultural de Coimbra. Uma bienal em Coimbra tornou-se um grande investimento por parte da autarquia, pois é do interesse da mesma integrar projectos que aumentem a produção cultural, o turismo e as indústrias criativas para integrar actividades sob a premissa da classificação da Universidade, Alta e Sofia a Património da UNESCO, com a finalidade, por parte da autarquia, em apresentar a candidatura de Coimbra a Capital Europeia da Cultura em 2027. O Anozero foi o principal projecto candidato ao programa do quadro comunitário de apoio Portugal 2020 – Lugares Património Mundial do Centro, promovido pela Entidade Regional de Turismo do Centro através de uma programação em rede que engloba os municípios de Alcobaça, Batalha, Tomar e Coimbra. Também com esta bienal, permitiu ao público desenvolver uma consciência mais aprofundada do património e do próprio panorama da arte contemporânea.

2.2- Apresentação do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra

O CAPC tem um histórico de actividades que se divide em vários pontos de foco: os primórdios do CAPC tinham como objectivo resolver a lacuna que havia em Coimbra

em relação à formação e actividade relativamente às artes plásticas, que surgiu como uma secção da AAC com o nome de CAP em 1954; assim como o CITAC também tinha como objectivo promover a formação e acesso à exploração das práticas teatrais por parte da comunidade estudantil. As secções da Academia de Coimbra, desde essa época, consideram-se como “ciclos iniciáticos que projectavam os jovens estudantes para vocações insuspeitas, bem como para a competente progressão numa carreira que, frequentemente, se cumpria na metrópole, ou, pelo menos, fora desta cidade” (Bandeirinha, 2010). O CAP pretendia promover artistas locais e dar espaço aos mesmos para explorar, experimentar e aprender novas técnicas para aplicar nas obras. Assim a criação de um *atelier* colectivo que dispunha de grandes artistas que, voluntariamente, se ofereciam para ajudar na formação de artistas e na gestão do *atelier*, permitiu ao CAP obter um papel importante na promoção de artistas, divulgação de textos sobre questões de arte, como o caso da revista *Via Latina*, o que tornou o CAP um centro importante de arte contemporânea. A nível sectorial e a nível económico, tornou-se uma referência que foi crescendo ao longo do trabalho dos anos que se seguiram. Também havia o interesse por parte dos sócios do CAP na criação de uma Escola de Belas-Artes em Coimbra, pelo fluxo de interesses e actividades culturais numa cidade onde ainda os Estudos artísticos não eram uma realidade, ausência sentida principalmente no meio académico. No entanto, actualmente, os pontos de interesse foram divididos pelas diferentes faculdades: na Faculdade de Letras estão os cursos de Estudos Artísticos, onde a componente prática não prevalece e onde o estudo das artes plásticas é uma lacuna no programa do curso, e o mesmo se constata no curso de História de arte relativamente a artes do espectáculo; no Colégio das artes existe o curso de Curadoria e, a nível de doutoramento, o Curso de Arte Contemporânea, mas têm como foco principal as artes plásticas, por vezes tratando das outras disciplinas apenas como ferramentas para as artes visuais, sendo que actualmente a cooperação entre estes dois departamentos é fraca e apenas ocorre ao nível do trabalho escrito. Estes programas contribuem para o desenvolvimento e atracção cultural na cidade de Coimbra, no entanto, os destinatários são tendencialmente distintos.

O Círculo de Artes Plásticas nos anos 80

Os anos 80 constituíram um forte período de “dinamização e ressurgimento cultural, lúdico e social, promovendo-se a dinamização cultural nas galerias, os intercâmbios e o incentivo de trabalhos interdisciplinares.” (Frias, 2010, p.117)

O projecto que foi a grande aposta do CAP nessa década foi a organização da Exposição Internacional do Livro de Arte (EILA). A primeira, organizada em 1968 no Museu Machado de Castro com o patrocínio de vários departamentos da Faculdade de Letras, principalmente pelo Instituto de História de Arte.

“Foi uma forma de os estudantes terem contacto com as melhores publicações mundiais de artes plásticas e gráficas, e do CAP conseguir algumas publicações, por via de ofertas das editoras e, para iniciar uma pequena biblioteca de arte. Por estes e muitos outros motivos, o CAPC decidiu voltar a organizar uma mostra do Livro de Arte. (Frias, 2010, p.117)

Para a divulgação desta iniciativa, houve conferências com especialistas cujo foco de comunicação se concretizava na difusão do Livro com a Arte. A EILA contou com o patrocínio e colaboração de algumas embaixadas e alguns institutos, contando também com a aderência de editoras nacionais e estrangeiras.

No final do ano de 1989, as dificuldades financeiras são expostas por parte da Direcção do CAP numa carta enviada ao reitor da Universidade de Coimbra, referindo a importância do papel artístico e cultural que o CAP foi desenvolvendo ao longo de 30 anos, que foi o da “valorização humana e cultural da colectividade, mormente estudantil e universitária.” (Frias, 2010, p.117)

O CAPC não tinha instalações fornecidas pela academia, como os outros organismos autónomos, tendo que pagar despesas de renda e logísticas; também a Fundação Gulbenkian deixou de financiar o arrendamento, “por questões de Reforma Fiscal” que “fez com que o Círculo tivesse de superar essa situação “(...) a partir dos seus fundos económicos, muito reduzidos, sujeitos a uma contabilidade precária e a uma política de subsídios pontuais”.(Frias, 2010, p.118). A partir dessa época, ao pedido da Direcção do CAPC passa então a Reitoria da Universidade de Coimbra a ser a entidade arrendatária das instalações da Rua Castro Matoso.” (Frias, 2010, p.118)



Ilustração 3 – Sede do CAPC

Círculo de Artes Plásticas nos anos 90

No início da década de 90, faltava uma clara estratégia política para definir dinâmicas que desenvolvessem o panorama cultural.

A linha programática manteve-se na primeira década, até que, numa segunda fase, desenrolou-se um novo plano de actividades que visava a qualificação do CAPC como ponto de referência no âmbito das artes e da cultura. Na segunda fase que corresponde à segunda metade da década, o CAPC “aposta nas actividades de divulgação, expansão e trabalho conjunto com outras entidades culturais, idealizando programas expositivos com o intuito de “(...) responder a critérios (...) conjugando questões emergentes em diferentes graus de discussão, procurando suscitar junto dos artistas a sua análise e reflexão (...)”.(Frias, 2010, p.121)

Agora considerava-se inovadora a ideia já trabalhada de dar meios e visibilidade aos artistas emergentes e às novas práticas no panorama da arte portuguesa contemporânea, papel já desenvolvido por direcções anteriores: mostrar os trabalhos de artistas emergentes e as novas experimentações artísticas. Nessa década, o CAPC foca-se mais

na vertente do “intercâmbio e inter-relação com outras entidades, como os Encontros de Fotografia de Coimbra, o Teatro Académico de Gil Vicente, a Bienal Universitária de Coimbra (BUC) e a revista Via Latina (que, aliás, já tinha sido ponto difusor das obras dos artistas, sócios do CAP da primeira década).” (Frias, 2010, p.122)

A nova direcção tenta dar continuidade ao trabalho desenvolvido anteriormente “incentivando a expressão individual por meio da criação, a activa participação dos sócios nas manifestações culturais, como as conferências, os colóquios, as mostras audiovisuais e os workshops.” (Frias, 2010, p.122). A realização e concretização das obras também partiam de um plano didáctico-pedagógico na medida em que os debates interdisciplinares e as actividades baseadas “no apoio, orientação e diálogo entre criadores e a investigação e criação estética” (Frias, 2010, p.122) eram áreas constituídas no programa, de modo a incluir outras áreas que não a prática, mas a inclusão de elementos de história e crítica de arte.

O CAPC foi considerado um ponto de referência do ensino, criação e divulgação das Artes plásticas, beneficiando de apoios da Fundação Calouste Gulbenkian e da SEC. Com as novas linhas programáticas, o CAPC actuou em vários formatos: no plano da formação, houve: um *atelier* assistido de

“Introdução às Técnicas da Pintura”; aulas de História de Arte num sentido mais académico e especializado; “continuavam os *ateliers* de pintura experimental e orientação de grupos de intervenção colectiva, com exercícios estéticos... incluíam texto, vídeo e performance. Entretanto, outros campos de intervenção e interacção colectiva se desenvolviam: *Environment, Poesia Sonora, Vídeo-Arte, Belodismo, Bad Painting, Happening e Land Art.*” (Frias, 2010, p.125).

Houve uma grande aposta no trabalho de arquivo: o CAPC recuperou a publicação de catálogos anuais de exposições patentes nas suas Galerias, prática desenvolvida de 1979 até 1983, depois retomada no ano de 1990. Catálogos que permitem perceber as actividades e obras que passaram pelo CAPC. Outro trabalho de arquivo foi a partir de um protocolo estabelecido com a Câmara Municipal de Coimbra, que era a criação de uma “Mediateca e Videoteca de artistas que... integrava informação e material de vários campos das artes plásticas, com catálogos, revistas, livros, vídeos e diaporamas.” (Frias, 2010, p.123-124)

Também estas novas linhas programáticas tinham como objectivo a colaboração com outras secções da AAC: criou-se um programa na Rádio Universidade de Coimbra (RUC) com o nome de “Círculo Branco num Quadrado Negro, Círculo Negro num Quadrado Branco – uma pintura de Malevitch” que incluía entrevistas, debates e ciclos temáticos, difusão de novas propostas musicais. Também, com o apoio do Centro de Estudos Cinematográficos, o CAPC organizou vários ciclos de cinema. Houve um projecto inserido nas “Primeiras Jornadas de Nova Música Portuguesa” organizado pelo CAPC no âmbito do Fórum das Artes que foi a organização de conferências. Outro campo onde o CAPC fez intervenção foi no âmbito da Arte Pública, nomeadamente o projecto “Um jardim para os nossos sonhos”, que consistiu em 6 instalações por parte de 6 artistas, em 3 espaços diferentes: Jardim Botânico, Convento de Santa Clara-a-Nova, e nas Estátuas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sendo uma das actividades que mais se aproxima ao que hoje é feito na bienal. Além destes projectos, o CAPC sempre continuou o seu trabalho de arquivo e o Fórum das Artes que consistia em conferências, seminários e mostras documentais. A ocupação de espaços expositivos foi sempre uma constante do CAPC e ainda hoje se mantém esse foco como nuclear. A bienal surge como exemplo e amostra de uma prática que se mantém, se cria e se desenvolve ao longo do programa do CAPC.

Houve uma grande mudança no CAPC a partir de 1997. O Centro de Arte Contemporânea (CAC) do Círculo de Artes Plásticas surge como projecto dos arquitectos Carlos Antunes e Desirée Pedro, que contou com o apoio do Ministério da Cultura, da Fundação Calouste Gulbenkian e da Câmara Municipal de Coimbra. Situado numa parte do Jardim da Sereia, possui três espaços de galeria, uma livraria de arte contemporânea e um auditório. Este espaço surge na procura de condições alternativas às do edifício da Rua Castro Matoso (Sede). Assim, os espaços dividem-se em: CAPC Sede e CAPC Sereia: a Sede que corresponde ao edifício da Rua Castro Matoso serve como Sede, dispõe de 6 espaços expositivos e contém a maior parte do arquivo; o edifício situado no piso térreo da Casa da Cultura serve como gabinete para a produção, conta com três espaços expositivos, um auditório, uma pequena parte do arquivo, um armazém para guardar a colecção de peças adquiridas para constituir um acervo de arte contemporânea a partir de obras oferecidas por parte de artistas que estiveram ligados ao CAPC.



Ilustração 4 – CAPC Círculo Sereia

Nesse mesmo ano, os programas pedagógicos e de ensino passam a ser organizados e realizados no CAPC Sereia, ao invés de serem realizados na Sede. A programação audiovisual torna-se mais regular e conta com diversos ciclos de vídeo e cinema.

A partir dessa época também a promoção de artistas tinha ganho outra dimensão e outros moldes:

“A maioria dos artistas da década de 90, que tinham o seu trabalho validado por uma crítica coerente e séria, apresentaram os seus trabalhos, pela primeira vez, neste Centro de Arte, beneficiando do facto de os seus trabalhos serem valorizados através de royalties, uma prática do CAPC, desde 1997.” (Frias, 2010, p.131-132)

Todas as organizações passam a ser realizadas pelo próprio organismo, sendo que algumas instituições entraram em negociação para realizar amostras no CAC, pois este torna-se uma referência no panorama nacional. “O CAC do CAPC tornou-se assim, num espaço de mostra e divulgação da arte portuguesa contemporânea e um espaço pedagógico, com grande diversidade de actividades interdisciplinares e interactivas.” (Frias, 2010, p.132)

Podemos constatar que ao longo dos anos o CAPC mudou de foco nas actividades e formas de fazer produção cultural, assim como mudou a visão e os meios de produção. Actualmente as actividades do CAPC são as exposições, eventos pontuais com performance e música; e a bienal que alberga consigo actividades pedagógicas, exposições, lançamento de livros e catálogos, ciclos de cinema e conferências, performances e ciclos de concertos. O projeto educativo surge noutros formatos que não é o da instrução nos espaços do CAPC, não havendo actualmente um *atelier* colectivo e alguém responsável por um projecto de criação e promoção de artistas emergentes, residentes ou naturais de Coimbra, também por o CAPC ter entrado numa área maior e mais intermediada do panorama cultural, o que dificulta a abertura à utilização dos espaços para artistas amadores, apenas apostando em artistas que, mesmo que emergentes, já se encontram bem localizados no meio das artes contemporâneas. Outro factor que contribui para os critérios de selecção actuais são os protocolos e interesses por parte de Galerias e coleccionadores que trabalham com o CAPC. Contudo, assim é a dinâmica de uma instituição que se amplia no panorama cultural, mesmo que com dificuldades; são opções que se definem na produção cultural que faz com que alguns elementos positivos sejam trocados por outros.

“Variamos os suportes e as formas na convicção de que as tendências do novo se definem... por opção transitória e dialéctica de quem frui. Cada pessoa pôde estar perante a sua opção e, se o quis, entender os processos de relação, na reciprocidade obra/espectador e na formação dinâmica da consciência dos meios estéticos, reencontrar-se nas transformações do seu campo perceptivo da arte, pela revelação das mudanças que nela e por ela se operam.” (Saldanha & Carneiro, 1983)

2.3- Apresentação do projeto Bienal Anozero

A Bienal Anozero teve vários tipos de destinatários em diferentes níveis que David Cerezuela cataloga em Público: fiel, interessado, potencial, indiferente e hostil. Público fiel designa quem assiste às actividades da instituição regularmente. No caso do CAPC, são as instituições de apoio, os artistas, estudantes de artes, museologia, curadoria, e profissionais da área que já marcam presença regular nos outros projetos do Círculo ao longo do ano, que são os destinatários que também trabalham mais com o CAPC; público interessado designa o público que não sendo participativo nos outros projectos do CAPC, tem interesse peculiar num projecto da instituição (neste caso, a Bienal

Anozero) como são as entidades que apoiam o CAPC apenas no projeto da Bienal, a equipa de estagiários, de voluntariado, os colectivos que propuseram projectos para a programação convergente, e outros públicos que tenham um interesse peculiar em ver espaços expositivos no formato de Bienal; público potencial designa quem não conhece o projecto mas que tem potencial para se tornar usuário, e nestes termos, o trabalho de comunicação é muito importante seja a nível de recursos humanos cujo trabalho passa por chegar aos recursos, trabalho que tem de ser feito juntamente com o pretexto dos outros projectos anteriores para convencer as diferentes equipas a aderir: reunir uma equipa de voluntariado, propor protocolos com instituições privadas e públicas para apoiar o projeto, fazer uma boa divulgação para atrair público, que pode ser no plano local e num plano mais alargado que passa pela divulgação nas redes sociais; público indiferente designa um público que não tem interesse nem necessidade de integrar o projeto, que é um outro tipo de destinatários que não tem uma comunicação que lhes seja especificamente direccionada mas cuja adesão é trabalhada no processo de divulgação; e público hostil que conhece a instituição e o projecto, mas que mostra uma opinião contrária em relação aos modos de planeamento do projecto e ao desenrolar do mesmo. Este tipo de público torna-se mais visível e evidente dentro dos contextos onde a Bienal Anozero se insere: que é um público que se mostra contrário a qualquer actividade que pretende dinamizar a cidade segundo o pretexto patrimonial definido pelas fronteiras do título designado pela Unesco. Este tipo de público actua perante a sua posição em relação ao contexto das artes: são profissionais e artistas maioritariamente. Um exemplo concreto deste tipo de posição contrária foi a performance “Bienal Anobelo” feita por um grupo de estudantes do Colégio das Artes. Segundo a Super Artista Incógnita (artista integrante do ato performativo) diz na sua entrevista no âmbito deste relatório que esta performance contesta a falha na comunicação e interacção entre instituições culturais em Coimbra num contexto onde acreditam que “há espaços suficientes e com condições para trazer à cidade múltiplas perspectivas sobre a contemporaneidade” (Inocêncio, 2018). Em relação à estrutura e contexto da Bienal, Super Artista Incógnita explica que:

“O acto performativo “anobelo’15” surge num contexto bastante prosaico. Ou seja, várias pessoas me questionaram sobre se eu iria estar representada na Bienal Anozero, visto ser de Coimbra. Quando lhes respondi que não, havia um certo estranhamento.

Esta perplexidade levou-me a reflectir no sistema de representatividade da própria bienal, o que me levou a conceber tal acto performativo”(Inocêncio, 2018).

Esta posição em relação à Bienal Anozero também se apresenta noutras escalas e noutros contextos. Actualmente em Coimbra nota-se uma grande actividade no âmbito cultural que parte de objectivos que têm como base a alternativa ao modelo, a utilização de espaços com carácter militante e político, eventos com poucos recursos onde se nota uma maior cooperação e comunicação, contudo, com estruturas mais precárias e com menos considerações de organização, de modo a passar uma dinâmica DIY. Foi notável um equilíbrio em relação à faixa etária dos destinatários desta bienal, no sentido em que contou com várias pontos de visita e de interesse que aglomerou uma grande variedade de público em vários sentidos: situação laboral, características sociais, idade, género. No que toca aos espaços expositivos, cujas visitas contaram muito com os espaços em si, e a adesão que já tem ao longo do ano, as exposições situadas na Baixa de Coimbra tiveram maior adesão de turistas e de adultos; a adesão por parte de estudantes virou-se mais para os espaços situados na Alta, que mostravam uma alternativa (como é o caso do Mosteiro de Santa Clara a Nova), e na programação convergente, sendo que este tipo de público tem um contacto mais presente com os hábitos culturais: “da importância do uso do tempo livre, de criação, de formação e de consumo” (Cerezuela, 2007, p.141). Estes diferentes níveis de adesão são mais direccionados para uma consequência geográfica e social. Podemos ver o peso dos elementos sociais na adesão aos espaços: a Sala da cidade, pela sua localização e acesso, torna-se mais “popular” do que, por exemplo, o Museu da Ciência que está associado a uma conotação mais académica. Para que seja possível chegar a uma maior adesão ao projeto, é preciso perceber os hábitos de informação de acordo com os diferentes destinatários. Esse trabalho incide sobre a área da comunicação e *design*. Houve nesta bienal uma grande preocupação na comunicação, apesar de ter falhado em alguns aspectos. Houve o recurso às redes sociais, cuja administração da página não foi a mais eficiente, sendo que o aspecto a realçar foi o de ter apenas informação em Português; contudo, no contexto das redes sociais e plataforma digital, contou-se com a criação do *website* da Bienal Anozero que continha informações de contactos, a biografia e percurso dos artistas, a descrição das actividades, programação e agenda das diferentes actividades da Bienal. O projecto Sala 0 (Ver anexo 2) foi um projecto que permitiu o arquivo e promoção da Bienal Anozero cuja interacção era feita pelos visitantes. Sala 0

“é um projeto circunscrito a atividades que apresentam como objetivo geral um compromisso interactivo com o público. No essencial, pretende-se a construção de um arquivo de fotografias numa plataforma virtual, como sejam o Facebook e Instagram — com a hashtag #sala0anozero —, captadas pelos visitantes da bienal, assim como a utilização em vários espaços da exposição de um equipamento de reprodução de imagens a partir do catálogo da bienal”.(CAPC, 2017)

No formato físico (Ver anexo 3), contou-se com convites para a inauguração que se destina a investidores, profissionais da área e sócios do CAPC. Os catálogos guias e desdobráveis, que tiveram uma grande receptividade positiva por parte de quem adquiria, eram dispostos nos espaços expositivos e em locais de diferentes fluxos de destinatários: instituições de ensino, espaços culturais, postos de turismo e hotéis. Os catálogos guias continham várias notas e ensaios, fotografias e informações semelhantes às que foram apresentadas no *website* da Bienal Anozero; o desdobrável continha contactos, um mapa guia com as respectivas actividades do programa associadas aos espaços, e outras informações dos mesmos como os horários e as coordenadas. Para uma promoção a nível mais local, utilizaram-se MUPIS pela cidade, espaços para anúncios dos SMTUC. Em relação aos Outdoors, a estratégia foi colocá-los em pontos de modo a chegar aos diferentes públicos: Mercado Municipal, Praça da Canção, Faculdade de Matemática, Estação de Comboios Coimbra-B. Também houve um cartaz distribuído nos espaços da CP (postos e comboios). Outros métodos influenciam a adesão como os parceiros Média que publicaram artigos de jornal, reportagens, críticas por parte de publicações que promovem as diferentes acções culturais a nível nacional, a rede que se cria entre o CAPC e as outras instituições. O feedback positivo atrai público, mas também a própria concepção cooperativa do programa atrai públicos mais específicos para outras actividades, como é o exemplo da peça do CITAC “Os sapatos” (Ver anexo 4), que chama público estudantil e (mais específico) de teatro para outras actividades da bienal, assim como o processo inverso acontece: inserindo a peça do CITAC num programa como o da Bienal Anozero, irá atrair outros públicos que não são os habituais do CITAC, para acompanhar ou integrar as outras actividades do colectivo.



Ilustração 5 – CITAC “Os sapatos”

Linhas estratégicas da Bienal Anozero

Para falar das linhas estratégicas, recorro à categorização de estratégias mencionadas por David Cerezuela: de conteúdo, política, pedagógica, espacial, temporal, de agentes, de públicos, de comunicação, de preços. (Cerezuela, 2007). Em relação ao conteúdo, a edição de 2017 optou por manter os diferentes programas aplicados na edição de 2015: exposições, ciclo de cinema, ciclo de concertos, performances, conversas, lançamentos de livros, visitas guiadas. Ambas as edições apresentaram um programa gratuito em todas as actividades à excepção dos Workshops. O planeamento temporal da bienal, no programa, resultou na medida em que não houve duas actividades pontuais a decorrer em simultâneo, apesar de, na programação original, estar agendada a performance do “Levantar o mundo” (Ver anexo 5), num horário próximo da performance “Ritos para nós mesmos” (Ver anexo 6), o que não permitia ao público ver as duas performances na íntegra. A resolução foi boa, e a performance “Levantar o mundo” passou para dia 17 de Janeiro, sendo incluída no programa do projecto do CAPC que tem como objectivo comemorar o anual “Aniversário da Arte”, concebido a partir da ideia de Robert Filiou. O programa era acessível a todas as faixas etárias, e uma adesão geral foi evidente ao longo de toda a Bienal. Apesar de ter mostrado um panorama da arte contemporânea, que teve uma boa adesão por parte do público em geral, os destinatários académicos foram certamente o foco prioritário da bienal. Mesmo no projecto existem já programas dedicados ao plano académico: os projectos dos estudantes de arquitectura e da ESAD (Ver anexo 7), as conversas e lançamentos de livros (onde estão incluídos vários ensaios académicos). Os novos espaços utilizados este ano têm elementos patrimoniais que se conjugam com a vertente arquitectónica, sendo uma das mais utilizadas para a

concepção desta bienal: o Convento de São Francisco foi um monumento recentemente restaurado sobre um projecto da Câmara Municipal de Coimbra; o Mosteiro de Santa Clara-a-Nova que foi restaurado no âmbito do projecto da bienal; a Maternidade Professor Bissaya Barreto está em riscos de fechar; o NARC e a Sociedade de Cerâmica Antiga de Coimbra são espaços que ainda estavam na fase final do processo de restauro. Os projectos de restauro patrimonial foram uma aposta que vingou em relação à validação política do projecto, sendo um projecto atractivo para os agentes autárquicos, empresariais, e profissionais da área. Durante a fase montagem foi aplicada uma calendarização a longo prazo onde estavam incluídos: processos de montagem, entrega e recolha de peças, *timelines*, data das actividades. O documento apenas serviu de guia; contudo, as linhas estratégicas foram-se adaptando às dificuldades que surgiam durante o processo. Em relação às dificuldades técnicas, elas foram resolvidas com eficácia por cada espaço dispor de várias equipas diferentes que detectavam esses tipos de problema; as equipas dispunham de contactos de responsáveis por cada equipa, e conseguiam facilmente chamar apoio, além do facto de serem disponibilizados manuais de funcionamento do material técnico que compunha as diferentes instalações, permitindo às diferentes equipas resolverem problemas mais frequentes e de fácil acesso de resolução. Em relação à mobilidade, o CAPC dispunha de uma carrinha alugada e dois carros patrocinados. Os dois carros eram utilizados pela equipa de produção para coordenar os diferentes espaços; a carrinha era maioritariamente utilizada para a recolha e transporte de material e peças.

Modelo de gestão da Bienal Anozero

A gestão desta Bienal seguiu uma direcção onde a hierarquização existia, mas com autonomia em cada uma das equipas, de abertura, e segundo um modo de comunicação mais informal, para conferir ao processo: partilha, opções, iniciativa, adaptação. A equipa de direcção orientou as directrizes base; havia comunicações entre as diferentes equipas, contudo, a equipa de produção recebia informações de todos os pontos da bienal, mas notei, durante o processo de assistência à produção, momentos e actividades nas quais não tive mais autonomia e abertura, tendo em conta que havia muitas tarefas de produção nas quais tinha habilitação e interesse em participar, até pelo próprio

âmbito do relatório de estágio; e foi notável em alguns momentos da bienal que as tarefas delegadas pelas diferentes equipas eram discrepantes: ou havia problema em delegar tarefas, ou as tarefas sobrecarregavam. Perante a dificuldade de concretizar o projecto percebe-se o esforço acrescido devido à escassez de recursos, o que faz com que várias decisões tenham de ser mais repensadas, e conseqüentemente, as tornam mais arriscadas.

2.4- Produção do projeto Bienal Anozero

A equipa da Bienal Anozero trabalhou a partir de 8 cronogramas (Ver anexo 8):

Montagem.

O cronograma da montagem das peças permitiu às equipas de produção coordenar os recursos humanos e materiais para, desse modo, actuar de forma mais eficiente e coerente com o cronograma. No cronograma, os nomes dos artistas estão associados aos espaços expositivos, e, em cada nome, uma descrição breve do processo de montagem: se é feito totalmente pela equipa de montagem e voluntariado, se tem recurso a uma equipa de montagem exterior à Bienal; também há peças em que foi necessário ao artista visitar o espaço para conceber a obra no espaço da bienal, como o exemplo da instalação de Rubens Mano (Ver Anexo 9), que concebeu um *site specific* a partir de materiais e recursos do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova: os carros que estavam nas garagens militares e o tanque de água. Uma das obras também peculiares nesse aspecto, mas assumindo uma outra intenção de estética em relação ao espaço, foi a instalação coordenada por Gabriela Albergaria (Ver anexo 10), mas criada em contexto de Workshop, que contou com a colaboração de todos os participantes. Algumas imagens desse processo de criação colectiva podiam ser vistas em fotografias dispostas num álbum que estava colocado em cima de uma mesa, na sala onde a instalação foi exposta para a Bienal Anozero. Algumas das obras continham um esquema de montagem e desmontagem da peça, contudo, algumas das peças foram adaptadas ao espaço da bienal, como foi o exemplo de Julião Sarmento que dispôs de mais espaço para a sua instalação (Ver anexo 11), do que aquele que tinha requerido à produção da Bienal Anozero. O cronograma da montagem é disposto com um limite temporal organizado

diariamente, de 1 de Outubro (a montagem da primeira obra começou no dia 8 de Outubro, que correspondeu às filmagens para a instalação de João Fiadeiro no CAPC Sereia) até ao dia 11 de Novembro, que corresponde à data de inauguração da 2ª edição da Bienal Anozero. Contudo, no cronograma também constam datas que servem apenas de base, mas que não estão confirmadas definitivamente com o artista. Ao longo do processo, houve grandes modificações no programa das montagens, que se tornou um desafio para todas as equipas de montagem. Como o caso de algumas peças chegarem depois da data definida no cronograma. Apesar dos desafios, todas as montagens ficaram prontas dentro da data limite. Podemos ver no cronograma que, apesar de o primeiro ponto do programa de montagem corresponder às gravações da instalação de João Fiadeiro, o espaço que teve mais preparação prévia foi sem dúvida o espaço do Mosteiro, pois, além das montagens, havia também um grande trabalho de recuperação de todo o espaço que foi utilizado no contexto da Bienal Anozero. A partir do dia 26 de Outubro, todos os espaços, à excepção da Sede do CAPC, já estavam a concretizar os processos de montagem.

-Transporte nacional e transporte internacional: ambos os cronogramas de transporte apresentam a ficha técnica, dimensões e peso da obra, método de embalagem, local de recolha, data de recepção/recolha, local de entrega, data de entrega e processo de devolução.

-Espaços, artistas e obras: onde estão descritos os espaços, artistas, *Fee* para o artista, formato e breve descrição da obra, valor de produção, montagem/desmontagem e valor do seguro da obra, identificação e contactos do proprietário da obra, pendências, proveniência, notas, projetos confirmados e contactos feitos/pendentes;

-Créditos e patrocínios das obras;

-Checklist de equipamento: onde consta a ficha técnica das obras, os respectivos espaços expositivos, equipamento necessário (áudio, vídeo e outros), e algumas observações.

-Checklist de obras: onde constam as obras, fichas técnicas, respectivos espaços e artistas, colecção, imagem e créditos, legenda da imagem, local de recolha e observações.

-Calendários semanais (Ver anexo 12) que me foram atribuídos, onde constam os horários atribuídos e os respectivos espaços.

Estrutura organizativa e recursos humanos da Bienal Anozero

A bienal contou com os vários organigramas anteriormente referidos, contudo, a coordenação das diferentes equipas sofreu várias rotatividades: quem fazia assistência à produção coordenava equipas de voluntariado com alternâncias definidas (organograma dos meus turnos). Como também aconteceu com a equipa de produção e com as diferentes equipas de montagem. Considero que este tipo de estrutura de organização se justifica no contexto em que se faz esta bienal: é a segunda edição, e conta com poucos recursos, tendo como consequência um processo de produção mais experimental. Mas estes casos foram apenas uma parte da estrutura; houve, claro, estruturas organizativas que se mantiveram durante toda a produção desta bienal. A primeira edição contou com um tipo de estrutura semelhante, mas notou-se bastante a evolução nesta segunda edição. Devido à escassez de recursos, a Bienal, sendo um projecto pontual/periódico, só permite utilizar fundos para a produção desse projecto, ficando apenas poucos recursos para a instituição reutilizar como material e equipa. Seria do agrado do CAPC, com certeza, contar com as várias equipas que trabalharam na bienal para os outros projectos do CAPC, tendo sempre as diferentes equipas disponíveis a tempo inteiro. As tarefas eram atribuídas segundo os organigramas, mas também as tarefas pontuais, que não permitiam definir o tempo que seria despendido na duração de um turno: por vezes as tarefas eram cumpridas antes do horário limite, outras necessitaram de, por vezes, permanecer mais tempo no estágio que aquele definido no horário, contudo não me

parece ser um problema visto que o inverso também aconteceu. Os conflitos eram regularmente resolvidos dentro das equipas activas no respectivo espaço, mas também muitas outras necessitavam de auxílio de coordenação como o caso de arranjos técnicos ou de atribuição de tarefas (sendo os mais regulares). A selecção das equipas seguiu critérios diferentes. Muitas pessoas das equipas de produção, assistência à produção e de montagem, contaram com a participação de pessoas que já tinham trabalhado anteriormente com outros projectos do CAPC, e também com agentes culturais da cidade pela sua importância dentro do panorama cultural de Coimbra e a nível nacional, que também já fizeram parcerias com o CAPC ou com outras instituições culturais em Coimbra. Isto também permitiu estabelecer mais contactos e parcerias para futuros projectos do CAPC. As dificuldades e dúvidas em relação às actividades atribuídas foram resolvidas de forma eficaz, sendo pela presença de manuais de funcionamento de alguns materiais, sendo pela formação dada ao longo do processo de produção que permitiu que as equipas se tornassem mais independentes ao longo de todo o processo. Apesar da estrutura hierarquizada definida pelo CAPC, várias tarefas eram concretizadas por elementos de equipas diferentes, como o exemplo da assistência à produção e voluntariado que ajudou a equipa de montagem ao longo da produção da bienal. Para isto ser possível, a comunicação optada pelas diferentes equipas da bienal foi uma mais informal, para permitir ao processo ser mais prático e articulado. De todas as equipas estiveram activas pessoas que já são profissionais da área há vários anos, finalistas do curso do 2º Ciclo, recém Mestres, pessoas que não são profissionais da área (voluntariado). A eficiência da estrutura de organização reconhecia-se no número de actividades que se cumpriam ao longo do dia, segundo as actividades atribuídas ao início do dia. O exemplo de avaliação mais prático foi o das avaliações de desempenho dos respectivos estágios curriculares (como é o meu caso); contudo todas as pessoas estão sempre em avaliação constante, não de uma forma mais pontual, mas a longo prazo, que se pode concretizar, como por exemplo, numa contratação para trabalhar no CAPC numa temporada futura ou num projecto pontual.

Requisitos técnicos e infra-estruturais da Bienal Anozero

A distribuição dos requisitos técnicos durante a produção desta bienal organizou-se a partir do cronograma do plano de transporte, e do cronograma da check-list de equipamento (Ver anexo 13). O cronograma da check-list de equipamento fornece informações da ficha técnica das obras, o espaço onde vão ser respectivamente colocadas, equipamentos catalogados em vídeo, áudio, e outros; e observações onde constam calendarizações e confirmações de colaborações de equipas de montagem externas à da Bienal Anozero, notas sobre a adaptabilidade da montagem da peça ao espaço expositivo, e em que obras é enviado um rider técnico com esquema de montagem. Nos cronogramas de transporte constam informações relativamente a: ficha técnica da obra, dimensões e peso, método de embalagem da obra, local e data de recolha, local e data de entrega, e devolução da obra. Apesar de a produção dispor destes esquemas de organização de recursos materiais e infra-estruturais, a organização destes recursos teve de ser mais fluída, pois constantemente eram necessários recursos para diferentes ocasiões que eram obtidos de diferentes meios: havia materiais do CAPC, materiais da equipa de montagem, materiais das outras equipas, que eram geralmente partilhados seguindo um controlo de utilização; também haveria material pessoal que era partilhado pelas diferentes equipas. Além desse material, havia também empréstimos como é o exemplo do andaime emprestado pelo Museu Nacional Machado de Castro; material alugado como é o exemplo dos hantarex para a obra de Jimmie Durhan, e material comprado. Em relação às infra-estruturas, houve um cuidado que contou com serviços de limpeza frequentes, com o cuidado que as diferentes equipas tiveram com a manutenção dos espaços, e, no caso específico do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, houve diariamente uma equipa de segurança a guardar o edifício durante os horários de encerramento do espaço. Cada edifício utilizado pela bienal dispunha de um espaço destinado para guardar os materiais. O transporte destes materiais para os diferentes espaços era feito segundo a necessidade de utilização e a disponibilidade que alguém tinha de transportar o respectivo material de um espaço para o outro. A carrinha alugada pelo CAPC foi um grande recurso que permitiu o transporte de materiais em quantidade e de grande peso e dimensão; contudo, alguns materiais não conseguiam ser transportados na carrinha, como o caso da estrutura de Gustavo Sumpta que ficou guardada no pátio do Colégio das Artes. Neste caso de a estrutura ter sido mantida no

pátio até ao dia da performance, provocou uma evidência da bienal pela exposição da peça, anunciando a partir do objecto a performance de Gustavo Sumpta, assim como serviu como objecto de análise em vários trabalhos do curso de Arquitectura leccionados durante esse semestre. Após o término da Bienal, as obras foram devolvidas segundo as indicações dos cronogramas, dos *riders* técnicos e esquemas de montagem, e, até à sua entrega, as obras continuaram em espaços condicionados, sendo depois embaladas e entregues de forma exemplar. E a forma como as obras são entregues aos respectivos colecionadores e artistas constitui uma imagem importante do CAPC enquanto instituição, para que assim permita aumentar a confiança nos colecionadores e artistas para colaborarem em futuros projectos produzidos pelo CAPC. O mesmo se aplica ao modo de utilização e manutenção dos materiais e ao tipo de melhoria e manutenção dos espaços expositivos durante todo o processo de produção. Todo o material necessário para a administração (documentos, cronogramas, arquivo) era mantido na Sede e no CAPC Sereia, assim como também os materiais que pertencem ao CAPC. Todo o material que tivesse especificidades técnicas, tecnológicas ou informáticas, era manuseado por membros especializados, só em casos mais específicos como nas montagens, desmontagens e em casos de avaria. Mas, durante a bienal, as diferentes equipas de voluntários e de assistência à produção conseguiram fazer um manuseamento exemplar dos diferentes materiais e recursos.

Aspectos administrativos relacionados com a Bienal Anozero

Em relação aos aspectos jurídicos presentes na bienal, podemos observar vários pontos: sendo o CAPC uma entidade subsidiada pela Câmara Municipal de Coimbra, a gestão dos programas é feita pela equipa de produção, contudo, a cedência de espaços para esta bienal foi um desafio, pois os espaços utilizados como as diferentes igrejas utilizadas para a performance de João Onofre e o Mosteiro de Santa Clara-a-Nova para a performance de Gustav Sumpta, assim também como o material existente no Mosteiro, como é o caso dos carros pertencentes a antigos líderes da PIDE que foram utilizados para a instalação de Rubens Mano numa das garagens do Mosteiro. À excepção da equipa de voluntariado e de estagiários (que receberam alimentação, transporte e formações), as outras equipas foram pagas, mas de métodos diferentes. As equipas de

produção, assistência à produção e assistência de sala trabalharam por contrato, assim como os artistas que receberam *cachet*. As diferentes equipas de montagem e *design* receberam por serviço e horas feitas, pois não se pode definir por um calendário todo o horário correspondente à necessidade da presença desta equipa nas diferentes fases da produção da Bienal, trabalhando sem um limite definido de horário. A aposta de financiamento caiu maioritariamente em empresas privadas, conseguindo, por promoção à instituição, vários recursos materiais e monetários, pois interessa a estas instituições promover uma imagem de marca que apoia iniciativas culturais, como é o exemplo da Bienal Anozero. As obras tinham seguro da obra, sendo que apenas foi necessário o restauro de uma peça que logo foi trabalhada pela equipa de restauro do Museu Nacional Machado de Castro.

Capítulo III – Experiências e actividades desenvolvidas durante o Estágio

3.1- Recolha e devolução de peças

Desde o processo de recolha ao processo de entrega, deve haver um grande cuidado com as peças nos diferentes processos para a aquisição do empréstimo: o transporte e a embalagem devem ser aplicados de forma a não danificar a peça, e adaptados ao formato da mesma: as suas dimensões, o tipo de material e o formato (desenho, vídeo, fotografia, escultura ou peças de suporte para a instalação/peça). O processo de inventariação e contacto com a entidade proprietária da peça, (como é o exemplo de um caso que durante a bienal, um membro da assistência à produção teve de convencer uma proprietária de uma peça da bienal a permitir o empréstimo da mesma). Os documentos de empréstimo e seguro da obra devem ser assinados e esclarecidos a quem empresta a peça, para o proprietário se sentir confortável durante o processo; e ter essa cautela apresenta uma postura e imagem, positivas, da instituição para com as colecções, artistas, seguradoras e instituições, para que assim a confiança, a rede de contactos e parcerias aumentem, melhorem e permitam dar continuidade ao trabalho de divulgação de arte. A recolha e devolução das obras variaram no método de entrega: havia peças entregues e recolhidas por empresas de entrega, outras vezes ficava ao cargo da equipa do CAPC tendo a carrinha como recurso, também havendo peças entregues e recolhidas pelos próprios artistas.

As obras nas quais ajudei no processo de recolha foram: a “Cabeça de cavalo” de Franklin Vilas Boas; os dois ecrãs hantarex para a instalação de Jimmie Durham e o painel de Samuel Lamas. As obras em cujas entregas participei foram as referidas anteriormente, além dos quadros de Alberto Carneiro expostos no café Santa Cruz e os slides da exposição “Barristas e Imaginários”. Estas entregas sucederam-se em processos diferentes: a peça de Franklin Vilas Boas (“Cabeça de cavalo”) e os quadros de Alberto Carneiro pertenciam a colecções privadas (de proprietárias diferentes); inclusive, na entrega das peças de Alberto Carneiro, a proprietária fez uma visita guiada ao *atelier* de Alberto Carneiro. Os Hantarex foram alugados a um armazém de material audiovisual/técnico no Porto. O painel de Samuel Lamas foi serrado na recolha da peça devido ao facto de a dimensão ser maior que a capacidade da carrinha de transporte de peças do CAPC. O palácio onde foi recolhido o painel estava em péssimas condições: armazenamento instável das peças, falta de electricidade no edifício, peças em

decomposição devido à falta de cuidado e limpeza do palácio, e as estruturas que serviam de apoio para as peças eram frágeis e em risco de queda.

Como muitas das peças eram de vídeo, as desmontagens em que participei foram, principalmente, desmontar a estrutura da instalação, ao contrário de outras peças que envolviam uma desmontagem mais cuidada e específica (ex: da escultura de Dahn Vo) que contava com um esquema de montagem e embalagem.



Ilustração 6 – Jimmie Durham “Songs of my Childhood,
Part One: Songs to Get Rid Of, Part Two: Songs to Keep”

3.2- Sala da Cidade

Na Sala da cidade participei no apoio à montagem da obra de Paloma Bosquê, e depois durante a bienal fiz, por várias vezes, vigilância da sala e controlo de entradas. A sala da cidade teve uma grande adesão pela sua localização num espaço de Coimbra com muito fluxo, sendo que grande parte das visitas era constituída por um público não informado em relação ao contexto da bienal, mas que frequenta regularmente as exposições apresentadas na Sala da Cidade. Com a grande adesão surgiram vários problemas: as peças expostas na sala da cidade estavam colocadas de uma forma muito susceptível, o que resultou em danificação das peças: havia quem pisasse as placas de cera e tocasse nas cortinas, que pertenciam à instalação da Paloma Bosquê; assim como houve quem tocasse em alguns desenhos da instalação de Matt Mullican. A proximidade que o público tinha com as peças não permitiu, por vezes, evitar esses comportamentos antes do toque nas peças. Outro problema foi do próprio espaço cujo tecto composto por pedra de Ançã se ia decompondo, caindo em cima de vários desenhos da instalação de Matt Mullican; o que não podia ser evitado devido à falta de protecção nos desenhos, sendo possível apenas remover regularmente esses bocados de pedra no início do turno (prática que não foi aplicada pela direcção do Anozero, pela equipa da Câmara Municipal de Coimbra, ou pela equipa de voluntários).

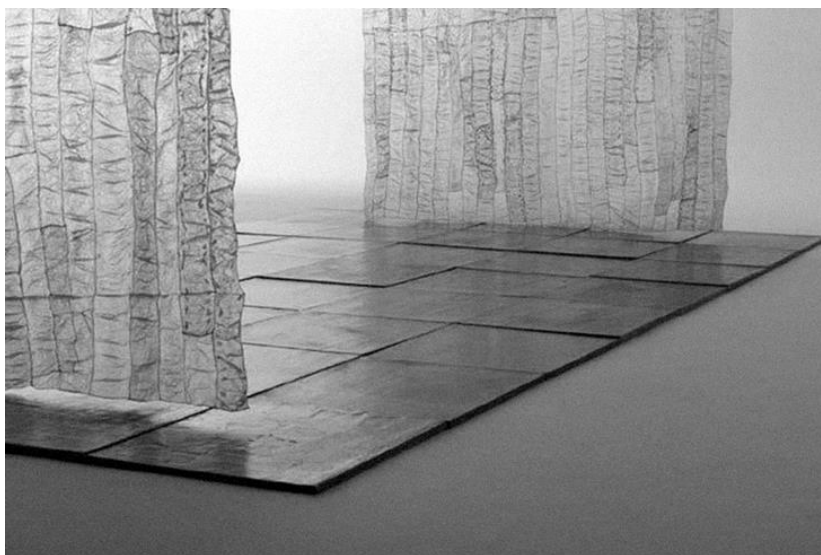


Ilustração 7 – Paloma Bosque “Campo”

3.3- CAPC Sede

Nos horários em que estive na Sede do CAPC, fiz controlo de entradas durante a bienal Anozero. A exposição ocupava todas as salas do primeiro e segundo piso. Sendo um local com um fluxo constante, tinha visitas com regularidade. Na fase pós bienal, na Sede fiz assistência de montagem para o aniversário da arte, a 17 de Janeiro de 2018. No terceiro piso, investiguei a biblioteca do CAPC, e considero-a como uma colecção de grande qualidade e variedade de revistas, livros, catálogos e periódicos de história de arte, arquitectura, crítica de arte contemporânea e de programação e gestão cultural. Nessa biblioteca encontrei os 3 livros que utilizei para a minha pesquisa da história do CAPC: “Galeria CAPC 1979-1980”; “CAPC 54 exposições 1981-1983”; “50 anos do CAPC”. No aniversário da arte (Ver anexo 14), ajudei na montagem das estruturas (aparelhagem, suportes) para as performances inseridas no programa do evento, e desmontagens das mesmas no dia seguinte.



Ilustração 8 – Poster “1 000 055.º Aniversário da Arte”

3.4- CAPC Sereia

No CAPC Sereia, participei (numa fase pré-bienal) na montagem da instalação de vídeo do João Fiadeiro, e durante a bienal, por algumas vezes, coordenei as entradas do público. Em comparação com os outros espaços expositivos da bienal Anozero, o CAPC Sereia foi dos espaços que teve menor adesão por vários motivos: o espaço apenas tinha uma instalação de vídeo, o espaço do CAPC Sereia é descentralizado em comparação com os outros pontos. O vídeo da instalação foi um dos mais dinâmicos em termos espaciais, que propunha que o público, ao acompanhar João Fiadeiro durante a vídeo-performance, percorresse os três espaços expositivos do CAPC Sereia ao longo do vídeo; no entanto, o carácter de repetição do dispositivo utilizado para a performance apresentava um processo e não uma narrativa, o que, por um lado, era apelativo pela proposta, contudo, o público iria, em qualquer momento do vídeo, ver a proposta de João Fiadeiro, sem a necessidade de ver o vídeo na íntegra, ao contrário do vídeo da Céline Condorelli. Também participei na fase pós-bienal na desmontagem da instalação de João Fiadeiro e na inventariação de material que pertence ao espaço.



Ilustração 9 – João Fiadeiro “I am Here”

3.5- Colégio das Artes

Durante a pré-bienal, no Colégio das artes, ajudei na montagem da estrutura para a performance de Gustavo Sumpta e ajudei na montagem e pintura dos suportes das peças de Jill Magid. Durante a bienal, ligava os vídeos e os slides quando entrava no primeiro turno do dia; e estava no controlo de entradas. Foi um espaço com uma adesão razoável. Houve problemas técnicos com os leitores de slides para as fotografias da exposição dos Barristas imaginários (que eram rapidamente corrigidos contactando um técnico), e algumas vezes, devido à má condição do piso da sala principal onde estavam localizadas as peças de Jill Magid, estas (dentro da estrutura de vidro) acabavam por cair, o que danifica a pintura das peças.



Ilustração 10 – Jill Magid “Ex-Voto: Miracle of the Family”

3.6- Mosteiro de Santa Clara-a-Nova

O Mosteiro de Santa Clara-a-Nova foi o espaço onde mais estive durante todo o processo da Bienal. Os primeiros dias de estágio foram concentrados no processo de montagem das instalações e preparação das salas destinadas à exposição de obras, consistindo principalmente em fazer a limpeza do espaço, pintura das paredes e aplicar moldes nas janelas e portas. Outro processo de montagem que fiz foi a coordenação de algumas equipas de voluntariado e transporte de peças. Como é o exemplo da escultura de Dahn Vo, que foi a primeira montagem na qual participei, que consistiu na recolha da peça do exterior e o seu transporte para o local onde iria ser exposta. Durante o período da Bienal não tive tarefas atribuídas pois o controlo do espaço estava a cargo de uma equipa de voluntariado, e outra equipa de assistência de sala que surgiu principalmente para resolver o problema de vários voluntários terem desistido ao longo da Bienal. Na fase pós-Bienal muitas das tarefas a mim delegadas também eram do espaço do Mosteiro. Aqui nesta fase tratou-se principalmente da embalagem e devolução das peças, e limpeza do espaço. Nesta fase restavam menos pessoas, a equipa de montagem e desmontagem era mais diminuída e vários voluntários saíram da equipa nesta parte do processo. Também nesta fase se tratou da inventariação de material e respectivas utilizações (recurso ao cronograma da Checklist de equipamento). É de notar que nenhum material ou peça sofreu algum dano em todo o processo de desmontagem, à excepção da peça de Dahn Vo, que, sendo de cobre, sofre alteração no material; contudo, a ideia da peça leva-me a crer que essa consequência já seria de prever por parte do artista.



Ilustração 11 – Dahn Vo “We the People”

3.7- Museu da Ciência

No Museu da Ciência, numa fase pré-bienal, participei na montagem da estrutura da instalação de vídeo da Céline Condorelli e do pano que servia de entrada para a exposição. Durante a bienal, nos horários em que ficava de serviço no Museu da Ciência, ligava e coordenava os vídeos, e controlava as entradas. Em relação ao público, havia um fluxo desviante por várias razões: o público que comprava bilhete para ver a exposição do Museu da Ciência era mal informado em relação às obras expostas no âmbito da bienal Anozero, por parte da recepção do museu, assim como da equipa do Museu que coordena as visitas. Havia nesse momento uma exposição temporária do Museu da Ciência de mapas astrais espalhados ao longo da parede da sala principal da exposição, o que criava conflito com a obra de Céline Condorelli, pois sendo uma instalação de vídeo, perde impacto tendo as luzes ligadas para permitir a visualização da colecção de mapas; no entanto, o inverso também acontecia ao haver dias em que se desligavam as luzes, permitindo uma visualização mais íntegra e concentrada da instalação, mas acabando por não permitir a visualização da colecção de mapas. Da parte da equipa do Museu da Ciência, houve não só uma despreocupação com as obras do Anozero, mas havia também comentários negativos em relação ao conteúdo das obras, partilhado com vários visitantes. O pano de entrada (instalado na véspera da inauguração da bienal) foi várias vezes descrito por parte de alguns visitantes da exposição, como um elemento não apelativo, dando a crer que a exposição estaria fechada/restrita, ao contrário de uma componente receptiva que o público estaria à espera. Outra componente que falhou foi a discrepância de duração dos dois vídeos; pois apesar do espaço do Museu da Ciência acolher apenas duas obras da bienal Anozero, o vídeo de Buhlebezwe Siwanitinha tinha uma duração consideravelmente mais curta em comparação com o vídeo de Céline Condorelli, o que convergia para o público assistir ao vídeo de Buhlebezwe na íntegra, e o da Céline de forma parcial e aleatória, mesmo apresentando uma proposta mais dinâmica com uma instalação que era composta por duas projecções diferentes, acompanhadas de um guião das falas apresentadas no vídeo, e cujo áudio saía de uns headphones integrados na estrutura da instalação, componentes que seriam mais atraentes para a observação da peça. A falta de adesão às visitas do Museu da Ciência direccionadas especificamente para a exposição das obras do Anozero também se deu por ser um dos pontos da bienal mais

descentralizados, por ter apenas duas obras, e por partilhar de uma exposição permanente que se afasta do âmbito da arte contemporânea.



Ilustração 12 - Celine Condorelli “We just came to say no”

3.8- Ciclo de Cinema “Curar e Reparar”

O ciclo de cinema realizou-se no auditório do CAPC Sereia: espaço adequado e central para a realização do ciclo, tendo em conta que, além de ser um espaço do CAPC onde se realizam ao longo do ano várias exposições, serve como escritório para a equipa de produção do CAPC. Foi também um dos pontos escolhidos para a exibição de uma obra da bienal (instalação do João Fiadeiro). A falta de adesão ao ciclo notou-se ao longo de todo o ciclo (Ver anexo 15). Poderá ter sido pelo facto de o ciclo de cinema na programação não ter tanto destaque como as exposições, assim como por o público da programação do CAPC actualmente estar mais direccionado para as artes plásticas. O dia da semana escolhido para a realização do ciclo também foi problemático no sentido em que muitas das actividades organizadas em Coimbra se realizam às quintas-feiras devido ao fluxo estudantil. Também não podemos ignorar a dinâmica dos outros ciclos de cinema organizados em Coimbra, que, apesar da periodicidade e da qualidade da organização dos mesmos, têm pouca adesão. Nas sessões em que participei, ajudei no controlo das entradas; nessas duas sessões foi decidido o filme começar mais tarde que o horário previsto, pois comprova-se em vários eventos que o público chega sempre com um atraso considerável (cultura do atraso muito forte em Coimbra).



Ilustração 13 – Poster do Ciclo de cinema “Curar e reparar: câmara”

Capítulo IV - Conclusão

Conclusão

Este trabalho seguiu uma linha de orientação que tinha como objectivo fazer um percurso por um contexto do mundo da arte até à parte prática de um projecto específico, assim como, analisar como o CAPC ao longo dos anos expandiu a sua intervenção na cidade de Coimbra. Este estágio e investigação permitiu-me concluir que um evento cultural de qualquer natureza está sempre envolvido numa rede de produção cultural que apesar de apresentar limitações aos agentes culturais e instituições culturais, ainda assim lhes permite, em última instância, contribuir para o molde de aquilo que é um panorama cultural local. A Bienal Anozero ainda tem um trabalho pela frente no que diz respeito à escala da produção, aos métodos de coordenação e à qualidade, não pela falta destes elementos, mas por oportunidades crescentes de optimização do projecto. O CAPC tem um papel na produção cultural que pretende ser mais expandido a nível nacional e internacional; contudo, a sua acção em Coimbra é bastante relevante pela sua multidisciplinaridade e pela adaptação do seu programa desde a sua formação até aos dias de hoje. Os objectivos para este relatório foram parcialmente cumpridos, uma vez que o trabalho delegado variou ao longo do estágio, o que me permitiu perceber várias áreas do projecto; mas, por outro lado, não me permitiu focar num departamento específico. A Bienal Anozero foi um evento com sucesso, por isso posso dizer que os objectivos da instituição foram cumpridos, e sendo a minha parte ajudar a produção, vejo o estágio como uma experiência positiva não só para mim como para a comunidade de Coimbra e o panorama cultural da cidade.

Terminado o estágio verifico que a minha opção na escolha deste local C.A.P.C.-Círculo de Artes Plásticas de Coimbra para a sua realização veio a revelar-se acertada, pois enquanto estudante na área da produção cultural nunca tinha realizado um estágio na minha área de estudo, além de ter tido foco numa área de estudo com a qual não tinha explorado em específico, tendo em conta que ao longo 2º ciclo os trabalhos realizados incidiam mais em específico nas áreas de cinema, música e artes do espectáculo. Este aspecto também foi-me bastante positivo na sua vertente teórica, pois esta investigação permitiu-me perceber melhor como funciona o fluxo da actividade cultural, especialmente no contexto de Coimbra. Além de me ter permitido aperfeiçoar

as minhas competências de investigação, selecção, organização e comunicação da informação recolhida.

Foram três meses de aprendizagem intensiva, durante os quais, com a prática do dia-a-dia, num ambiente sempre de partilha, desempenhando as tarefas que era necessário (mesmo não sendo por vezes da competência do CAPC), tive o privilégio de tomar conhecimento das diversas funções nas mais diversas áreas no que diz respeito à realização de projectos e de eventos relacionados com Arte, especialmente com os formatos de instalação e artes plásticas.

Considero que esta experiência me permitiu ter a percepção do meio artístico, da dinâmica de um trabalho de grupo no contexto de uma bienal, das suas fragilidades e dos seus pontos fortes. Proporcionou-me uma aprendizagem polivalente no campo da produção de eventos mas foquei-me, essencialmente, na preparação dos espaços expositivos, na recepção, transporte, montagem e posterior desmontagem, acondicionamento e posterior embalagem das obras para a sua devolução aos artistas, instituições ou coleccionadores, apoio aos artistas e curadores atendendo aos seus pedidos e exigências, auxiliando-os na resolução de qualquer problema logístico.

A próxima Bienal Anozero já tem data marcada com o tema «A terceira margem do rio» sob a curadoria geral de Agnaldo Farias. De uma 3ª edição de uma Bienal ficamos à espera de inovações no programa e organização do projecto. Durante o estágio ocorreram vários imprevistos, alguns que podiam ser evitados, mas conseguiu-se superar as expectativas, contudo espero que este trabalho possa servir como material de apoio para essa bienal assim como outros projectos e investigações futuras na área da programação cultural.

Bibliografia

Becker, H. (2010). *Mundos da Arte*. In H. Becker, *Mundos da Arte* (p. 157). Lisboa: Livros Horizonte.

Ferreira dos Santos, J. (1987). *Arte, Arquitetura e pós modernismo*. In J. Ferreira dos Santos, *O que é Pós-moderno* (p. 52). São Paulo: brasiliense.

Ferreira, C. (2009). *Intermediários e Cidade*. In R. P. Leite, & C. Fortuna, *Plural de Cidade: Novos léxicos urbanos* (p. 320). Coimbra: Almedina.

Lageira, J. (2018). *Reparar, resistir*. In *Curar e Reparar* (p. 183). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Lipovetsky, G. e. (2014). In G. e. Lipovetsky, *O capitalismo estético na era da globalização*. Coimbra: Edições 70.

Michaud. (1989). *Intermediários e cidade*. In R. P. Leito, & C. Fortuna, *Plural de cidade: Novos léxicos urbanos* (p. 329). Coimbra: Almedina.

Moulin. (1967). *A distribuição das obras de arte*. In H. Becker, *Mundos da arte* (p. 100). Lisboa: Livros Horizonte.

Ribeiro, A. P. (Novembro de 2011). *Programar em tempos sombrios*. p. 1.

Antunes, C. (2017). *Quantos dias têm dois anos?* In CAPC, *Curar e Reparar* (p. 7). Coimbra: Anozero.

Bandeirinha, J. (2010). “De Coimbra para o mundo e vice-versa. In “50 anos do CAPC: Uma faceta das Artes Plásticas em Coimbra” (p. 141). Coimbra.

CAPC. (2017). *Sala 0*. In CAPC, *Curar e reparar* (p. 116). Coimbra: Anozero.

Cerezuela, D. (2007). *Linhas estratégicas*. In D. Cerezuela, *Diseño y evaluacion de proyotos culturales* (p. 141). Barcelona: Ariel.

Frias. (2010). In H. Frias, *50 anos do CAPC: Uma faceta das Artes Plásticas em Coimbra* (p. 130).

Inocêncio, A. (Março de 2018). (P. Vaz, Entrevistador)

Índice de ilustrações

Ilustração 1 – Poster Bienal Anozero’17.....	18
Ilustração 2 – Catálogos da Bienal Anozero’17.....	20
Ilustração 3 – Sede do CAPC	25
Ilustração 4 – CAPC Círculo Sereia.....	28
Ilustração 5 – CITAC “Os sapatos”.....	33
Ilustração 6 – Jimmie Durham “Songs of my Childhood Part One: Songs to Get Rid Of, Part Two: Songs to Keep”	44
Ilustração 7 – Paloma Bosque “Campo”.....	45
Ilustração 8 – Poster “1 000 055.º Aniversário da Arte”.....	46
Ilustração 9 – João Fiadeiro “I am Here”.....	47
Ilustração 10 – Jill Magid “Ex-Voto: Miracle of the Family”.....	48
Ilustração 11 – Dahn Vo “We the People”.....	50
Ilustração 12 - Celine Condorelli “We just came to say no”.....	52
Ilustração 13 – Poster do Ciclo de cinema “Curar e reparar: câmara”.....	53

Anexos

Anexo 1

Matt Mullican

O trabalho artístico de Matt Mullican é de muito difícil interpretação. Sendo um dos raros artistas que desenvolveram, ao longo do tempo, uma mundividência que se manifesta nas diversas formas da sua produção artística, Mullican recorre frequentemente a outros autores com visões do mundo muitas vezes ligadas à construção de teorias interpretativas e à produção simbólica. O trabalho de Mullican estende-se à performance executada sob hipnose — num processo que envolve uma longa relação com o seu hipnotista segundo critérios previamente definidos pelo artista.

Na bienal, Mullican apresenta a sua obra *O Homem e os seus Símbolos*, realizada a partir da colagem e remontagem dos desenhos da obra póstuma de Carl Jung (publicada em 1964). As indicações de número de página referem-se à numeração das ilustrações da obra de Jung, a que são justapostas numerações do livro de Mullican.

O resultado é um mapa de múltiplas entradas, no qual os desenhos de Jung passam a constituir-se como símbolos de uma outra ordem.



Man and His Symbols, 2016

Fotografia Jorge das Neves

Anexo 2

Sala 0



Sala 0 apresenta-se como um projeto incluído na bienal Anozero'17 e é baseado nas dinâmicas de envolvimento, utilização e promoção de imagens do evento. Este é um projeto circunscrito a atividades que apresentam como objetivo geral um compromisso interativo com o público. No essencial, pretende-se a construção de um arquivo de fotografias numa plataforma virtual, como sejam o Facebook e Instagram — com a hashtag #sala0anozero —, captadas pelos visitantes da bienal, assim como a utilização em vários espaços da exposição de um equipamento de reprodução de imagens a partir do catálogo da bienal. A preparação e dinamização das visitas guiadas ao Mosteiro de Santa Clara-a-Nova é igualmente uma parte integrante deste projeto.

Anexo 3

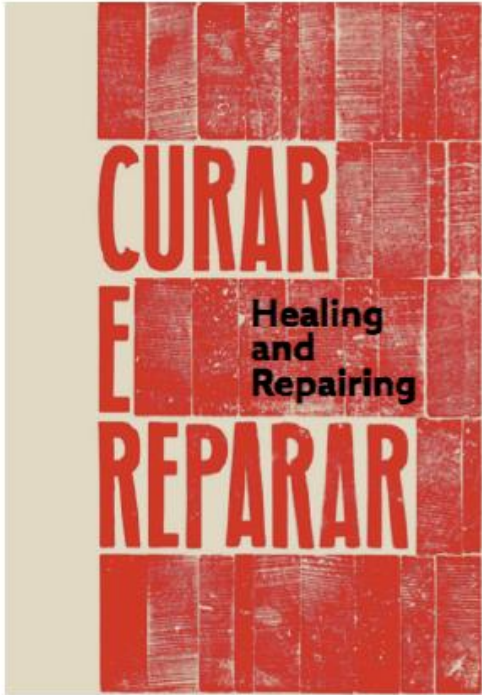
Material de comunicação e design



COMUNICAÇÃO & DESIGN



CONVITE INAUGURAÇÃO | Impresso



CATÁLOGO GUIA



DESDOBRÁVEL

anozero'17
Curar e Reparar
 Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra
 11 nov-30 dez
 Ter-aqui
 10h-18h
Healing and Repairing
 Coimbra Biennial of Contemporary Art
 11 Nov-30 Dec
 Tue-Sun
 10 am-6 pm

Artista(s) e obra(s) exposta(s)
 Espaço(s) e obra(s) exposta(s)
 Localização da obra(s)

O anozero'17 é a Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, após a sua segunda edição, desta vez, em 2017, com o tema "Curar e Reparar". O anozero'17 é a Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, após a sua segunda edição, desta vez, em 2017, com o tema "Curar e Reparar".

The representation of anozero'17 - Coimbra Biennial of Contemporary Art - is based on the theme of Healing and Repairing. The first and second editions were dedicated to the landscape as represented here in a generally an abstract way, given representation of the landscape through a series of images, photographs and drawings, in a way that is not only a representation of the landscape, but also a representation of the landscape as a space for the city, from Coimbra city and the territory - in this case, the city of Coimbra, Portugal - in the sense that on the one side of the city, the city is represented by the elements that are not the city.

- 1. **Museu de Santa Clara e Nave**
 Alexandra Cabrita
 Ângela Ferreira
 Dark Vh
 Daniel José Gonçalves-Pereira
 Fernanda Proença
 Francis Alÿs
 Gabriel A. Barreira
 Gustavo Santos
 Inês de Jesus
 Ismael Duarte
 José Maciel de Carvalho
 Júlio Sarmento
 Lucas Bourgeois
 Lucas Arrais
 Mafalda Martins & Susana Ribeiro
 Mónica Amaral
 Pedro Barateiro
 Roberto Mota
 Salomé Lamas
 Sara Stiller
 Wilson Klaynidge
- 2. **Convento São Francisco**
 Instalado no 1.º andar do edifício
 Tiro-Sus
 10 am-6 pm
- 3. **Sala da Cidade**
 Horto Real
 Palácio da Rainha
- 4. **Plaza da Cidade e Galeria de História Natural**
 Rui Mourão Sousa
 Célio Condal
- 5. **Colégio das Artes UC**
 Ernesto de Sousa
 Francisca Vêlez Dias
 Henrique Paulo
 João Raposo
 José António de Almeida
 Rafael Aires
- 6. **CAPC Serra**
 João Fialheiro
- 7. **CAPC Sede**
 João Fialheiro
- 8. **Tempo Dinâmico entre a Água e a Terra de Coimbra**
 João Onofre

INFORMAÇÃO COMPLEMENTAR: CONDIÇÕES DE VISITA

1. **Horário de funcionamento:** 10h-18h, de terça a domingo, e das 10h às 18h, de segunda a sexta-feira, exceto nos dias 11 de novembro e 30 de dezembro, quando o horário de funcionamento é das 10h às 18h, de terça a domingo.

2. **Preço do bilhete:** 5€, com desconto para jovens, idosos e pessoas com deficiência.

3. **Localização:** Coimbra, Portugal.

4. **Programa de visitas guiadas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

5. **Programa de visitas guiadas para escolas:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

6. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

7. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

8. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

9. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

10. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

11. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

12. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

13. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

14. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

15. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

16. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

17. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

18. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

19. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

20. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

21. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

22. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

23. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

24. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

25. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

26. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

27. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

28. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

29. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

30. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

31. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

32. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

33. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

34. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

35. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

36. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

37. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

38. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

39. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

40. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

41. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

42. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

43. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

44. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

45. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

46. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

47. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

48. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

49. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

50. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

51. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

52. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

53. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

54. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

55. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

56. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

57. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

58. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

59. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

60. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

61. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

62. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

63. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

64. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

65. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

66. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

67. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

68. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

69. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

70. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

71. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

72. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

73. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

74. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

75. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

76. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

77. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

78. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

79. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

80. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

81. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

82. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

83. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

84. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

85. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

86. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

87. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

88. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

89. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

90. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

91. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

92. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

93. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

94. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

95. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.

96. **Programa de visitas guiadas para famílias:** Disponível para famílias com crianças, com duração de 45 minutos.

97. **Programa de visitas guiadas para idosos:** Disponível para idosos, com duração de 45 minutos.

98. **Programa de visitas guiadas para pessoas com deficiência:** Disponível para pessoas com deficiência, com duração de 45 minutos.

99. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais pessoas:** Disponível para grupos de 10 ou mais pessoas, com duração de 45 minutos.

100. **Programa de visitas guiadas para grupos de 10 ou mais alunos:** Disponível para grupos de 10 ou mais alunos, com duração de 45 minutos.



CATÁLOGO GUIA & DESDOBRÁVEL | Impressos



MUPI | SMTUC



OUTODOOR AUTOESTRADA | OUTODOOR MERCADO



OUTDOOR PRAÇA DA CANÇÃO | OUTDOOR UNIVERSIDADE DE COIMBRA



<p>CURAR E REPARAR</p> <p>anozero 17</p> <p>Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra</p> <p>11 nov 30 dez 2017</p>	<p>Alexandre Estrela Ángela Ferreira Buhlebezwe Siwani Céline Condorelli Dan Vê Dominique Gonzalez-Foerster Ernesto de Sousa Fernanda Fragateiro Francis Alÿs Franklin Vilas Boas Gabriela Albergaria Gustavo Sumpsta Henrique Pavão James Lee Byars Jill Magid Jimmie Durham João Fiadeiro</p>	<p>João Onofre Jonathan Uliei Saldanha Jonathas de Andrade José Maçãs de Carvalho Juan Araujo Juliano Sarmiento Kader Attia Louise Bourgeois Lucas Arruda Manon Harrois Marwa Arsanios Matt Mullican Paloma Bosqué Pedro Barateiro Rubens Mano Salomé Lamas Sara Bichão William Kattidge</p>
---	---	--

OUTDOOR ESTAÇÃO COMBOIO COIMBRA | CARTAZ COMBOIOS DE PORTUGAL

Anexo 4

“Os Sapatos”

Sinopse:

“Os Sapatos” nasce do texto homónimo de Yvette Centeno, gentilmente, cedido ao CITAC a propósito da comemoração dos 50 anos. Para nós, o texto da Yvette Centeno é antes de mais um ponto de partida, um exercício estético do qual arrancámos as suas ações, conteúdos, algumas personagens, várias matérias e objectos.

Trabalhámos conteúdos como identidade, conflito social, Tempo, crises existenciais e procura pela libertação. As personagens que sobreviveram ao processo criativo foram trabalhadas numa perspectiva da multiplicação, do desdobramento dos múltiplos que há em nós. «Duas velhas descalças, uma vestida de preto, outra vestida de branco». Uma bailarina: o momento exato antes do fim da vida. Um pianista diluído num caminho interrompido. Um empurrão que transforma e revela. A felicidade de sermos um todo: feminino & masculino; vigorosos & delicados. De ter um corpo e duas almas. De ser prazerosa a transformação. Todos somos pedaços deste Universo cujos braços extensos arrastam outros corpos pela corda do Tempo. Um tempo que prende, molesta e transforma. Seres mitológicos e personalidades dentro de sapatos. Sapatos que nos dominam, que nos abrem caminho entre a multidão. Um armário. Solitário. Que suga, devora e cospe. Das palavras da Yvette incorporámos toda a sua existência poética e surreal que nos lançou num desafio a azul.

Teatro-Estúdio do CITAC, 1.º piso do edifício da AAC – Associação Académica de Coimbra

15 — 21 dez 2017

21h30

Entrada livre

CRIAÇÃO

CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra

COCRIAÇÃO E ENCENAÇÃO

Cheila Pereira e Margarida Cabral / DEMO (Dispositivo Experimental, Multidisciplinar e Orgânico)

INTERPRETAÇÃO E TEXTOS ORIGINAIS

Giuseppe Parrilla, Zé Ribeiro, Letícia Moro, Luca Rosania, Lucas Fidalgo, Raquel Montenegro, Priscila Bueno, Guilherme Pompeu, Ricardo Batista e Diogo Figueiredo

SONOPLASTIA E COMPOSIÇÃO MUSICAL

Francisco Correia

DESENHO E OPERAÇÃO DE LUZ

João Leitão

DESIGN GRÁFICO

Joana Monteiro

PRODUÇÃO EXECUTIVA

CITAC 2017

APOIOS:

TEUC, Máfia – Federação Cultural, RUC, TAGV e GEFAC

AGRADECIMENTOS:

Olga Cabral, Paula Gonçalves, Sr. Laurindo, Jorge Carvalhal, Celine Marie, Fernando Miguel Oliveira, Alexandre Valinho Gigas e José Manuel Santos. Um agradecimento especial à Yvette Centeno

Anexo 5

“Levantar o Mundo”

A performance «Levantar o Mundo» de Gustavo Sumpta foi adiada para 17 de Janeiro de 2018, quarta-feira, às 19 horas, na Igreja do Convento São Francisco.

«Princípio da alavanca» de Arquimedes

$$F_p \times BP = F_r \times BR$$

F_p é a força potente

F_r é a força resistente

BP é o braço potente e

BR é o braço resistente

Tendo por base a frase de Arquimedes «Dai-me um ponto de apoio e levantarei o Mundo», Gustavo Sumpta aplica neste projeto o princípio da Alavanca. Levantar o Mundo é um projeto desenvolvido especialmente para a bienal Anozero'17. O material utilizado será um tubo de ferro de $12 \times 0,10 \times 0,30$ m em chapa de 5 mm, esfera de rolamento, um pneu industrial (-23.5×25) e lixa metálica. A performance terá a duração de duas horas.

Anexo 6

“Pequenos Ritos para Nós Mesmos”



O corpo como espaço desmedido e descontínuo no escancaramento das políticas que ainda se referem ao corpo, seus desejos e percepções, como algo «natural».

Neste ritual das memórias de si, o corpo é biotecnologia que reconstrói e reprograma as dicotomias, duplicidades e binarismos naturalizados.

Um pequeno rito sonoro, imagético, sensorial e corporal que convida as nossas memórias afetivas e sociais a bailar entre vestígios e convivialidades.

Colégio de São Jerónimo

Largo D. Dinis

6 e 15 dez, 20 h

CRIAÇÃO

André Rosa

Frederico Dinis

COPRODUÇÃO

TAGV – Teatro Académico de Gil Vicente

Anexo 7

Vestir «Curar e Reparar»

No âmbito do concurso lançado pelo Anozero'17 à Escola Superior de Arte e Design de Matosinhos, os alunos do 3.º ano da licenciatura em Design de Moda desenvolveram uma pesquisa onde a criação e a interpretação do tema Curar e Reparar lhes permitisse criar uma proposta de uma mini coleção que incluísse a t-shirt do staff e peças de merchandising.

Ao tema geral proposto, os alunos responderam com a utilização de materiais inovadores, detalhes criativos e acabamentos técnicos contemporâneos, procurando articular a dimensão autoral com a exequibilidade da produção.

Os projetos de Ana Sarmento e de Filipe Ferreira obtiveram menções honrosas e caberá ao projeto vencedor de Joana Braga «vestir» a equipa de produção do Anozero'17. Deste projeto também se produzirão novas peças de merchandising para a bienal. Todas as propostas estarão expostas na sala de exposições do Departamento de Arquitetura, estabelecendo um surpreendente diálogo entre estas duas disciplinas de projeto.

Sala de Exposições do Departamento de Arquitetura, Colégio das Artes

24 nov — 30 dez 2017

Seg-sex, 9 h–18 h

ALUNOS

Ana Sarmento, Ana Sousa, Andreia Barros, Andreia Costa, Catarina Figueiredo, Catarina Teixeira, Catarina Valente, Daniela Gomes, Diana Trigueira, Emanuela Rios, Filipe Ferreira, Joana Alves, Joana Braga, Laura Martin Torres, Maria Inês Alves, Maria Meira, Marisa Farinha, Marta Navarrete, Rita Sá, Sara Gil de Gómez Rodríguez, Teresa Barbosa, Vânia Sá.

COORDENAÇÃO

Maria Gambina

APOIO À EXPOSIÇÃO

ESAD

MODELISTA

Rita Silva

CURADORIA

Désirée Pedro

Anexo 8

Cronogramas

		OUTUBRO														NOVEMBRO																												
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
MOSTEIRO																																												
GUSTAVO SUMPITA	Fundição Cosme (Linha-Gala Coimbra)																																											
	Montagem c/ artista																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER	Montagem c/ Martial Galfione																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
SALOMÉ LAMAS	Artista visita ao espaço + montagem painéis																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
LOUISE BOURGEOIS	Montagem																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
DANH VO	Montagem escultura																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
	Carta - emoldurar + montagem																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
FRANCIS ALYS	Montagem																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
SARA BICHÃO & MANON HARROIS	Montagem c/ artista																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
ALEXANDRE ESTRELA	Montagem c/ artistas																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
JULIÃO SARMENTO	Montagem INELCOM																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
	Montagem c/ artista																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
JAMES LEE BYARS	Montagem																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
ÂNGELA FERREIRA	Visita ao espaço + montagem esculturas																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
JIMMIE DURHAM	Montagem																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
SALOMÉ LAMAS	Instalação equipamento																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
	Conclusão da instalação c/ artista																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
GUSTAVO SUMPITA	Montagem c/ artista (pneu + tubo)																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
	<i>datas a confirmar com o artista</i>																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
MARWA ARSANOS	Montagem																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
JOSÉ MAÇAS DE CARVALHO	Montagem																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
GABRIELA ALBERGAMIA	WORKSHOP / Montagem																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
PEDRO BARATEIRO	Montagem c/ artista																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
FERNANDA FRAGATEIRO	Límite para chegada do material																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
	Montagem c/ artista																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
ÂNGELA FERREIRA	Montagem c/ artista																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
WILLIAM KENTRIDGE	Paintar paredes + fechar janelas																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
	Montagem painéis + pintura																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
	Robert Ferens (Editech) instalação equipamento																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
	Jakmer Steenhoven (Indyvideo) instalação vídeo																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
	Bob Rodenburg (Indyvideo) instalação som																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												
LUCAS ARRUDA	Montagem c/ artista																16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31												

Cronograma de montagem

TRANSPORTE INTERNACIONAL

FICHA TÉCNICA	DIMENSÕES / PESO	EMBALAR	LOCAL DE RECOLHA	DATA	LOCAL DE ENTREGA	DATA ENTREGA	DEVOLUÇÃO	COTAÇÃO
<p>WILLIAM KENTRIDGE <i>More Sweetly Play the Dance</i>, 2015 8-channel HD video installation with four megaphones, sound [HD video 1080p / ratio 16:9]</p>	<p>2 caixas: 167 x 129 x 147 cm (cada) Conteúdo p/ caixa: - 2x megaphone cones - 2x 5" 8-ohm (50watt) car speakers mounted in the metallic cones with mounting brackets - 2x tripods</p>	_____	<p>Paseo de la Rosaleda del Campo de San Francisco, Oviedo Principado de Asturias - España <u>Contacto:</u> Fundación Princesa de Asturias</p>	<p>23-27/10/2017 Agendar data de recolha c/ Fundación Princesa de Asturias</p>	<p>Mosteiro de Santa Clara-a-Nova Calçada de Santa Isabel, Alto de Santa Clara 3040-270 Coimbra</p>	<p>Prazo máximo: 30/10/2017</p>	<p><u>A confirmar local de devolução:</u> William Kentridge Studio 72 Houghton Drive Johannesburg 2198 South Africa</p>	
<p>LUCAS ARRUDA <i>Sem título</i>, 2016 Óleo sobre tela</p>	<p>30 x 34 cm</p>	_____	<p>David Zwirner Gallery 24 Grafton St, Mayfair, London W15 4EZ Reino Unido <u>Contacto:</u> Catriona (David Zwirner London)</p>	<p>Mediante proposta, data de recolha a agendar com a galeria</p>	<p>Mosteiro de Santa Clara-a-Nova Calçada de Santa Isabel, Alto de Santa Clara 3040-270 Coimbra</p>	<p>Prazo máximo: 30/10/2017</p>	<p><u>Regressa ao local de origem – a confirmar</u></p>	
<p>MATT MULLICAN <i>Man and His Symbols</i>, 2016 Collage and ink on paper, 535 sheets 30,5 x 22, 9 cm</p>	<p>2 caixas: 35 x 27 x 11 cm (cada) Peso total: 8 Kg</p>	<p>Caixas apenas de armazenamento, poderá trocar-se dependendo da forma como serão enviadas.</p>	<p>140 Grand Street New York, NY 10013 E.U.A. <u>Contacto:</u> Alexandra Batsford</p>	<p>Mediante proposta, data de recolha a agendar com a galeria</p>	<p>Sala da Cidade da Câmara Municipal de Coimbra Rua Olímpio Nicolau Rui Fernandes 3000-303 Coimbra <u>Ponto de referência:</u> em frente à PSP - Divisão Policial / 2ª Esquadra de Coimbra (nº 54, 3000-390).</p>	<p>Prazo máximo: 30/10/2017</p>	<p>Regressa ao local de origem</p>	
<p>MARWA ARSANIOS <i>Falling is not collapsing, falling is extending</i> 7 maquetes em espuma</p>	<p>80 x 28 x 12 cm 100 x 18 x 8 cm 100 x 31 x 5 cm 70 x 69 x 5 cm 69 x 46 x 5 cm 70 x 54 x 20 cm 70 x 48 x 8 cm</p>	_____	<p>Beirut Art Center jisr el wati - off corniche an nahr. building 13, street 97, zone 66 adlieh. beirut, lebanon <u>Contacto:</u></p>	<p>Mediante proposta, data de recolha a agendar</p>	<p>Mosteiro de Santa Clara-a-Nova Calçada de Santa Isabel, Alto de Santa Clara 3040-270 Coimbra</p>	<p>Prazo máximo: 30/10/2017</p>	<p><u>Regressa ao local de origem – a confirmar</u></p>	

Cronograma do plano de transporte internacional

1ª ENTREGA EM COIMBRA – prazo máximo 23/out

FICHA TÉCNICA	DIMENSÕES / PESO	EMBALAR	LOCAL DE RECOLHA	DATA	LOCAL DE ENTREGA	DATA ENTREGA	DEVOLUÇÃO
SARA BICHÃO Vara / Wand, 2015 Madeira, tecido, tinta acrílica e LED verde 107 x 7 x 26 cm	1 kg (aprox)	Embalar com softpacking	Rua de São Vicente 2, 2º 1100-274 Lisboa Contacto: Sara Bichão	16-18/10/2017 Combinar dia c/ artista Obs: NÃO PODE DIAS 19 E 20.	Mosteiro de Santa Clara-a-Nova Calçada de Santa Isabel, Alto de Santa Clara 3040-270 Coimbra	*Prazo máximo: 23/10/2017	Regressa ao local de origem
SARA BICHÃO Dorsol, 2016 Madeira, forra de cama, tecido, cordão, alumínio, chumbo, pregos, esponja e esfera (de pedra e madeira, esculpida por Fernando Roussado) 215 x 15 x 170 cm	6 kg (aprox)	Embalar com softpacking	Rua de São Vicente 2, 2º 1100-274 Lisboa Contacto: Sara Bichão	16-18/10/2017 Combinar dia c/ artista Obs: NÃO PODE DIAS 19 E 20.	Mosteiro de Santa Clara-a-Nova Calçada de Santa Isabel, Alto de Santa Clara 3040-270 Coimbra	*Prazo máximo: 23/10/2017	Regressa ao local de origem
SARA BICHÃO Cura / Cure, 2016 Madeira, tecido, algodão, pregos, plástico, tinta acrílica, grafite e cordão 133 x 175 x 110 cm	10-15 kg	_____	R. Prof. Queirós Veloso, 11 1600-658 Lisboa Contacto: Rui Pereira	16-20/10/2017 Combinar dia c/ pessoa de contacto	Mosteiro de Santa Clara-a-Nova Calçada de Santa Isabel, Alto de Santa Clara 3040-270 Coimbra	*Prazo máximo: 23/10/2017	Regressa ao local de origem
SARA BICHÃO & MANON HARROIS She has nothing to say / She has everything to say, 2017 Madeira, tecido Jersey, biguete (pão francês), later, cartão, cordão, cintas, cana, canção, tinta à base de água, tinta permanente, fita-cola, pregos e parafusos. 290 x 260 x 12 cm (peça montada)	Conteúdo 1: estrutura de madeira cortada em 4 partes; pregos; pão seco 135 X142 X 35 cm 8 Kg (peso do conteúdo s/ caixa) Conteúdo 2: rolo de tecido, cana e invólucro de latex 240X 20 X 20 cm 3 Kg (peso do conteúdo s/ caixa)	Embalar em duas caixas	75 Rue du Grand Veon 10000 Troyes, France Contacto: Manon Harrois	16-20/10/2017 Contactar artista para agendar dia	Mosteiro de Santa Clara-a-Nova Calçada de Santa Isabel, Alto de Santa Clara 3040-270 Coimbra	*Prazo máximo: 23/10/2017	Devolução: Rua de São Vicente 2, 2º 1100-274 Lisboa
LUCAS ARRUDA Sem título, 2013 Sem título, 2016 Sem título, 2017 Óleo sobre tela	3 pinturas 30 x 30 cm 30 x 34 cm 24 x 30 cm	A confirmar com a galeria se as obras estão embaladas	13 Rue des Sablons / Zavelstraat 1000 Brussels Belgium Contacto: Julia (Mendes Wood DM)	16-20/10/2017 Contactar galeria e agendar dia	Mosteiro de Santa Clara-a-Nova Calçada de Santa Isabel, Alto de Santa Clara 3040-270 Coimbra	*Prazo máximo: 23/10/2017	Regressa ao local de origem – a confirmar



Cronograma do plano de transporte

Anexo 9

Rubens Mano

Rubens Mano desenvolve, desde a década de 1980, um trabalho que deriva de uma abordagem conceptual da fotografia. Ao longo do tempo, as relações da imagem com a especificidade do lugar, as tensões políticas que se jogam na arquitetura, a função autoral e o seu apagamento constituem as matérias com que trabalha.

A obra que realizou especificamente para a bienal partiu da situação peculiar com que se deparou no espaço do próprio Mosteiro de Santa Clara-a-Nova: numa das salas anteriormente afetas a equipamento militar, encontravam-se cinco automóveis pertencentes à Universidade de Coimbra e aí confiados à guarda militar. Como fósseis preservados de um passado de dolorosa memória, os automóveis estavam ligados à história dos seus anteriores proprietários.

A leitura que Rubens Mano realizou desse espólio, a sua justaposição a uma banda sonora que materializa a memória da ditadura brasileira e a subtil operação de alargar o espaço da garagem configuram uma reflexão sobre a memória coletiva e a decadência política de um regime.



c o n f i n s d e m e m ó r i a, 2017 Instalação, metal, água, som, luz.

Fotografia de Vitor Garcia

Anexo 10

Gabriela Albergaria

O trabalho artístico de Gabriela Albergaria lida com a circulação das espécies vegetais no mundo a partir da expansão europeia e, posteriormente, durante o período colonial. A migração das plantas, a historicidade da sua inventariação e catalogação, e a formação dos jardins, quer de estudo, quer lúdicos, são marcas de processos sociais, políticos e estéticos. É a partir desta reflexão e estudo que a artista constrói a sua obra, muitas vezes dedicada à questão do território e da paisagem. A sua participação na bienal Anozero constrói-se sob a forma de um workshop relativo à envolvente do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, aberto a estudantes de arte e de arquitetura e que conta ainda com a participação de arquitetos e arquitetos paisagistas. Durante esse workshop, são tratadas as determinações da construção do espaço e a ligação entre os procedimentos da arte e da arquitetura, resultando num conjunto de documentos e de memórias de ações que irão ocupar uma das salas do Mosteiro.



Materiais encontrados no exterior e interior do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova. Classificados e agrupados numa forma paralelepípedica compacta, ocupando o espaço vazio da mesa de trabalho usada durante o workshop.

Fotografia de Vitor Garcia

Anexo 11

Julião Sarmiento

Julião Sarmiento tem desenvolvido uma obra em torno da memória, da evocação e da metáfora do desejo.

Embora mais conhecido pelo seu trabalho em pintura, escultura, filme e fotografia, Sarmiento tem também desenvolvido obras performativas, bem como trabalhos que usam som, ou que são exclusivamente sonoros. Neste caso, o artista desenvolveu, especificamente para a bienal Anozero, uma instalação de luz. No imenso corredor do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, à medida que o espectador avança no espaço completamente escurecido, uma luz mais intensa acende-se à sua passagem. O protagonista desta peça é o espectador, agraciado com uma luz que sobre ele se derrama como uma bênção, ou condenado à cada vez maior intensidade de uma luz que o cega.



Estudo para Cura, 2017

© Julião Sarmiento

Cortesia do artista

Anexo 12

Calendário de estágio

PEDRO														
6ª SEMANA E 7ª SEMANA 16 - 30 DEZ														
16 Dec sáb.	17 Dec dom.	18 Dec 2ª	19 Dec 3ª	20 Dec 4ª	21 Dec 5ª	22 Dec 6ª	23 Dec sáb.	24 Dec dom.	25 Dec 2ª	26 Dec 3ª	27 Dec 4ª	28 Dec 5ª	29 Dec 6ª	30 Dec sáb.
Continuação do horário da semana Passada		FECHADO					10h00 -12h00 Museu da Ciência	FECHADO	FECHADO					
			13h00 -14h00 Colégio das Artes	13h00 -14h00 Museu da Ciência	13h00 -14h00 Colégio das Artes	13h00 -14h00 Colégio das Artes	13h00 -14h00 SEDE							
			14h00 -15h30 Colégio das Artes	14h00 -15h30 Colégio das Artes	14h00 -15h30 Colégio das Artes	14h00 -15h30 Colégio das Artes								
			17h30 - 18h30 tocar sinos	17h30 - 18h30 tocar sinos	15h00 -19h00 NARC	17h30 - 18h30 tocar sinos								

Check-list de equipamento

ANOZERO '17 | Check list equipamento AV



ESPAÇO	FICHA TÉCNICA/ Descrição	EQUIPAMENTO VÍDEO	EQUIPAMENTO ÁUDIO	OUTROS EQUIPAMENTOS	OBS.
CAPC SEREIA	<p>João Fiadeiro</p> <p><i>I AM HERE, vestas, vestas e trapos</i>, 2017</p> <p>Projeção 3 canais, áudio (loop)</p>	<p>3 Projetores (apoio suporte teto – grande arguilara confirma)</p> <p>A confirmar modo de sincronização:</p> <ul style="list-style-type: none"> - 3 Leitores DVD/ media player 	<p>3 Pares de colunas pré-amplificadas (pretas)</p>	<p>Performance: Conjunto de cortinas de flanela e suportes; Projetor "par"; 4 Luces fluorescentes (REAL); Tira de Papel de 5x2m (REAL); Pigmento Preto (REAL); 2 Rodanas, tubo de metal de 2m e corda branca (REAL); Tira de papel 3x2m colocada na parede (REAL); Tira de papel de 2x2m (REAL); Exposição: Tela de papel 4x2m; Tela de papel com 3mx2; Tela de papel 2x2m;</p>	<p>Apoio equipa técnica PROSONIC montagem</p>
MOSTEIRO DE SANTA CLARA-A-NOVA	<p>James Lee Byars</p> <p><i>Pronounce Perfect Unlil (L Apperis</i>, 1979 Audio recording, 0'00" (loop)</p>	_____	<p>2 Pares de colunas pré-amplificadas 40 W (brancas) 1 MP4 (220v)</p>	<p>Gravado fixo em CD ou PEN</p>	
	<p>Louise Bourgeois</p> <p><i>C'est le murmure de l'eau qui chonte</i>, 2001/2006 Gravação áudio, 10'00" (loop)</p>	_____	<p>2 Pares de colunas pré-amplificadas 40 W (pretas) 1 MP4</p>		
	<p>Dominique Gonzalez-Foerster</p> <p><i>Promenade</i>, 2007 Instalação sonora, 16 altifalantes, 8 amplificadores e 8 MPEG players</p>	_____	<p>VER LISTA EQUIPAMENTO INHOTIM</p>	<p>8 CD com 2 faixas cada, cada coluna reproduz cada faixa Gravado fixo em CD ou PEN</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ver técnico/ assistente da artista supervisionar a montagem e fazer adaptação ao espaço • Ter técnico, mas será feita adaptação ao espaço
	<p>Jimmie Durham</p> <p><i>Songs of My Childhood</i>, 2014 Part One: <i>Songs to Get Rid Of</i> Part Two: <i>Songs to Keep Two-channel video installation</i> 2 pal-DVDs, 11'51" (each), color, sound (loop)</p>	<p>2 Hantarex CRT 2 Media player</p>	<p>2 Pares de colunas pré-amplificadas 40 W – posicionamento chão ao lado ou atrás dos plintos (brancas)</p>	<p>2 plintos 1 metro de altura cada (base dependente das dimensões do Hantarex) Gravado fixo em CD ou PEN</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Confirmar possibilidade de compra dos hantarex

Anexo 14

Aniversário da Arte

17 de Janeiro de 1974

Celebração do 1 000 011.º Aniversário da Arte

Era uma vez, um mundo sem arte. E depois, a arte nasceu. Robert Filliou, artista francês associado ao grupo Fluxus, propôs, num poema escrito em 1963, que se considerasse que a arte nascera um milhão de anos antes, a 17 de Janeiro. E desafiou a que esse dia fosse feriado e que nele se celebrasse a presença da arte nas nossas vidas, sendo suficiente fazê-lo com um «largar uma esponja num balde de água». Em 1974, Ernesto de Sousa recupera esta ideia e promove a celebração da data no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. Seria o 1 000 011.º Aniversário da Arte. Participaram na festa Alberto Carneiro, Albuquerque Mendes, Alfredo Pinheiro Marques, Armando Azevedo, João Dixo, Jorge Peixinho, Ernesto de Sousa, Isabel Alves, Teresa Loff, Túlia Saldanha, entre outros.

O CAPC volta a comemorar esta data. Em 2018, são os 1 000 055 anos da Arte, com um programa que reúne momentos da sua história de 60 anos ao finalizar a sua iniciativa mais recente, o Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra. Apresentação de performances, lançamento de edições e muita festa vão fazer parte de um dia de celebração da arte por vários espaços da cidade.

17 de Janeiro de 2018

Celebração do 1 000 055.º Aniversário da Arte

O Círculo de Artes Plásticas da Universidade de Coimbra (CAPC) vai promover um conjunto de iniciativas no próximo dia 17 de Janeiro, quarta-feira, relacionadas com a sua atividade mais recente, a Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, e com a continuação da comemoração da data designada como Aniversário da Arte — que, desde 1974, assinala com «uma FESTA, sem arte (convencional), mas que seja ela própria uma verdadeira afirmação de identidade possível e necessária entre a Arte e a Vida». O programa começa às 16h30 e prolonga-se até ao fim da noite. A participação é livre.

Lançamento do Catálogo Anozero'17

A 2.ª edição do Anozero, que decorreu entre 11 de novembro e 30 de dezembro, deu origem a um livro no qual se regista todo o espaço expositivo da bienal, bem como as imagens das várias peças criadas propositadamente para esses locais, ou selecionadas a partir de obras preexistentes, e notas biográficas de todos os artistas participantes. Trata-se de uma edição que serve enquanto memória de uma iniciativa que foi indicada como

uma das grandes exposições de 2017, e que compromete todos os organizadores a prosseguir-la, tendo sido avaliada na cerimónia de abertura, pelo Ministro da Cultura, como «indispensável para o tecido artístico e cultural» do País.

Performance de Gustavo Sumpta

Inicialmente prevista para dezembro, a performance *Levantar o Mundo*, de Gustavo Sumpta, vai decorrer na Igreja do Convento São Francisco a partir das 19 horas. Trata-se de uma ação que envolve elementos de massa, volume e peso fortemente contrastantes, encenando situações de equilíbrio paradoxais e presentificando, mais uma vez, os contrastes e tensões que constituem a sua forma de ver o mundo. A entrada é livre.

Durante esta performance, será lançado o catálogo da bienal, uma edição da Imprensa da Universidade de Coimbra, com textos dos promotores da iniciativa (Manuel Machado — CMC, João Gabriel Silva — UC e Carlos Antunes — CAPC), dos curadores (Delfim Sardo e Luiza Teixeira de Freitas) e ensaios de Jacinto Lageira, João Maria André, Sara Chiara e Vasco Santos. As fotografias são de Jorge das Neves e Vitor Garcia, o design gráfico de Joana Monteiro.

Lançamento de *Pentimento*, de Pedro Vaz

Também no âmbito do Anozero, e ainda antes deste lançamento, uma outra obra, ligada às duas edições da bienal, será lançada pelas 16h30, nas instalações do CAPC Sereia. Trata-se de *Pentimento*, de Pedro Vaz, que deu nome à instalação com que este artista participou na primeira edição da bienal e que agora, numa publicação, reflete e regista a forma como evoluiu a obra. A publicação conta com textos de Carla Alexandra Gonçalves, Elisabete Marques, Isabella Lenzi, João Queiroz, João Silvério, Lourenço Egreja, Maribel Mendes Sobreira, Paula Januário, Pedro Vaz e Sérgio Fazenda Rodrigues. As fotografias de *Pentimento* são de Jorge das Neves e Pedro Vaz, o design gráfico é de João Bicker.

Aniversário da Arte

Mais tarde, a partir das 22 horas, decorrerá a festa do Aniversário da Arte, para a qual nesta edição — a 1 000 055.^a — tem um programa desenhado por Jorge das Neves, no qual participam Andresa Soares, Bruno Humberto, Filipa Brito, João Ferro Martins, Gonçalo Alegria e Vítor Reis. A entrada é livre.

Círculo Sede, quarta 17 janeiro pelas 22 h
Música | Performance | Jogos

com a participação de
Andresa Soares
Bruno Humberto
Filipa Brito
João Ferro Martins & Gonçalo Alegria
Vítor Reis

>

O Programa

Study for 100 What(s) | João Ferro Martins com Gonçalo Alegria

Study for 100 What(s) é a primeira fase do projeto *100 What(s)*, apresentando-se aqui como uma ação sonora que se define pela justaposição de uma camada de texto pré-gravado sobre uma camada de música improvisada ao vivo.

A substância narrativa do trabalho é ampla, mas determinada pela lógica do questionamento.

A atmosfera para esta apresentação específica é caracterizada por sonoridades sintetizadas, *samples* e efeitos.

Autoria: João Ferro Martins

Interpretação sonora: João Ferro Martins e Gonçalo Alegria

Voz pré-gravada: Isobel Atacus

Duração: 40 min

Combustão | Andresa Soares

Combustão é um processo de queima de ideias através de uma corrida em velocidade na qual se percorrerá, em 15 min, 8,3 km de pensamento. O fim desta corrida é perfeitamente igual ao seu começo — a fuga. A constante derrapagem que a caracteriza acontecerá na área de 0,20 m² e não haverá qualquer direito de argumentação.

Conceção, texto e performance: Andresa Soares

Música: Bruno Humberto

Duração: 15 min

O Relato | Bruno Humberto

Na cabina, os comentadores estão preparados para o início do grande jogo. O relato dos acontecimentos estará a seu cargo, mais uma vez. O público, através das vozes dos comentadores, imagina o que dentro do campo somente uma voz pode descrever.

No escuro, sabemos, não existem imagens repetidas. E o jogo tende sempre para o fim (agora, finta-se o real; depois, comete-se falta dura, no mínimo para amarelo, sobre o absurdo).

O Relato é uma performance e peça sonora, onde alguns elementos do público se tornam comentadores de um jogo.

Autoria e interpretação: Bruno Humberto

Duração: 25 min

Atirar o Barro à Parede

peça interativa protagonizada pela «Cerâmica – Vitor Reis»

Vitor Reis é um artista plástico das Caldas da Rainha, é descendente de oleiros tradicionais e tem dedicado os últimos anos do seu trabalho à cerâmica.

A peça que apresenta desafia o espectador a «atirar o barro à parede» e a candidatar-se, deste modo, a uma peça em cerâmica da sua autoria.

Esta «performance» permite um contacto divertido com o autor e o seu trabalho.

www.ceramicavitorreis.com

**Curar e Reparar:
Câmara**

A programação de um ciclo de cinema que sirva o arco temático desta bienal requiere que se admita e perceba o cinema como a arte mais importante do último século ou, como refere Alain Badiou, como «o “mais-um” das artes», uma arte que vive do parasitismo de todas as outras ao mesmo tempo que lhes insufla uma outra vida — como diria Jean-Luc Godard, a história do cinema é a maior porque se projeta e, ao fazê-lo, julga transportar em si todas as representações do mundo.

Programação

16 nov, 17 h

O Pequeno Fugitivo

[Ray Ashley, Morris Engel & Ruth Orkin, 1953] 1h20min

16 nov, 21 h

Primavera Tardia

[Yasojirô Ozu, 1949] 1h48min

23 nov, 17 h

Casa de Lava

[Pedro Costa, 1994] 1h50min

23 nov, 21 h

O Intendente Sansho

[Kenji Mizoguchi, 1954] 2h05min

30 nov, 17 h

Quatro Noites com Anna

[Jerzy Skolimowski, 2008] 1h27min

30 nov, 21 h

News from Home

[Chantal Akerman, 1977] 1h25min

7 dez, 17 h

A Casa é Negra

[Forugh Farrokhzad, 1963] 20 min

7 dez, 21 h

La noire de...

[Ousmane Sembène, 1966] 1h05min

14 dez, 17 h
O Carteirista
[Robert Bresson, 1959] 1h15min

14 dez, 21 h
Clube de Combate
[David Fincher, 1999] 2h19min

Círculo de Artes Plásticas de Coimbra
CAPC Sereia, Rua Pedro Monteiro,
Casa Municipal da Cultura, piso-1

16 nov — 14 dez 2017

Todas as quintas, às 17 h e às 21 h

CURADORIA
Bruno Fontes
Luís Bernardo
Pedro Sá Valentim