



INSTITUTO  
UNIVERSITÁRIO  
DE LISBOA



FACULDADE DE  
LETRAS

---

A Vivência em estúdio de artista: uma abordagem entre as questões de produção e do Mundo da Arte.

Marquesa Giraud de Sá

Mestrado em Mercados da Arte

Orientador:

Professor Luís Urbano Afonso, Professor Associado,  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Novembro, 2022





SOCIOLOGIA  
E POLÍTICAS PÚBLICAS



FACULDADE DE  
LETRAS

---

## Departamento de História

A Vivência em estúdio de artista: uma abordagem entre as questões de produção e do Mundo da Arte.

Marquesa Giraud de Sá

Mestrado em Mercados da Arte

Orientador:

Professor Luís Urbano Afonso, Professor Associado,  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Novembro, 2022



## **Agradecimentos**

A realização deste estágio não teria seguido o mesmo rumo sem todos aqueles que, de algum modo, contribuíram para o meu desenvolvimento profissional proporcionando-me um período de tempo repleto de experiências extremamente gratificantes. A cada um de vós, expresso o meu sincero agradecimento.

Contudo, é importante destacar algumas pessoas com um agradecimento especial:

Ao meu orientador, professor Luís Afonso, pela forma como me orientou e me apoiou.

À artista Fernanda Fragateiro, por ter aberto a porta do seu estúdio e por ter potenciado a minha aprendizagem.

A todos os membros da equipa de trabalho do estúdio da artista, por terem acompanhado de perto a minha evolução.

À Catarina Soeiro pelo permanente incentivo e preocupação com que me acompanhou. Agradecer, ainda, a sua tenacidade e o amor demonstrados nos momentos menos bons.

À minha família pelo constante apoio e saber que podia contar com eles.

Aos meus amigos por estarem sempre presentes.



## **Resumo**

Este relatório de estágio curricular teve como objetivo a integração e consolidação dos conhecimentos adquiridos na Licenciatura e no Mestrado. O estágio foi desenvolvido em contexto da prática do dia-a-dia - num estúdio dedicado à produção de obras de arte – e esta organizado em dois capítulos: o primeiro de conteúdo teórico e o segundo focado na experiência profissional.

No primeiro capítulo começa-se por fazer um enquadramento nos Mercados da Arte, um apontamento sobre o tema dos estúdios de artistas e a transformação destes. Seguidamente, procede-se a uma introdução sobre a artista com a caracterização das obras dando como exemplo alguns trabalhos-chave. De forma a concluir a parte teórica, faz-se uma descrição do percurso pelos diferentes estúdio que a artista teve até ao atual, local onde o estágio foi desenvolvido. Nesta última parte consta, também, a análise da forma como o estúdio está organizado e a sua relação com o princípio do modelo proposto por Mintzberg.

O segundo capítulo está dedicado, somente, às atividades e aprendizagens desenvolvidas ao longo do estágio dividindo-se, em duas partes: na primeira parte, encontramos a descrição das etapas necessárias para organizar uma exposição; e na segunda parte encontramos a descrição de um momento particular decorrido no período de estágio que se caracteriza pelo acompanhamento da montagem da escultura a *Caixa para Guardar o Vazio*, que decorreu na Guarda.

Neste relatório conta, também, o registo de uma entrevista feita à artista Fernanda Fragateiro de modo a ficar presente, alguns dos conhecimentos adquiridos na vivência no estúdio.

Palavras-chaves: Mercados da arte; Relatório de estágio; Estúdio de artista; Artista; Produção



## **Abstract**

This curricular internship report aims at integrating and consolidating the knowledge acquired in the Bachelor's degree, but in the Master's as well, in the context of day-to-day practice, in a studio dedicated to the production of works of art. It is organized in two parts: the first part of theoretical content and the second part focused on the internship.

In the first chapter, I begin by framing the Art Markets and, secondly, the introduction of the theme of artists' studios and their transformation. Then there is an introduction about the artist with the characterization of the works, giving examples of some key works. Finally, in order to conclude the first chapter, I describe the journey through the different studios that the artist had until the current studio where I developed the internship. In this last part I also analyze how this studio is organized according to the principle of the model proposed by Mintzberg.

The second chapter, dedicated only to the activities and learning developed over the internship, is divided into two parts: in the first part, a description of the necessary steps to organize an exhibition. In the second part, we find a description of a particular moment that took place during the internship period, which is characterized by the monitoring of the assembly of the sculpture *Caixa para Guardar o Vazio*, which took place in Guarda.

This report also includes a written interview with the artist, in order to present some of the knowledge acquired in the studio.

Keywords: Art Market; Internship report; Artist studio; Artist; Production



## Índice

<i>Resumo</i> .....	<i>iii</i>
<i>Abstract</i> .....	<i>v</i>
<i>Capítulo 1- Parte Teórica</i> .....	<i>3</i>
1.1 Enquadramento nos Mercados da Arte.....	<i>5</i>
1.1.1 Bem transacionado.....	<i>7</i>
1.1.2 Agentes do mercado .....	<i>9</i>
1.1.3 Dimensão económica.....	<i>11</i>
1.1.4 Pirâmide das Necessidades.....	<i>13</i>
1.1.5 Mercado Primário e Secundário.....	<i>15</i>
1.1.6 Locais de transação .....	<i>17</i>
1.1.7 O artista .....	<i>19</i>
1.1.8 Hierarquia de Frey e Pommerehn .....	<i>21</i>
1.1.9 Tipologia de artistas.....	<i>23</i>
1.2 Estúdios de artista .....	<i>25</i>
1.2.1 Breve história da transformação do estúdio de artista .....	<i>25</i>
1.2.2 O estúdio como obra de arte.....	<i>29</i>
1.3 Artista e o seu trabalho.....	<i>31</i>
1.3.1 Artista.....	<i>31</i>
1.3.2 Trabalho.....	<i>33</i>
1.3.4 Exposições, coleções, prêmios, ensino, representação em galerias .....	<i>45</i>
1.3.5 Ilustração como rendimento.....	<i>47</i>
1.4 O percurso dos estúdio da artista .....	<i>49</i>
1.4.1 Estúdio atual e a sua organização.....	<i>51</i>
<i>Capítulo 2 - Estágio curricular</i> .....	<i>53</i>
Introdução.....	<i>55</i>
2.1 Atividades desenvolvidas (mais do que a soma das partes).....	<i>57</i>
2.1.1 Organização de uma exposição- atividades do espaço oficial .....	<i>59</i>
2.1.2 Visitas realizadas fora do estúdio e os diferentes agentes do mercado que me foram apresentados .....	<i>63</i>
2.1.3 Parte de escritório .....	<i>65</i>
2.2 Caixa para Guardar o Vazio .....	<i>67</i>
Conclusão .....	<i>71</i>

<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>73</b>
<b>Anexo 1 .....</b>	<b>75</b>

## **Introdução**

Ao longo do meu percurso académico, mais especificamente durante a Licenciatura em Escultura na Faculdade de Belas Artes do Porto, fui percebendo que não tinha adquirido ferramentas suficientes para perceber o Mundo da Arte, tendo em conta que a minha aprendizagem tinha sido mais direcionada para a produção e construção de peças. Deste modo, e com vontade de entender como é que se procedem todas as interações que acontecem no Mercado da Arte, decidi frequentar o Mestrado dos Mercados da Arte, com o intuito de completar o meu conhecimento que até então estava, exclusivamente, relacionado com a parte de criação.

A escolha de realizar o estágio curricular no estúdio da artista Fernanda Fragateiro tem como ponto de partida o questionamento das aprendizagens desenvolvidas ao longo do meu percurso académico (Licenciatura e Mestrado) estabelecendo uma relação e um contacto com estas duas realidades: a Produção e os Mercados da arte. A este ponto de partida, associa-se a vontade de voltar a aproximar-me da escultura pondo em prática os conhecimentos adquiridos durante o mestrado.

Desde modo, este estágio tinha como objetivo o entendimento de como um estúdio de um artista já inserido nos Mercados da Arte interage com os restantes envolvidos desse meio, sejam eles espaços ou agentes. Por outras palavras, com este estágio pretendia aprofundar os conhecimentos entre as relações existentes entre as galerias e os museus e o estúdio de artista; e perceber, também perceber como é que o estúdio de artista é percecionado e de que forma influencia a criação e produção de obras de arte.



## **Capítulo 1- Parte Teórica**



## **1.1 Enquadramento nos Mercados da Arte**

Os Mercados da Arte são estruturas básicas que se constituem por um conjunto de ecossistemas, cada um dos quais com especificidades de um certo tipo de bens artísticos. (Afonso e Fernandes, Mercados da Arte, 2019)

Apesar de se apresentar numa estrutura básica, é da relevância perceber que o Mercado da Arte não existe como um conceito singular. Pelo contrário, ele apresenta-se como sendo uma realidade heterogênea e multifacetada caracterizada por um conjunto de diferentes e variados mercados que são definidos pelos tipos de bens que transacionam. Cada destes (sub)mercados desenvolve-se e adapta-se ao Mercado da Arte na sua própria forma e ritmo, diferenciando-se, entre si, consoante a procura e oferta do momento. Assim, quando a oferta aumenta e a procura se mantém ou diminui, o valor dos bens baixa; da mesma forma que, se a oferta for reduzida e a procura se mantiver ou aumentar, o valor destes bens aumenta. Desta modo, a estrutura dinâmica e complexa dos Mercados da Arte adapta-se, constantemente, mediante a procura e a oferta podendo existir a extinção ou a aparição de novos ecossistemas.

No centro de cada ecossistema do Mercado da Arte estão sempre os bens transacionados, pois são estes o elemento fundamental para a existência de diferentes ecossistemas. Em torno de cada um destes ecossistemas encontramos outros elementos com diversas escalas de importância que, por sua vez, estabelecem diferentes graus de interações entre eles: o estado, os vendedores, os criadores, os compradores, a certificação/legitimização, os cânones e as convenções.

Posto isto, segue-se uma enunciação mais detalhada de cada um destes elementos que, creio, serem essenciais para a construção deste relatório.



### **1.1.1 Bem transacionado**

Os bens que constituem os elementos primordiais para esta noção de transação caracterizam-se por: “um bem, ou conjunto de bens, corpóreo (móvel ou imóvel) ou incorpóreo (conceito, música, provérbio, pensamento, etc.) criado ou adaptado pelo Homem ao longo da sua vivência histórica, com valor documental.”(Moncada, 2006:13) Por outras palavras, são consideradas obras de arte os bens que são percetíveis enquanto verdadeiros pelos agentes do Mercado da Arte: artistas, os galeristas, os leiloeiros, os historiadores, os curadores, colecionadores, entre outros.

Tendo o estágio, que desenvolvi no estúdio de Fernanda Fragateiro, como fundamento estrutural deste relatório, os bens transacionados neste ecossistema são as peças de arte contemporânea. Uma das características da arte contemporânea é a utilização de matérias-primas, de escalas, de suportes e de técnicas para a produção de obras, assim como a fusão com outras áreas, podendo resultar em diferentes bens, como por exemplo a escultura, a instalação, o desenho e a performance.

Repare-se que, todas as demonstrações de arte contemporânea acima referidas fazem parte do trabalho de Frigateiro, o que reforça na mesma a ideia de artista criadora de bens com carácter contemporâneo.



### **1.1.2 Agentes do mercado**

Observe-se agora os agentes dos Mercados de Arte, tendo presente que, a visão dos Mercados de Arte é bastante alargada e abrangente. É possível incluir nesta categoria as várias pessoas que contactam com os Mercados de Arte. Relativamente a estes contactos, tanto podem ser perceptíveis consoante a sua periodicidade ou consoante o seu motivo, para além de, poderem ser exercidos diretamente, indiretamente e/ou implicitamente.

Começando por afirmar que esta divisão não é rigorosa (dado que os agentes podem exercer funções pertencentes a diferentes tipos), podemos concluir que os limites não são estanques. Deste modo, os agentes dos Mercados de Arte podem ser divididos em três grandes grupos: profissionais, privados e institucionais.

Assim, dentro da categoria dos agentes profissionais podemos encontrar os artistas/criadores, os agentes privados dos vendedores e compradores e, por fim, os agentes institucionais: o estado. É de frisar que, ainda que neste relatório não haja espaço para esse tipo de aprofundamento, dentro de cada grupo de agentes ainda existem outros tipos, nos quais não me irei debruçar pois não se incluem nem interagem quer com a artista, quer com o seu estúdio.

Primeiramente, os agentes profissionais definem-se por serem, ora, os que mais facilmente se sentem parte integrante dos Mercados de Arte, ora, por serem os mais facilmente reconhecíveis quanto tal, uma vez que são os que exercem atividades artísticas profissionais a tempo inteiro, parcial ou esporádico. Dentro dos agentes profissionais fazem parte os artistas e os produtores de bens artísticos em geral. No entanto, deve-se também incluir dentro desta categoria todo o tipo de criadores associados à produção de uma obra, desde os artistas até às grandes oficinas e fábricas de bens culturais. Pode-se afirmar que o elemento dos “criadores” é bastante mutável em função dos ecossistemas que estão a ser analisados. No caso específico da artista, dada a sua profissão e o seu intrínseco envolvimento profissional na criação de obras de arte, inclui-se no grupo de agentes profissionais acima descrito uma vez que, para além de produzir bens que se inserem no movimento de arte contemporânea, é também reconhecida como artista.

Em segundo lugar, os agentes privados, podemos encontrar os vendedores e os compradores estes são o pólo oposto aos agentes mencionados anteriormente. Assim, os agentes privados são pessoas “exteriores” aos Mercados de Arte e que por necessidades específicas entram nele. Por um lado, existem os vendedores, que são aqueles que por algum motivo decidem desfazer-se de um bem ou mais bens, e no outro, os compradores, que ao contrário dos anteriores, decidem adquirir um ou mais bens. Estes dois agentes são fundamentais na medida

em que impulsionam a economia ao fazerem circular os bens. Maioritariamente, face aos padrões tradicionais de classes económicas da atualidade, estes referentes encontram-se na classe alta, média-alta e média.

Por fim, na divisão dos agentes, temos os agentes institucionais onde se encontra o Estado e os seus diferentes organismos. Estes detêm o poder para tomar diversas decisão, por exemplo: o tipo de exposições a realizar, os bens a adquirir, as iniciativas a apoiar, os subsídios a conceder, entre outras. Deliberações tais que estão inseridas numa cadeia hierárquica e variam consoante a conjuntura político-ideológica e económica, bem como no tipo de imagem que o Estado pretende transmitir junto da opinião pública.

No caso do estúdio da Fernanda Fragateiro, os agentes com os quais lida com mais frequência são os agentes profissionais, uma vez que a artista está em constante contacto com outros artistas e criadores associados à produção de arte. Quanto aos agentes privados (os compradores, em particular), estes contactos são feitos indiretamente uma vez que as vendas do estúdio se realizam através de galerias e não têm acesso ao estúdio. Apesar de não comprarem diretamente no estúdio, a artista possui no seu banco de dados o nome dos colecionadores que pontualmente recorrem ao contacto direto com a artista. Não menos importantes, os agentes institucionais não correspondem ao maior número de contactos, mas normalmente são contatos feitos diretamente com a artista. Efetivamente, as encomendas de arte pública não passam pela rede intermediária das galerias.

### **1.1.3 Dimensão económica**

Após a descrição dos elementos que caracterizam cada um dos inúmeros ecossistemas, há necessidade em reforçar o lugar que a dimensão económica ocupa nos Mercados da Arte.

De facto, existe uma complexa relação entre este tipo de mercado e o dinheiro, o que faz com que exista uma relevância na dimensão económica em detrimento da dimensão cultural. “Some authors have suggested the market brings about the commodification or even the bondage of art.” (Glauser, 2020: 2). Segundo Glauser, os Mercados da Arte são considerados como algo destinado à realização de trocas económicas, onde cada um dos intervenientes procura maximizar os seus respetivos benefícios.

Atualmente, é de conhecimento geral que a arte é considerada como um atividade não utilitária, isto é, tem como fim satisfazer necessidades não-primordiais para a existência de um ser.



#### **1.1.4 Pirâmide das Necessidades**

Tomando como exemplo a hierarquia das necessidades de Maslow<sup>1</sup>, percebemos que a arte figura no topo da pirâmide como forma possível de realização pessoal. Uma vez que as restantes camadas inferiores têm de estar completas de modo a que se atinja esta realização pessoal. São poucos os que conseguem chegar a contactar com a arte. Em consequência desta realidade, a dimensão económica traduz-se como um valor altamente primordial. Não quer isto dizer que, por outras razões, nunca deixe de existir ou cesse de crescer. Até porque, o Mercado da Arte sustenta-se em razões culturais, estéticas, artísticas, políticas, de investimento, de prazer, etc.

Conclui-se que, o Mercado das Artes vive de três aspectos basilares: a economia (fator primordial), a cultura e a política, que, apesar de muitas vezes serem vistos enquanto elementos diferentes entre si, se encontram interligados.

---

<sup>1</sup> É um conceito criado nos anos 50 pelo psicólogo norte americano Abraham H. Maslow, com objetivo de determinar o conjunto de condições necessárias para que um indivíduo alcance a satisfação, seja ela pessoal ou profissional.



### **1.1.5 Mercado Primário e Secundário**

Em relação à proximidade de compra, acontece de duas formas diferentes: no mercado primário e no secundário.

O mercado primário (ou o primeiro mercado) refere-se a compradores que adquirem as obras diretamente às galerias e marchands (apesar de existirem casos mais intimistas entre colecionadores e artistas em que o comprador vai ao estúdio escolher em primeira mão a obra de determinado artista). Deste modo, o mercado primário é constituído pelos locais onde são comercializadas as obras de arte pela primeira vez. Por norma, só as peças de arte dos artistas vivos é que são transacionadas neste mercado. Quando um cliente compra neste segmento do mercado existe um risco de não se saber como no futuro essa obra irá se comportar em termos de valor económico e cultural, sendo incerto o cumprimento das expectativas do investimento. Este é o tipo de proximidade presente nas compras efetuadas, primordialmente, às peças de Fragateiro. Segundo a artista, todas as peças realizadas por ela seguem esta forma de compra. (com exceção da peça *Caixa (desmontagem) # 4*, 2006.)

O mercado secundário (ou mercado de revenda) contempla todas as vendas subsequentes das obras de artes. Considerando o volume de vendas, o mercado secundário é bastante mais relevante que o mercado primário, uma vez que o mercado secundário oferece garantias mais fiáveis acerca do valor económico e do valor cultural de uma obra. Retomando a exceção acima referida, *Caixa (desmontagem) # 4* de Frigateiro constitui-se como um exemplar único de obra que foi a leilão. Este acontecimento teve lugar no Brasil em 2022 e fez com que a peça passasse a integrar o mercado secundário.



### **1.1.6 Locais de transação**

Após ter analisado a divisão em vários ecossistemas do Mercado da Arte, dos seus elementos principais e dos dois canais possíveis de aproximação dos bens artísticos, segue-se a descrição dos locais onde se vendem e compram obras de arte. Dada a constante evolução dos Mercados da Arte, estes locais passaram de ser somente transacionais para se tornarem, também, importantes espaços na divulgação de artistas novos. Estes locais são espaços públicos ou privados específicos onde se podem encontrar os bens, podendo estes espaços ser físicos ou virtuais (tema ainda a desenvolver no decorrer deste relatório). Deve-se, no entanto, mencionar que não serão apresentados todos os locais catalogados, mas sim o conjunto de locais com os quais a artista tem contacto e nos quais existem obras de arte de Frigateiro em circulação.

Começamos pelas galerias, onde se podem encontrar e contactar com as mais recentes produções de obras de arte, assim como com novos artistas, curadores e críticos de arte. Deve-se salientar que foram os galeristas que criaram mecanismo de sustentação, validação e consagração dos artistas, pelo que são de extrema importância no sistema dos Mercados da Arte, possuindo a tarefa fundamental de descoberta e divulgação de novos talentos e funcionando como intermediários entre o criador e o comprador.

Apesar de a grande maioria dos artistas escolherem ter representação por uma ou várias galerias (proporcionando um maior conforto financeiro, maior divulgação e promoção) rentabilizando a criação de obras de arte, existem alguns artistas que não têm representação por parte de galerias. No caso de Frigateiro, esta artista conta com quatro galerias que a representam e que se encontram espalhadas por países diferentes como forma de a fazer chegar a mais compradores (como, por exemplo, através da presença em feiras de arte). Abordarei esta questão das galerias com mais detalhes adiante.

Os museus com as suas respetivas exposições representam um dos locais fundamentais nos Mercados de Arte, embora não numa vertente económica, mas cultural. Tendencialmente, os museus têm permitido aos visitantes um encontro aos seus acervos, o que possibilita a sua apreciação, análise e estudo (as obras de Frigateiro integram diferentes coleções: ver lista de coleções no 1.3). Um dos exemplos de membro legitimador é um diretor de museu pois é expectável deter um alto nível de conhecimento que lhe confira o poder e a capacidade para iniciar os processos de institucionalização. No caso das exposições, durante um determinado espaço de tempo encontra-se um conjunto de objetos, com determinado critério de escolha, que não é conhecido por parte do grande público. Estes locais, em conjunto com os seus respetivos autores, são os principais intervenientes no processo de validação e consagração dos artistas.

No caso dos artistas contemporâneos, por exemplo, existe uma enorme interdependência em relação aos agentes e às instituições, nomeadamente galeristas e outros comerciantes, bem como diretores de museus de arte contemporânea, críticos e curadores. À semelhança dos museus, outro dos locais de grande relevância (para o Mercado da arte) são as empresas de leilões, nos quais se pode contactar com diversos agentes do Mercado: os próprios leiloeiros; antiquários e galeristas; peritos e avaliadores; colecionadores e investidores; e público em geral. Numa outra vertente, os livros e as publicações (que se diferenciam dos locais físicos que acabamos de descrever) contêm a informação relacionada com os bens artísticos. Na busca de querer saber mais sobre as obras de arte, é fundamental o recurso a livros e/ou publicações sejam eles especializados e/ou variados, mais concretamente: os livros e as revistas de arte; os trabalhos de investigação; os catálogos de museus e de exposições; as publicações de agentes económicos como os galeristas e os antiquários; e, finalmente, os catálogos das empresas de leilões, que também são consideradas um meio de validação. A saber, a artista em questão conta com inúmeras participações em catálogos, publicações e revistas de arte.

Os meios audiovisuais são igualmente importantes na comunicação, talvez por serem conhecimentos transmitidos por meio de um dinamismo que a multimídia pode oferecer, embora seja ainda uma opção relativamente pouco utilizada e difundida na área em análise. Ao longo de toda a carreira de Fragateiro foram várias as ocasiões em que entrevistas com a própria foram transmitidas na comunicação social, tanto a nível nacional como a nível internacional.

Por outro lado é verdadeiramente indispensável ao conhecimento das obras de arte, sobretudo no mundo atual, o recurso à Internet. Esta última solução tem vindo a ser um dos mais poderosos meios de divulgação e conhecimento artístico no mundo, sobretudo para as gerações mais novas, e é incontornável para todos os agentes. Aliando-se os meios audiovisuais à internet, (neste caso concreto, às redes sociais), este recurso na promoção de artistas plásticos tem crescido exponencialmente, com cada vez mais intuições de arte a um público mais alargado.

### 1.1.7 O artista

Após a introdução ao estudo dos Mercados da Arte e dos diferentes elementos fundamentais que o definem e constituem, é fundamental dar destaque aos artistas pois, efetivamente, são eles o motor conceptual dos Mercados da Arte.

Atualmente, o artista é visto não só como um mero criador, mas também como um participante ativo na sociedade uma vez que contribui de inúmeras formas com o seu pensamento. Para além disso, os bens por ele criados podem estabelecer ligações com áreas totalmente distintas, o que incita a uma partilha de informação que abrange vários campos. Apesar desta recente realidade, o artista nem sempre foi reconhecido nesses termos, como se pode consultar no livro *The Studio Reader: On the Space of Artists*. Nesta antologia, acontece uma desmistificação do mito do artista que é tido como um trabalhador em isolamento, sem qualquer tipo de apoio e sendo o único responsável pela criação da obra: desde a conceção à componente conceptual até à sua execução prática, facto que, só representa uma parte mínima da produção artística do panorama atual. De forma geral, os artistas são tidos em conta pela sua especial capacidade de criatividade, inovação<sup>2</sup> e individualidade no momento de criarem algum tipo de fenômeno, seja ele um bem cultural, a delimitação de um percurso, a construção de uma carreira composta com obras de grande estatuto ou/e, também, o ardil desenvolvimento de valores subjacentes à própria identidade.

Em nota de conclusão e conforme dito pela artista numa das suas entrevistas, a ideia de continuidade na esfera dos projetos e das ideias é algo que decisivamente lhe interessa (de forma porventura ecológica) e que vai contra o alento de estar em constante mudança. Sem dúvida que esta tendência para a novidade se tenha vindo a revelar fruto de uma sociedade extremamente capitalista voltada para a economia do lucro e o consumo desenfreado de coisas que pouco se assemelham. Esta ideia de continuidade e de progressão está presente na definição de artista.

---

<sup>2</sup> “The primary source of genuine importance in art is innovation”. Galenson, 2016. *Artistic Capital*, p.96



### **1.1.8 Hierarquia de Frey e Pommerehn**

Com efeito, a complexidade na definição de artista (que é apresentada no último tópico e tendo em conta o facto de que muitos artistas têm vários empregos) transmite-nos que a qualidade da obra de arte pode ou não ter impacto na definição de ser ou não considerado um artista.

Foi com o objetivo de racionalizar a definição de artista que Frey e Pommerehn, em 1989, sugeriram vários critérios para ajudar a elevar qualquer criador ao seu reconhecimento como artista. Como hipótese apresentam alguns parâmetros a considerar, tais como: a quantidade de tempo gasto no trabalho artístico; o valor económico proveniente de atividade artística; a reputação de artista entre o público em geral; o reconhecimento entre pares; a qualidade do trabalho artístico produzido; a participação em grupos ou associações de artistas profissionais; a qualificação profissional (educação) nas artes; bem como, a autoavaliação subjetiva de ser artista.

Consequentemente a estas proposições, verificamos que existem critérios que são objetivos e fáceis de aplicar, mas há outros de natureza subjetiva que desolvem a argumentação no seu ponto de partida. Assim sendo, é de salientar que não há uma fórmula que possa definir com exatidão e verdade o que é ser artista; não há uma norma ou um princípio que nos diga se uma pessoa pode ou não ser denominada de artista.



### **1.1.9 Tipologia de artistas**

Ainda que possa não haver um consenso sobre a definição de artista, podemos constatar a sua presença na sociedade, seja em referência a artistas já consagrados, seja em vias de emergir.

Quando analisada a carreira de um artista, é evidente que a mesma pressupõe uma curva em perspetiva, seja em ascensão, declínio ou estagnação. Quer isto dizer que, por norma, um percurso artístico não tende a ser linear, estático ou nem mesmo consensual. Os artistas da atualidade podem ser divididos em diferentes grupos de importância, tendo em conta a sua relação com o sistema da arte contemporânea e com o mercado. A referida divisão baseia-se na proposta apresentada por Nathalie Moureau<sup>3</sup> e Dominique Sagot-Duvauroux<sup>4</sup>, na qual se classificam os artistas plásticos dentro de quatro níveis fundamentais. Em primeiro lugar, apresenta os artistas amadores; em segundo, os artistas emergentes ou em vias de legitimação; em terceiro, os artistas em vias de consagração; e por fim, os artistas consagrados. Como primeira etapa, pode-se considerar a formação académica. As escolas de arte, apesar de serem capazes de munir os alunos de ferramentas e técnicas artísticas, não têm a capacidade de gerar artistas. O papel destas escolas continua a ser muito importante para que os candidatos a artistas possam dar o passo inicial. Repare-se que, este tipo de escola não só ensina, como também funciona como estrutura de institucionalização e legitimação curricular o que, consequentemente, facilita a entrada desta comunidade estudantil no sistema da arte. A segunda etapa trata do reconhecimento dos pares. Contrariamente ao que motiva a primeira etapa, que por norma parte da própria pessoa, esta segunda já não depende apenas da capacidade do próprio, mas também de um reconhecimento dos pares. Esta fase acontece nas primeiras participações em exposições, (usualmente coletivas e maioritariamente promovidas pela própria escola), nas quais se começam a destacar algumas pessoas que aspiram ser futuros artistas. A terceira etapa é designada pelo reconhecimento da importância da obra. Nesta fase existe uma apreciação do artista que emerge por parte de artistas mais consagrados e o início da sua representação por parte de galerias menos conceituadas. Por fim, a última etapa (é a mais difícil de alcançar) é constituída pela consolidação em galerias maiores e pela atribuição de reconhecimento por parte de agentes ligados à dimensão institucional e económica.

---

<sup>3</sup> Professora de economia cultural e vice-presidente adjunta de cultura na Paul Valery Montpellier University.

<sup>4</sup> Diretor da Confluences Federative Research Structure (SFR) da Universidade de Angers.

Em virtude das etapas explicitadas e tendo em conta o panorama nacional, Fragateiro figura na quarta fase dos Mercados da Arte. Visto que, é uma artista com uma presença ativa em diversas coleções, galerias, publicações, catálogos, ensaios académicos, etc... Já num panorama internacional, a artista insere-se na terceira etapa, devido ao facto dos Mercados da Arte em Portugal não serem um dos mais significativos. Na soma das galerias que a representam, nem as nacionais (apesar de ditas como as mais importantes), nem as estrangeiras, conseguem elevar-se ao nível de visibilidade necessário para entrar na concorrência do panorama mundial.

## 1.2 Estúdios de artista

### 1.2.1 Breve história da transformação do estúdio de artista

Ao longo da história da arte, o estúdio foi sempre caracterizado como um dos principais protagonistas dos acontecimentos artísticos, desde o Renascimento até à Contemporaneidade. Perante o estúdio de artista, podem ser examinadas diversas relações dinâmicas consequentes da criação, produção, exposição e musealização da arte contemporânea, o que desde logo revela a complexidade e a pertinência do tema. É no estúdio, e através das práticas artísticas, que se distinguem três fases. Estas acontecem sob resultado de mudanças e evoluções em estrita relação com o espaço onde o artista as executa.

Numa primeira fase, o “*studio*”, descrito no livro *The Studio Reader: On the Space of Artists*, apresenta uma definição de artista dita como fechada afetando, consequentemente, a definição de estúdio. Na segunda fase, o “*post-studio*”, caracterizado pela vontade de criar fora do estúdio que, por consequência, leva a perda de importância deste. Por último, o “*post-post-studio*”, onde o conceito de estúdio se torna mais abrangente inaugurando de algum modo o conceito de campo expandido do mesmo.

Na primeira fase do estúdio, denominada por “*studio*”, este era visto como um espaço místico e fechado, cuja função era a criação artística, que seria mostrada de forma independente, quer nos salões de belas artes, quer galerias ou em museus. Até meados do século XX as representações do estúdio eram predominantemente masculinas com os seus modelos femininos (a musa e a ninfa) que, de algum modo, apelam à sensualidade iminente da representação dos seus corpos nus. Esta característica aparece descrita no livro *The Artist in His Studio: Photography, Art, and the Masculine Mystique* onde Mary Bergstein demonstra, tal como as fotografias de Alexander Liberman e Brassaï espelham os estúdios de artistas dos meados do século XX, incluíam nus femininos erotizados. Estas fotografias documentam a realidade dessa altura, reforçando, por um lado, a ideia de autoridade masculina no processo de criação no atelier e, por outro, associando-se ao consumo da feminilidade.

Em 1880, os impressionistas começam a executar as suas pinturas ao ar livre, iniciando a segunda fase, o “*post-studio*”. Esta prática resultou num afastamento gradual do estúdio (em particular para os pintores do movimento impressionista) inaugurando, assim, um novo ciclo no qual o espaço de criação era fora do estúdio, o que levou, dessa forma, o estúdio a perder a sua função de espaço de criação.

Este momento marcante pode ser considerado como o início visível do abandono do estúdio (que só ao fim de quase cem anos volta a ser abordado) visto que, no ano 1960, Daniel Buren constata a existência de nova forma de os artistas viverem e pensarem o estúdio em parte devido aos desenvolvimentos da Land Art. Em 1970, Buren declarou a extinção do estúdio. Esta declaração evidencia um processo criativo no qual o espaço exterior seria parte da obra e que, consequentemente, devido à definição de estúdio levou a afirmação do "*post-studio*".

Mais tarde, em 1988, o artista Buren, juntamente com outros, como Robert Smithson, Bruce Nauman ou Andy Warhol, considerados os protagonistas do que se chamou de uma era "*post-studio*", acabaram por afirmar que o estúdio é o local onde eles próprios se encontram a realizar as suas obras de arte. Assim a definição alarga-se impulsionando o conceito de campo expandido do estúdio e dando início ao "*post-post-studio*".

É possível observar uma evolução do interesse e posicionamento do estúdio no mundo da arte a partir de 1990, através da própria prática artística, do estudo académico deste conceito e do seu papel no processo curatorial. O interesse por este tema foi crescendo substancialmente e, a partir de 2000, começaram a surgir importantes análises sobre os estúdios resultando na contraposição da afirmação do abandono do estúdio de Buren. Estes estudos reforçam a expansão do termo estúdio, que deste modo, permitiram novas e importantes relações e dinâmicas com outros dispositivos inerentes ao meio artístico. Como se verifica na exposição *Picture the Studio* 2009-2010, que ocorreu na School of the Art Institute (Chicago, Estados Unidos), a exposição foi construída e pensada em torno das noções de estúdio definidas pelo tempo, espaço e pesquisa. Evoluindo a partir da amplitude e do significado do estúdio contemporâneo, a exposição foi concebida de modo a explorar a multiplicidade de facetas do estúdio: oficina; laboratório; fábrica e casa.

Alguns artistas têm vindo a refletir sobre as evoluções verificadas na prática artística e, como consequência, as mudanças na percepção do estúdio e sobre o papel do atelier no século XXI.

Uma vez que a arte contemporânea não se desenvolve de uma única forma e está em constante mudança, até no modo como se apresenta ao espectador, o artista consegue ter mais que um lugar de criação. Este pensamento sobre o papel do estúdio já tinha sido invocado muito antes, como por exemplo, com o escultor Brancusi, que considerava que a arquitetura do estúdio oferecia um ambiente cinematográfico e, a fim de preservar a relação do trabalho com o espaço, apresentava o seu trabalho no local de criação.

Como mencionado anteriormente, a imagem do estúdio foi quase sempre romantizada e mítica, o que, em parte, ainda hoje se mantém. O estúdio é conhecido como o lugar de

produção do artista e onde seus pensamentos são materializados, pode ser um espaço construído e pensado nesse sentido ou pode ser improvisado, mas é, em todos os casos, onde a produção e a criação acontecem.

Este ambiente de criação está repleto de objetos escolhidos ou encontrados pelos artistas formando uma espécie de subtexto ou excertos de um mapa conceptual. O papel do artista neste processo é o de produzir um objeto artístico e, neste sentido, facilmente se percebe a importância do estúdio enquanto espaço privilegiado para a criação.

Muitas vezes, o estúdio é pensado como o substituto físico da mente do artista. “No limite, o estúdio do artista é o cérebro do artista e depois temos os espaços que permitem realizar tarefas que levam à construção dos projetos e das obras.” ( Frigateiro, Anexo 1) Neste espaço, as materialidades são as documentações e os vestígios dos processos de produção resultantes do trabalho dos artistas plásticos. Assim, contactar com o estúdio representa aceder, em primeira mão, às matérias estimulantes para o artista, sendo que, para estes, o estúdio não é um comum espaço de trabalho, um estúdio é também um repositório de possíveis recursos inspiradores. Deste modo, podemos afirmar que existe uma ideia de arquivo associada ao estúdio do artista.

Como já constatámos, a arte contemporânea está em constantes mudanças. E, mais recentemente, o estúdio também pode ser associado a uma forma de educar e orientar, com projetos que visam estabelecer múltiplas relações com a comunidade, como a inclusão social e participação de grupos tendo em conta variáveis económicas, etárias, educativas e culturais. Multiplicam-se os projetos no sentido de explorar as potencialidades das artes performativas e das práticas artísticas em geral nos processos de inclusão social e de luta contra a marginalização. É o caso dos workshops em estúdios de artistas e as visitas a estes por parte da sociedade, como no exemplo, Guest Artists Space Foundation Studios criado por Yinka Shonibare.

Podemos afirmar que os artistas desenvolvem um papel essencial numa sociedade, não só na área da cultura, como é óbvio, mas também como elemento fundamental e diferenciador na inclusão social, no desenvolvimento intelectual das comunidades e, curiosamente, verifica-se um registo crescente no interesse na inclusão de artistas em meios técnicos de diferentes áreas e por parte de diferentes entidades, como é exemplo algumas de índole corporativa, acreditando elas que ao fazê-lo há uma maior propensão à sua capacidade de inovação.

No decorrer das vivências do estágio no espaço de Frigateiro, percebemos que este estúdio não é só o espaço físico de criação das suas obras, em todas as transcendências; representa muito mais que o espaço físico e pode ser visto de formas diferentes: como um

espaço de arquivo de matérias que encerram tanto conceitos embrionários, assim como ideias impenetráveis ou que impulsionam a artista nos seus pensamentos. Neste conjunto de objetos encontramos peças de outros artistas, objetos do quotidiano e objetos encontrados. À semelhança de Brancusi, o espaço de trabalho facilmente se converte em estúdio de fotografia, onde a artista prefere fazer o registo fotográfico das suas obras. Podemos ver uma ligação direta na conceptualização de algumas das peças da artista com a arquitetura do próprio edifício, no caso da peça *Escadas ou Janela*.

O estúdio desta artista também pode ser visto, não só na vertente profissional, mas também pessoal/doméstica uma vez que possui cozinha e um jardim que proporciona uma vivência fora do tempo de trabalho do qual toda a equipa usufrui. Pode-se também afirmar que não é um estúdio fechado ao público por serem realizadas com frequência visitas pessoas externas aos Mercados da Arte.

## 1.2.2 O estúdio como obra de arte

Numa primeira instância, podemos considerar o estúdio como obra de arte quando os artistas levam para dentro do espaço do museu o estúdio, ou parte dele, durante um período definido (que corresponde ao tempo de duração da exposição) e quando os artistas assumem o estúdio como a peça de arte.

Em alguns casos, como por exemplo o artista Rirkrit Tiravanija, vai mais além do que levar o estúdio para dentro do museu, este artista convida os visitantes a fazerem parte dele. Tal acontece na peça *Untitled (tomorrow is another day)*, 1996, no Kölnischer Kunstverein, na cidade de Colónia, Alemanha. Nesta exposição o artista apresenta o seu estúdio e, também apartamento, onde as pessoas que por lá passavam podiam cozinhar, dormir no quarto, ver televisão ou mesmo tomar banho. Deste modo, o artista, ao introduzir aspectos do dia-a-dia no espaço expositivo, explora e questiona os processos criativos mostrando, assim, que o seu espaço de estúdio não é isolado, mas sim um espaço de socialização e de vida.

Por outro lado, através de diferentes tipos de documentação, os artistas podem recorrer a meios indiretos que nos remetem ao espaço dos seus estúdios, como é o caso da fotografia ou filme.

Com o objetivo de expor o estúdio de forma metafórica, podemos observar o exemplo da série de obras realizadas pelo Julião Sarmento intituladas de *Dirt*, 2008. Estas obras caracterizam-se pelas marcas deixadas no chão do estúdio que tinha sido revestido por papéis. Nestes papéis encontramos marcas de diferentes naturezas, como, por exemplo, marcas de tinta, pegadas e sujidade. Estes papéis foram posteriormente colocados em telas, resultando daí uma exposição não direta do estúdio do artista.

Tal como descrito ao longo deste excerto, o estúdio foi, e continua a ser, uma importante ferramenta base no desempenho artístico tendo inúmeras abordagens possíveis para o desencadear. Por um lado, como um espaço para a criação da obra propriamente dita e, claro, não querendo isto dizer que esse espaço tenha de se circunscrever a algum tipo de delimitação ou responder a qualquer pré-conceção. Por outro, o estúdio apresenta-se, na primeira pessoa como obra de arte. Considerando ambas perspetivas, para os artistas, pode-se entender o estúdio não só como um meio, mas também como uma extensão de si mesmos e do próprio trabalho. Dois *modus operandi* que, no campo de interesse dos museus, já se estabeleceram com uma elevada importância na promoção ao questionamento, favorecendo o caráter cada vez mais intrincado entre o estúdio e o museu.



## **1.3 Artista e o seu trabalho**

### **1.3.1 Artista**

Fernanda Fragateiro nasceu em 1962, em Portugal, mais concretamente no Montijo. Atualmente reside e trabalha em Lisboa. A nível académico, a artista estudou no Centro de Arte e Comunicação, Ar.Co entre 1981 e 1982, antecedendo a sua frequência no curso de Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

Primeiramente e de forma indicativa, é exposta a realidade do processo artístico de Fragateiro no que se refere à índole conceptual. Por norma, os projetos da artista, dispõem de ferramentas e arquétipos que propõem a reflexão e investigação em torno da prática artística moderna e das suas diversas convergências. A abordagem arqueológica da história social, política e estética do modernismo funciona como núcleo duro e principal constituinte de arranque para a construção reflexiva. Ao longo da sua prática, todos os fundamentos fecundadores advêm de pesquisas que se aprofundam através de dispositivos, dando-se especial destaque a arquivos, documentos e objetos, muitas vezes selecionados a partir de uma triagem afetiva e/ou histórica.

“Parte do meu trabalho inventa-se na recolha de informação sobre o passado, sobre outros artistas, sobre outros projetos, sobre vários acontecimento. E nesta atividade de conversar com o passado, eu estou a trazer necessariamente os assuntos ou os acontecimentos para o presente, no sentido de os repensar e reformular e até muitas vezes de os refazer. Vejo o arquivo como ação e como produção, e não como uma coisa parada. Uso o arquivo como matéria de construção das minhas esculturas, da mesma forma que uso a pedra ou o betão ou o livro.” (Tomé; Dias; Fazenda, 2021:37)



### **1.3.2 Trabalho**

Quando observado o acervo da obra de Fragateiro, através de toda a sua trajetória, é imperativo considerar as suas faculdades multifacetadas, os diferentes aparatos apresentados e o amplo leque de suportes por ela optados: desde a instalação à cenografia e com especial destaque à ilustração (que se denomina embrionária no seu percurso) maioritariamente das vezes em conjugação e diálogo direto com a escultura. Apesar da amplitude do espectro no processo de criação da artista, é possível inferir o interesse na representação do espaço urbano muitas vezes alavancado ao vocabulário de forro paisagístico. Num vasto conjunto de obras há também um lugar de destaque para a intenção de integração das peças com os seus públicos e vice-versa. Esta noção é claramente evidenciada em obras com uma sucessiva implementação das mais variadas componentes lúdicas e do forte apelo à interatividade, intuições claras que se revelam inerentes e imprescindíveis à realidade deste tipo de projetos.

Por um lado, há peças que nascem de uma confluência de múltiplas estratégias compostivas, é por exemplo possível reconhecer técnicas por norma associadas ao minimalismo: o recurso à técnica de módulos, a repetição de uma ou mais fórmulas e a possibilidade de (re)configuração. Por outro, obras como: “*O Jardim das Ondas*”; “*Expectativa de uma Paisagem de Acontecimentos*” e “*(Não) Pensar*” partilham da característica de serem integralmente concebidas no domínio idealístico, a sua materialização acontece apenas à posteriori sendo fruto desse fenômeno. Isto é, neste tipo de processo criativo, a conceção ideológica antecede a sua execução. Execução essa que é levada a cabo por terceiros, munidos de conhecimentos oficiais, sem nunca dispensarem as diretrizes conceituais da peça no decorrer da sua construção. A conceptualização e a execução funcionam em estreito diálogo.

Resgatando a primeira parte do parágrafo acima descrito, é pertinente aprofundar o que toca o minimalismo no ato de pensar através do uso de técnicas de repetição e de módulos. Nesta vanguarda, a ideia de repetição de unidades demonstram uma tentativa de contornar a composição relacional da arte europeia criando, assim, uma suposta impossibilidade de significados a que se accede através do entendimento da sequência de relações estabelecidas. A aplicação destes métodos estão presentes ao longo de todo o trabalho de Frigateiro. Parafraseando a artista em inúmeros momentos de comunicação: Donald Judd e Sol LeWitt, dois artistas associados ao movimento minimalista, são uma parte integrante da sua inspiração. Contudo, mesmo tendo em conta a existência de características do minimalismo na sua obra, a artista afasta-se do propósito das construções minimalistas inserindo um carácter relacional visível nas obras. A repetição visível nas peças de arte da artista plástica tem pequenas

diferenças, evidenciando uma evolução que se traduz numa possível narrativa. Fernanda Fragateiro, apesar de usar certas estratégias minimalistas, mantém uma identidade singular no que toca à eleição dos materiais, às cores e à textura das superfícies.

No que se refere à tridimensionalidade, a artista tem propensão a desafiar a tensão entre escultura e arquitetura. Isto porque, em alguns casos, da sua obra há uma intenção de potenciar a relação desta com um lugar colocando o espectador numa situação performativa. Repare-se que, alguns dos seus projetos resultam de colaborações com arquitetos, paisagistas, artistas e performers.

“O que me interessa é a construção de lugares, quando parto para um espaço. Normalmente encontro um sítio. E penso que posso atuar nesse sítio. Transformando-o num lugar. Não sei se me interesso exatamente pela arquitetura ou pela paisagem, o lugar pode ser construído junto a uma árvore ou junto a um edifício “ (Matos, *Lugares perfeitos*<sup>5</sup> minuto 2:02)

Deve-se destacar a relevância da componente política como uma das características mais transversais no corpo de trabalho de Frigateiro. A relação entre o pensamento formal e o pensamento político reflete-se no vínculo entre as obras e a análise de diferentes situações fraturantes: ruturas sociais ou mudanças que impliquem transfigurações culturais.

---

<sup>5</sup> *Lugares Perfeitos* é um documentário encomendado pela Culturgest a Luís Alves de Matos, que retrata o trabalho da artista.

### **1.3.3. Trabalhos Chave**

De forma a explicitar melhor o cariz multifacetado do trabalho de Fragateiro, tomemos a título de exemplo a exposição realizada no Museu de História Natural na Faculdade de Ciências, “INSTALAÇÃO NA SALA SUL” de 1990 e que se designa por ser uma instalação efémera.

É de destacar que este projeto é tido como pioneiro na história da escultura portuguesa. Esta legitimação acontece, pois, foi a primeira vez que um museu funcionou como um todo: uma composição obtida através da soma de vários elementos. Primeiramente, descreve-se por ser uma instalação de grandes dimensões, visto que foi construída tendo como medida de grandeza a escala do corpo humano. Resumidamente neste projeto, pode-se observar a evocação de perímetros e de formas habituais urbanas, o que expõe a intenção de Fragateiro de perturbar a visão quotidiana do espectador perante essas mesmas realidades. Num enquadramento teatral, a totalidade da instalação foi especificamente pensada para funcionar em diálogo com aquele espaço, dando à artista a possibilidade de mostrar a sua intenção em tornar visíveis as fragilidades da instalação.

Em suma, trata-se de uma exposição disruptiva e heterogênea, que questiona a arte doutrinária ao contestar as barreiras delimitadoras entre a escultura e a arquitetura. Como se pode ver, a instalação apresenta várias facetas e aspetos o que confirma uma vez mais, a multidimensionalidade como uma característica assídua no agregado da produção de Fragateiro.

“(…), uma jovem artista iniciava o seu percurso de uma forma completamente inesperada, (...). Para todos os que viram a exposição, ficou uma memória da sua teatralidade, o que não correspondia, também, à prática artística habitual nos artistas cujo trabalho se iniciou no início da década de noventa.” (Sardo, 2011: 102)



Figura 1.1 Vista da exposição INSTALAÇÃO NA SALA SUL, 1990



Figura 1.2 Vista da exposição INSTALAÇÃO NA SALA SUL, 1990

É em 1998 e com um projeto para inserção no espaço urbano que a artista intervém na Expo 98 no âmbito da arte pública. O projeto materializa-se num conjunto de obras que estão dispostas no perímetro circunscrito à Expo98. Este é um exemplo notável, seja pela capacidade que a artista revela em conjugar diferentes materiais e suportes, seja por demonstrar que apesar das múltiplas formas de plasticidade é possível atingir uma narrativa contínua e consolidada.

A instalação é constituída por cinco peças: um muro revestido a pastilha de vidro com rasgos feitos pela artista, rasgos esses que pretendem convidar os espectadores a espreitar, tornando-os parte integrante no cenário; a pouca distância, podemos encontrar uns bancos com transcrições de Virginia Woolf. Estes bancos de grande comprimento são dispostos diagonalmente face à linha de água e ao longo da Alameda das Palmeiras; é, também, num espaço próximo, que está a Girafa junto a um espelho; de igual proximidade, é no chão do acesso ao Lago de Ulisses que podemos ver mais um elemento da obra. Este projeto resulta de um desenho ampliado numa analogia à malha tricotada de Penélope<sup>6</sup>; por fim, é na chegada a um espaço amplo e totalmente relvado que encontramos *O Jardim das Ondas*. Este jardim junto ao rio distingue-se por ter uma visível modelação de terreno, por outras palavras, pode-se associar as curvas de nível aos movimentos da água. Assim sendo, os elementos acima enunciados cruzam a sua narrativa nos ciclos e movimentos da água, detendo do mesmo fio condutor.

Em nota de conclusão, é em trabalhos como este que a artista revela o seu cariz multidisciplinar. Como vimos, o facto de uma instalação ser composta por várias peças e medias distintas, não implica a sua divergência conceptual. Pelo contrário, intensifica a consistência de uma noção de continuidade.



Figura 1.3 Imagem do Muro, 1998

<sup>6</sup> Penélope, mulher de Ulisses que há longos anos estava desaparecido e que se recusava a casar com nenhum dos outros pretendentes enquanto não acabasse de tecer uma mortalha. Uma obra sem fim. Todas as noites desfazia o que durante o dia tivera feito. É esta ideia de fazer e desfazer que a artista tem vindo a convocar ao longo dos seus trabalhos, o construir, desconstruir e reconstruir.



Figura 1.4 Imagem do Banco, 1998



Figura 1.5 Imagem da Girafa ao espelho, 1998



Figura 1.6 Imagem da malha tricotada



Figura 1.7 Imagem do Jardim das Ondas, 1998

O Pavilhão Branco em Lisboa é o lugar que alberga “R9F6PBRANCO”, fruto da colaboração entre Fragateiro e o arquiteto Rui Mendes<sup>7</sup>.

Este projeto tem como preâmbulo uma conversa entre a artista e o arquiteto em torno do conceito de branco. Ora, tanto o espaço onde acontecem os exercícios quanto a folha de papel onde estes são registados têm o mesmo ponto de partida: são brancos. É nesta folha que ambos trocam textos com o intuito que estes se expandam no espaço arquitetónico. Por conseguinte, é formada uma série de exercícios com várias naturezas, nos quais o branco se

<sup>7</sup> Rui Mendes, Lisboa 1962, arquiteto com atelier em Lisboa desde 2002. Tem trabalho publicado e apresentado em publicações, seminários e conferências internacionais de arquitetura.

inscreve e/ou de onde emerge. Com efeito, esta colaboração sugere anamorfoses na noção dos conceitos de existência ou impossibilidade.

“ A exposição não se dedica a pensar se o branco é ou não cor, nem desenvolver o branco como metáfora ou abstração de pureza, mas aponta para um rigoroso e cuidado conjunto de elementos materiais. Isto é, o branco que Fragateiro e Mendes falam é o branco das folhas de papel vindas das oficinas gráficas da Câmara Municipal de Lisboa, é o branco da tinta da parede do pavilhão, dos mosaicos pousados no chão, é o Rumor Branco de Almeida Faria, o White Album dos Beatles ou a Composição suprematista: branco sobre branco de Kasimir Malevich, etc. Um branco que já não é branco, mas que é livro, folha, disco ou mancha na parede. Um elenco intenso em que cada elemento parece um prolongamento natural do anterior numa espécie de ligação orgânica entre todas as “coisas”. ( Nuno Crespo, *Público*, Julho de 2013)

Admitindo-se “R9F6PBRANCO” como exemplo, é possível concluir não só a constante arquitetónica, novamente aqui sublinhada, mas também de enunciar a vertente colaborativa presente em alguns trabalhos de Frigateiro. De facto, a artista utiliza-se da partilha como um método e é nele que a artista encontra espaço para processos de reflexão, confronto e diálogo. Processos estes que se caracterizam não só fecundadores mas também sistemáticos no decorrer da materialização da obra.



Figura 1.8 Vista da exposição R9F6PBRANCO, 2013, © Fotografo: Bruno Lopes



Figura 1.9 Vista da exposição R9F6PBRANCO, 2013, © Fotografo: Bruno Lopes

A relação entre o trabalho de Fernanda Fragateiro e a arquitetura é de tal modo evidente que se traduz na constante interseção de influências e no esbatimento de fronteiras conceptuais. Tendo isto em conta, é neste campo que “Dos arquivos, à matéria, à construção.” afirma-se como um exemplo a abordar.

O projeto para o espaço da EDP pode ser lido como “uma janela, que se abre e fecha, sobre os processos de elaboração da obra de arte, convertidos eles mesmo em obra”<sup>8</sup>

No Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), a exposição revela ser uma intervenção proeminente na estrutura e na disposição do espaço do museu (demolição de algumas paredes). Simultaneamente, esta obra pode ser traduzida tanto numa viagem de revisitação, (peças produzidas ao longo da sua carreira), como numa de descoberta (peças produzidas com o propósito da exposição).

É por meio das peças dispostas na parte da Central Tejo que percebemos a proposta de Frigateiro em redesenhar e restruturar o espaço museológico. Reafirmando o que já foi dito, o pensamento arquitetónico de Frigateiro é posto em evidência, não só pela impossível dissensão das peças com a configuração do lugar por estar ocupado como, também, por conseguirem partilhar com o espectador inquietações espaciais.

<sup>8</sup> <https://www.maat.pt/pt/exhibition/fernanda-frigateiro-dos-arquivos-materia-construcao>

Se, por hipótese, se pode atribuir um lugar de destaque para o pensamento arquitetónico no processo cognitivo da artista, é no momento de absorção de um lugar que o mesmo se funde com a sua plasticidade artística.

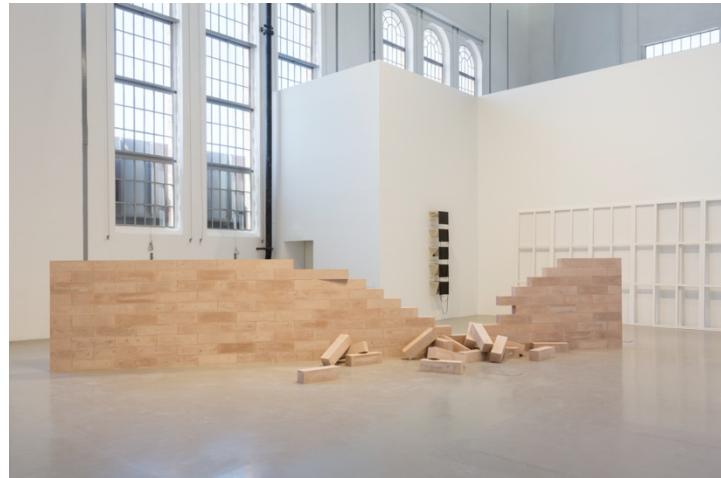


Figura 1.10 Vista da exposição "dos arquivos, à matéria, à construção", 2017, © Fotografo: António Jorge Silva



Figura 1.11 Vista da exposição "dos arquivos, à matéria, à construção", 2017, © Fotografo: António Jorge Silva

Rematando com a última exposição de exemplos práticos, é em 2022, na exposição *Em bruto: relações comoventes* na Fundación Cerezales Antonino y Cinia que percebemos que o processo criativo e as pesquisas são apresentados como obra de arte. Este projeto, nasceu em 2015 e para um contexto internacional. Pretende ser para a artista, não só uma ferramenta arquivística, como também um *modus operandi* na divulgação do seu trabalho. Posteriormente,

este projeto materializa-se num livro de artista que acaba por se tornar fundamental no entendimento face à obra de Fragateiro. Isto porque se trata de um objeto que agrupa materiais vários: fontes inspiracionais, textos, vários fragmentos de pesquisa e também referentes visuais.



Figura 1.12 Vista para os *Materials Labs*, 2022, © Fotografo: Juan Baraja



Figura 1.13 Vista para os *Materials Labs*, 2022, © Fotografo: Juan Baraja



### **1.3.4 Exposições, coleções, prêmios, ensino, representação em galerias**

Tendo em conta o último exemplo, é possível considerar a visibilidade da artista no panorama artístico mundial. Note-se que, a sua obra tem vindo a ser exposta em diferentes museus e instituições nacionais tais como: o Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, a Fundação de Serralves, o Centro Cultural de Belém, entre outros. No que toca a exposições internacionais, a artista já expôs em diferentes cidades de grande relevância artística, algumas das quais sendo: Espanha, em Itália, na Colômbia, em França, nos Estados Unidos e no México.

As obras de Fragateiro integram algumas das principais coleções públicas de arte Portuguesa e Espanhola, entre as quais: a de Arte Contemporânea do Estado, Portugal; a da Fundação de Serralves, Porto; a do Museu do Chiado, Lisboa; a da Fundação EDP, Lisboa; a da Caixa Geral de Depósitos Contemporary Art Collection, Lisboa; a do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; La Caixa Foundation, Barcelona; a de Marcelino Botín Foundation, Santander, bem como outras coleções portuguesas e espanholas, tanto públicas como privadas. De igual modo, é de destacar a sua presença na coleção Per The Ella Fontanals Cisneros Collection em Miami e na coleção Fundação Neme em Bogotá (Colômbia).

Fernanda Fragateiro é, aos olhos da sociedade, considerada uma artista contemporânea de renome. Por isto ser verdade, é preciso considerar que no mundo da arte ser-se um grande artista implica um reconhecimento por parte das estruturas que o integram. Tendo isso em conta, ao longo de sua carreira a artista foi sendo galardoada com diferentes prêmios que lhe deram o reconhecimento atual e atestaram a qualidade do seu trabalho: em 1984, na Bienal de Vila Nova de Cerveira; em 2000, o segundo prémio da Biennale Internationale de Céramique Contemporaine de Vallauris em França; em 2018 e o AICA Award for Visual Arts and Architecture em Lisboa.

O seu dinamismo e versatilidade expressa-se na sua qualidade de professora, quando leciona ilustração no Centro de Arte e Comunicação, em Lisboa, mais conhecido por AR.CO. De igual modo, deu aulas de Design Urbano no Centro Português de Design de Lisboa e, desde 2021 até ao momento, é professora de Desenho de Arquitetura 1 e 2 no Instituto Superior Técnico em Lisboa. Como já referido, o papel das galerias no circuito do mercado artístico é indispensável, de modo que quase todos os artistas se relacionam com galerias e Fragateiro não é exceção. A sua obra é representada em Lisboa pela Galeria Filomena Soares, em Madrid pela Galeria Elba Benitez, em Bruxelas pela Irène Laub Gallery e por fim em Nova Iorque pela Bienvenu Steinberg & J. São estas galerias as intermediárias entre a artista e os outros agentes

e locais de transação. Como no primeiro subcapítulo descrito, estas têm como objetivo divulgar o trabalho da artista Fernanda Fragateiro, como por exemplo em levar as peças mais atuais para as feiras de arte ou estabelecendo contactos com instituições para futuras exposições da artista. A representação por várias galerias proporciona à artista mais tempo disponível para se concentrar nas peças uma vez que não tem de canalizar tempo para a sua própria divulgação. Apesar de este tempo ser valioso para os artistas, tem um preço a pagar, considerando que, nas transações das peças de arte da artista, as galerias obtêm percentagens elevadas sobre o preço da obra.

A artista Fernanda Frigateiro desenvolveu e continua a desenvolver boas relações com estas galerias. Para além de fazerem divulgar o trabalho da artista, cada uma das galerias, em conjunto com a artista, estudam quais os tipos de obras mais procurados e adquiridos consoante a cultura e país em que a galeria em específico se situa, isto é, criam uma consciencialização das características mais valiosas e mais apetecíveis. Por exemplo, os compradores norte-americanos são mais atraídos pela cor, neste caso, as peças que as galerias levam para expor nessas zonas tendem a ser peças mais coloridas. Oposto a estes, os compradores sul americanos tendem a escolher mais rapidamente peças de cor preta e/ou branca e onde a geometria das formas está presente.

Desta forma, percebemos que existe uma interdependência entre as galerias e os artistas uma vez que, possibilitam por um lado os artistas a concentrarem-se na criação artística e por outro lado, a sobrevivência das galerias.

### **1.3.5 Ilustração como rendimento**

Para um bom entendimento do trabalho de Fragateiro, há a necessidade de recuar ao início da sua carreira, nomeadamente ao seu primeiro contacto com jornais e revistas nas quais são publicadas ilustrações da sua autoria. Isto acontece no início dos anos 90, quando Isabel Stilwell, que na altura dirigia a revista Pais & Filhos, convida Frigateiro para escrever na rubrica “Anjinhos e Diabinhos”. Por conseguinte, a artista propõe uma história ilustrada: um desenho que prenunciava a sua relação com a sua filha Sofia. A criação desta história inspira-se tanto na sua recente experiência em ser mãe, como numa coleção de livros que a sua mãe lhe comprava na infância. É daqui que nasce uma narrativa de infância denominada por *A Coleção Formiguinha*: a história de uma formiga e de uma barata com grandes antenas que se tornam seres humanizados, dando origem às “baratinhas”. O conto foi tão bem recebido pela crítica, que a artista foi convidada a participar na revista com uma rubrica própria de periodicidade mensal. Anos depois, Isabel Stilwell deixou a revista Pais & Filhos para se juntar ao Diário de Notícias e voltou a convidar Fernanda Frigateiro para continuar com o seu projeto ilustrativo. Durante, aproximadamente, vinte anos, a artista criou histórias ilustradas, que são encaradas por ela como pequenos poemas visuais.

É preciso ter em conta o enquadramento histórico em que isto acontece, pois, nos anos 90, ser uma artista mulher e conjugar isso com a produção de ilustração infantil é mal recebido no meio da arte contemporânea portuguesa. Para alguns, este corpo de trabalho ilustrativo invalida o seu trabalho escultórico. Contudo, e apesar da escultura ter um papel central no seu trabalho, era o trabalho de ilustração que lhe oferecia a liberdade financeira necessária para se poder dedicar à escultura a tempo inteiro.

Deste modo, o que para muitos artistas foi o ensino que proporciona bases económicas para exercer, para Frigateiro foi a ilustração infantil. Este envolvimento desde cedo com esta prática artística resultou numa recorrente utilização das palavras ao longo da sua carreira. O ato de conjugar a palavra e ilustração deu-se no início dos anos 90 e ao longo do tempo foi evoluindo para a interligação da palavra com obras de arte da artista.



## **1.4 O percurso dos estúdio da artista**

Para produzir um corpo de trabalho, é preciso um espaço e no campo artístico esse lugar é, normalmente denominado de estúdio. Para um melhor entendimento deste tópico segue-se uma descrição de todos os ateliers que Fragateiro frequentou. A importância desta enunciação reside no facto de dar a perceber que algumas das organizações implementadas nestes lugares foram-se mantendo ao longo dos vários ateliers.

No momento em que a artista começou a estudar em Belas Artes passou a utilizar diferentes espaços: as instalações do departamento de escultura, os corredores da faculdade e, com um grupo de amigos, o Saguão do Convento de São Francisco. Foi ainda no decorrer do seu curso que a artista realizou os seus primeiros trabalhos: obras de grande dimensão. Adicionalmente, foi com alguns colegas que, por um curto período de tempo, desenvolveu trabalhos num armazém em Pêro Pinheiro e também na Fábrica de Mármores em Alenquer.

Em seguida, muda-se para uma casa no Palácio Fronteira em Benfica, por volta dos vinte e cinco anos de idade, onde uma das salas da casa passa a ser o seu novo estúdio. Nesta altura, a artista desenvolve mais trabalhos de desenho e ilustração, o que por sua vez possibilita o trabalho numa sala mais pequena. Esta sala era composta por estantes de livros e muitos objetos encontrados de várias naturezas (algo que se repete em todos os ateliers, a acumulação de materiais de inspiração).

Quinze anos após a ocupação do Palácio, deixa a casa e o atelier para arrendar uma sala na casa de um amigo, António Marques, onde decide estabelecer o seu novo estúdio. Esta casa funciona como uma incubadora de artistas pois nela todas as salas correspondem a diferentes estúdios: por exemplo o de António Marques, de Fernanda Fragateiro e do artista plástico e pintor Jorge Queiróz.

Posteriormente, o atelier muda-se para a rua da Madalena. Neste lugar, define-se por ser não só um atelier, como também uma residência própria, um acervo e um estúdio de fotografia. É tudo isto em simultâneo com as obras de remodelação deste apartamento. Os trabalhos de reestruturação na casa exigiam, por parte de Fragateiro e da sua equipa, um grande esforço de adaptação ao espaço, por outras palavras, o decorrer das obras ditava a ocupação na casa.



#### **1.4.1 Estúdio atual e a sua organização**

Por fim, é em 2014 que o estúdio vai-se instalar na sua localização atual. Antes de acolher Fragateiro e a sua equipa, este espaço, nascido na década de 70, albergou SAM e o seu trabalho artístico e passa depois para o, também artista, José Pedro Croft.

“Este atelier integra um conjunto de 4 ateliers, património da câmara municipal, de incentivo à produção artística na cidade de Lisboa. Foi projetado na década de 70, pelo arquiteto José Santa Rita. O espaço interior desenvolve-se em parte numa cave, respondendo a necessidade de pé direto alto e de forma a reduzir a altura das fachadas exteriores.” (Antunes e Pombal, 2011:16)

A organização deste atelier está dividida por zonas consoante o tipo de trabalho realizado. Os trabalhos de maior escala são desenvolvidos na parte inferior (zona rosa) porque apresenta um espaço que engloba vários dispositivos que podem mudar de sítio consoante o que é necessário. Nas paredes estruturais há zonas onde se podem afixar imagens e textos de apoio às obras, isto é, os mapas conceituais e visuais. De igual forma, este espaço inferior conta com camarões onde se pode pendurar peças de forma rápida e, na sua parte mais alta, está equipado com barras de suspensão. Aqui existe, também uma parede amovível que pode servir para separar espaços ou para posicionar de acordo com a luz, requisito essencial quando é necessário fotografar algum elemento. O teto desta zona tem imensas janelas o que é uma característica favorável para o trabalho. Qualidade luminosa que, no decorrer de uma conferência, Fragateiro confessa admirar: “tenho a certeza que a espacialidade, a luz e energia do estúdio são uma grande fonte de inspiração para o meu trabalho” Para além de todas as funções práticas, esta zona guarda também algumas obras já terminadas. Anexa a esta zona de trabalho há uma pequena oficina onde se guardam as máquinas, os utensílios de trabalho e os materiais.”(...) ter uma pequena oficina para trabalhar diversos materiais, ter assistentes a colaborar comigo; instalar e fotografar várias obras em simultâneo.” (Fragateiro, Anexo 1)

É esta zona que dá acesso a um acervo no qual se podem encontrar obras dentro das suas respetivas caixas, cada uma com o seu número de inventário visível numa etiqueta. Na parte superior do atelier (zona azul) está o escritório, equipado por uma mesa posicionada ao centro. Uma vez que é neste lugar que a artista tem a sua área de trabalho, todas as paredes, à exceção da janela têm arquivos da artista. De um lado, há uma biblioteca com um exemplar de cada livro seu, com obras que, de alguma forma, fazem referência ao seu trabalho e com os

catálogos de todas as exposições onde participou. Ao lado mas, noutra parede, estão os textos e as imagens que foram sendo usados ao longo do seu percurso, todos catalogados por ano. Por último, numa terceira parede, encontram-se os documentos mais importantes de Fragateiro, um exemplo disso é um calendário, no qual se podem conferir as próximas exposições e conferências nas quais a artista participará.

Existe também um jardim (zona verde), que é utilizado como espaço de lazer e é onde quando o tempo permite realizamos reuniões com as pessoas que vêm de fora.

De forma geral, e em todas as zonas acima descritas, é possível encontrar objetos vários, peças de outros artistas, textos e pequenos artefactos de todo o tipo que a artista vai colecionando. Todas estas matérias assumem um propósito arquivístico, seja pelo material em si, como pelo o que significam e/ou para o que remetem. Como é possível perceber, o estúdio funciona numa grande ambivalência, isto porque, está estruturado para que se transforme consoante as necessidades de cada trabalho. Nesse sentido, o estúdio é um espaço bastante diferente de outros onde é possível detetar uma divisão do trabalho e maior especialização da produção, como é exemplo o estúdio de Joana Vasconcelos (Fernandes e Afonso, 2014). A total flexibilidade que a parte inferior oferece (descrita em primeiro lugar) é o mais relevante, na medida em que é adaptável a qualquer necessidade na construção de uma peça ou instalação.

É de todo oportuno acrescentar que foi no decorrer do tempo vivido no estúdio que desenvolvi a capacidade de estabelecer ligações entre os vários artefactos lá encontrados e as obras de Frigateiro. De facto, estas associações possibilitam um entendimento aprofundado face à teia de relações que a artista cria no seu raciocínio. Talvez, à semelhança de habitar outros ateliers artísticos, entrar neste lugar é como entrar subtilmente no pensamento da artista.

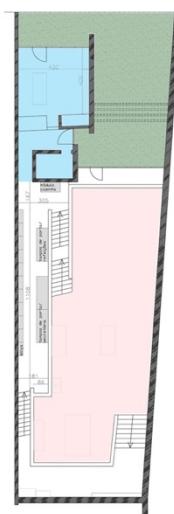


Figura 2.1 Planta do Estúdio da artista

## **Capítulo 2 - Estágio curricular**



## **Introdução**

“I slowly enter the artists’ world, beginning with their younger selves, following their development up to today. I gain insight into how they go about their day, the content of their current work, and their choreography within the studio space.” (Fig, 2015: 8)

O segundo capítulo deste documento tem a intenção de relatar, através de uma metodologia descritiva e detalhada, o estágio curricular que vim a desenvolver no estúdio da artista Fernanda Fragateiro para obtenção do grau de mestre em Mercados da Arte.

Primeiramente, gostaria de revelar que, já desde do período da minha licenciatura nas Belas Artes do Porto, conheço e acompanho o trabalho da artista. A primeira vez que vi uma obra sua foi em 2017 num dos espaços da Bienal Ano Zero, mais especificamente no Convento de Santa Clara em Coimbra. Em seguida, e já em 2018, visitei a exposição *Processo* no Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso.

O primeiro ponto tem que ver com a obra de Coimbra e descrevia-se por ser uma instalação que consistia numa linha dupla de planos de espelhos assentes no chão que ladeavam um rasgo (caleira) e que, tal como um caminho, atravessavam todo o espaço do refeitório do Convento. Com a presença de fragmentos brancos, que funcionavam também sobre alguns bancos (desenhados por Siza Vieira), estavam instalados cerca de uma trintena, todos eles recolhidos nas demolições de um edifício pombalino. Nesta altura, não sabia que o estúdio da artista era em Lisboa. Foi o professor Luís. U. Afonso, meu orientador, que partilhou comigo esta informação e deu-me a sugestão para entrar em contato com a artista fazendo-lhe a proposta de realizar o estágio no seu estúdio. Após resposta afirmativa e tendo o acaso a meu favor, no meu primeiro dia de estágio reconheci os referidos bancos (projetados por Álvaro Siza Vieira) e foi sentada neles que realizei a primeira tarefa: o planeamento e elaboração da maquete relativa a uma escultura para o espaço público.

O presente capítulo divide-se em duas partes: na primeira, encontra-se a descrição das atividades e tarefas realizadas ao longo do estágio e que se organiza por diferentes momentos; na segunda, destaca-se o trabalho realizado fora do atelier, o acompanhamento à montagem da obra *Caixa para Guardar o Vazio*, na Guarda.



## **2.1 Atividades desenvolvidas (mais do que a soma das partes)**

Tendo em consideração a diversidade das atividades que foram concretizadas, quer sejam relacionadas com as inúmeras exposições, quer por corresponderem a atividades de diferentes naturezas (por exemplo: contactos institucionais, arquivo, orçamentos), este capítulo estrutura-se em três núcleos de trabalho. Apesar dos vários assuntos serem descritos separadamente, é evidente que acabam por funcionar como uma sucessão de atividades necessárias para atingir um fim, ou seja, o processo na execução de uma exposição.

Na primeira parte descrevem-se as atividades realizadas para a organização de uma exposição tendo em conta o enquadramento oficial; na segunda, as deslocações e intervenções no exterior; na terceira e última parte, um grupo dedicado às incumbências necessárias no escritório. Recapitulando, as tarefas são apresentadas em sequência mas, em alguns casos, e dependendo do caráter das mesmas, poderão ter acontecido em simultâneo. Apelo para que se recorde a disposição do estúdio, dado que cada parte destes núcleos acontece em lugares distintos do mesmo e, noutros casos, até além portas com todos os intervenientes a terem o mesmo grau de importância.

Com a intenção de aprofundar o acima referido sobre as exposições que integrei, gostaria de apresentar algumas em concreto: na Fundación Cerezales Antonino y Cinia, *Em bruto: relações comoventes*; na Capela da Boa Viagem, *Diferença e Repetição*; tal como na Casa das Artes de Tavira, *NÃO ESQUECER (PAISAGEM)*; nas peças para a Arco Madrid 2022 e para a Arco Lisboa 2022; todas as exposições supracitadas são parte integrante de uma enumeração da qual constam com outros momentos.



### **2.1.1 Organização de uma exposição- atividades do espaço oficial**

Primeiramente, partimos então para a descrição dos processos de Fragateiro na organização de uma exposição.

Geralmente, e baseado no que fui assistindo, todos os projetos tiveram como ponto de partida um convite feito à artista lançado ora por diretores de museus ou galerias, ora por curadores ou outros agentes dos Mercados da Arte. Na sequência da sua aceitação e em primeira instância realiza-se uma visita à localidade em questão ou ao local expositivo e, em alguns casos, aos dois. Em sequência dessa perícia, dá-se início à produção no estúdio que conta na primeira ordem de trabalhos e realizada por mim em conjunto com outros membros do estúdio, a construção de uma maquete referente ao espaço subjacente.

Por norma, a execução da referida maquete acontece em parceria com o assistente da artista tal como se sucedeu nos casos da preparação da exposição “*Em bruto: relações comoventes*” para a Fundación de Cerezales e para a sala de exposições da Casa das Artes de Tavira. Salvam-se raras exceções nas quais não é necessário realizar uma maquete, como foi nos casos das feiras de arte. Isto porque, nestas situações, é a própria galeria que leva as peças e decide as disposições no stand. Foi no decorrer do período de estágio que fui atribuindo a devida importância à necessidade de uma maquete do espaço em questão. Não só serve para se conseguir perceber aspectos diretamente ligados à arquitetura do espaço como, também, para perceber a relação entre o mesmo e as peças. Raras são as exposições em que todas as peças são realizadas com o propósito singular de um só local. Posto isto, é preciso perceber quais são as peças que fazem sentido inserir num determinado lugar. Por outras palavras e segundo a narrativa que a artista projetou para um designado espaço, é preciso decidir quais são as peças pré-concebidas que melhor se enquadram tendo sempre em atenção o que cada uma pretende retratar. Quando as peças são escolhidas é preciso localizá-las pois podem estar em diferentes locais: no acervo do atelier, no armazém fora do estúdio ou podem ser peças que estão consignadas nas diferentes galerias que a representam (ver enunciação das galerias em questão no 1.3.). Neste momento, surge a necessidade em perceber quais são as peças disponíveis para exibição durante toda a duração expositiva. No caso da artista querer incorporar, numa determinada exposição, uma peça que esteja consignada a uma das galerias que a representa, terá de se iniciar um complicado processo de negociação. Acerca das peças consignadas, grande parte da dificuldade reside no facto das galerias não considerarem isto economicamente atrativo. No âmbito de um acontecimento expositivo, e quando concedida essa autorização por parte da galeria que detinha até então, é aberta a possibilidade de aquisição por parte de qualquer

comprador que suscite o seu interesse. O que quer dizer que, quando inserida nesse novo contexto e apesar da obra ter sido consignada numa primeira instância a uma galeria, a percentagem da venda correspondente reverte não para a própria, mas sim para a nova galeria que acolheu essa mesma aquisição. Em suma, trata-se de uma redirecionamento de poder, o que nem sempre simplifica o contacto entre a artista e a galeria que detinha a primeira consignação.

De volta à continuação no processo, e já com um conjunto de peças circunscrito, é possível realizar as primeiras maquetes das novas peças segundo o que a artista desenhou. De forma a uma percepção mais fiável da peça no espaço, são testadas diferentes escalas, cores e materiais com o recurso constante à sua disposição na maquete do espaço. Em paralelo à execução das maquetes das peças são esboçados em desenhos técnicos das mesmas no Autocad, não só para, primeiramente, se aferir a viabilidade da sua realização, mas também para que, posteriormente, funcionem como suporte na consulta dos dados necessários para a sua produção. Como acima mencionado, as diferentes escalas servem para uma aproximação progressiva ao tamanho real de forma a que se vá introduzindo mais elementos técnicos. Para um melhor estudo no posicionamento das peças, pode ser colada a porta de entrada da maquete ao nível dos olhos no sentido de se perceber o que o visitante irá ver quando entrar na sala. Sem dúvida que este sistema também ajuda a afinar a percepção das obras, seja na interação das cores entre si, seja nas manchas visuais projetadas nas paredes e até no próprio impacto das peças. É quando o planeamento pretendido atinge resultados conclusivos que ficam reunidos os recursos necessários para arrancar com produção de uma peça. O facto do planeamento ser integralmente feito no atelier, não significa que toda a sua produção seja lá executada. Assim sendo, por exemplo, parte das obras da exposição “*Em bruto: relações covoventes*” na Fundação Cerezales foi realizada por uma empresa externa. Em similitude, *Matéria Consciente* corresponde a uma das obras da exposição, é uma das partes a ser executada no atelier<sup>9</sup>. Esta parte da obra caracteriza-se num conjunto de pedras em pó talco nas quais se realizaram cortes e um texto impresso com o exato recorte do limite resultante das mesmas. Neste caso e contrariamente aos processos acima detalhados, deparei-me com a impossibilidade de uma planificação verosímil o que me levou a optar por um método assente na sucessão de testes experimentais. Foi no decorrer de uma semana que, em primeiro lugar e após o corte de uma dessas pedras ao meio se deu início ao processo de lixar o perímetro resultante desse mesmo corte; seguidamente, foi levantado o delineamento da face de corte num suporte bidimensional

---

<sup>9</sup> Tendo esta parte da obra em conta, gostaria de sublinhar o meu papel ativo dado ao desempenho de inúmeras tarefas que adiante descrevo parcialmente.

para depois ser transscrito para a primeira página de um livro (ao qual lhe foi retirado a capa e contracapa); por conseguinte, através desse desenho foram realizados vários recortes com a intenção de daí subtrair no livro a mesma forma obtida nas pedras; por fim, foram realizados todos os acabamentos necessários. Ainda para a mesma exposição e em cooperação com colegas do atelier, foram construídos 81 cavaletes oriundos de tábuas e vigas após a tarefa de terem sido cortadas, lixadas, pintadas e montadas através de encaixes. Pelo mesmo motivo, e em colaboração com um dos colegas do estúdio, organizei e cataloguei todos os materiais que compõem a peça *Materials Lab*. Este último destaca-se como sendo um bom exemplo aplicado à diversificação de tarefas inerentes à produção de exposições. De igual modo, e aquando da aproximação à data antecedente ao início da exposição “*Em bruto: relações comoventes*”, participei com uma voz ativa na deliberação dos recursos gráficos: tipos de letra; diferentes dimensões; design dos convites; folhas de sala. Findada a fase de produção, as obras são, geralmente, fotografadas e/ou filmadas. Esta operação é realizada com recurso à utilização das paredes e do chão do atelier. Por razões técnicas, é normalmente necessário reorganizar o espaço antes de cada sessão fotográfica. Simultaneamente ao momento de captação das peças, começa-se a preparar a sua expedição: vai desde o tipo de embalamento até à caixa de transporte. Foi no decorrer desta necessidade que contribui na construção de caixas de transporte, o que se veio a revelar bastante mais complexo e essencial do que anteriormente expectado. Na mesma sequência, aprendi a embalar uma peça de forma correta: é necessário fazer uma caixa de esferovite que proteja a sua totalidade e onde não existam espaços vazios; depois, tiram-se as medidas exteriores dessa mesma caixa para se construir uma segunda, desta vez em madeira; depois das duas caixas concluídas, é reforçada a última. Antes de projetar a caixa onde vai ser transportada uma obra, é preciso ter em conta não só a sua natureza, como também o tipo de transporte e o seu destino; isto porque o tipo de transporte altera dependendo do meio escolhido: correio, carro, carrinha, camião TIR ou avião. Existem vários tipos de transportes, dos menos aos mais especializados, que são normalmente organizados pela galeria ou pelo artista. De novo, o caso da exposição supramencionada de Cerezales, uma vez que foi uma importante exposição com peças de grande dimensão e peso, foi necessário o recurso a uma empresa de transporte que detinha um camião TIR com a ajuda de um grupo de pessoas para as transportar tanto do estúdio para o camião-TIR, como do camião-TIR para a sala expositiva em Cerezales. Mesmo reconhecendo o enfoque e escrutínio descritivo dedicado a uma só exposição, não quer isto dizer que não se vá somando, em simultâneo, trabalhos para outras exposições, cada qual em fases de produção diferentes. Adicionalmente a tudo o que está

em curso, poderão ser ainda necessárias ações de restauro em certas obras e atividades de organizacionais no acervo.

Como nota de conclusão deste ponto e como foi sendo descrito, para a realização de uma exposição, tendo em conta os parâmetros utilizados por Fragateiro, é preciso contemplar um planeamento com diversas etapas fundamentais para o resultado final.

Apesar de ter sido a minha primeira experiência num estúdio artístico, gostaria de salientar o meu alento seja em relação à total confiança que me foi dada no decorrer de cada uma destas tarefas e, também, na consideração da minha opinião uma vez que foi sempre alvo merecedor de atenção.

## **2.1.2 Visitas realizadas fora do estúdio e os diferentes agentes do mercado que me foram apresentados**

Ao longo de todo o estágio, tive a oportunidade de acompanhar a artista em deslocações exteriores ao estúdio, algumas relacionadas com o propósito de pesquisa, outras aquisição e, também, para a produção de obras.

Apesar de adorar estar no meio dos materiais e das máquinas de trabalho, acho que estas visitas foram essenciais para que pudesse perceber outros aspetos inerentes à produção de obras de arte. Daí resultou a possibilidade de contactar com outros agentes do Mercado da Arte e de ficar a conhecer, por exemplo, as várias empresas especializadas em materiais com que a artista trabalha: pedra; metal; madeira; papel; entre muitos outros. Estas visitas às fábricas ou oficinas serviam na obtenção de mais informações para a execução das partes técnicas das peças e/ou para acompanhar os processos de produção. Nestes momentos, foi-me proporcionado, em primeiro lugar, uma aproximação a conhecimento técnico especializado, em segundo, o contacto com diversas pessoas nas instalações de cada uma destas empresas. De forma a melhor ilustrar as vivências acima enunciadas passamos, então, à descrição de alguns destes momentos. Nomeadamente, começo por uma circunstância que aconteceu devido à exigente necessidade de usarmos uma prensa mecânica de dimensões consideráveis. Como era uma ferramenta imprescindível para a produção da obra em questão, tivemos de ir várias vezes à Oficina do Castelo. Foi graças a esse atelier de cerâmica e à força infligida pelos cortes dessa prensa que se tornou possível golpear um grande volume de papel. Estou certa de que este lugar me deu a oportunidade de aprender mais sobre cerâmica, já que todas as vezes que lá fui me explicavam técnicas de cerâmica que até então não conhecia. Adiante, na Galeria Filomena Soares e em prol de uma peça escultórica que, devido às suas características cromáticas, não dispensava uma sala vazia para um registo fotográfico mais legítimo. Foi com esse objetivo que participeiativamente no transporte e montagem da obra. Não foi por acaso e mesmo antes de voltar a guardar a peça nas caixas que tive a oportunidade de conhecer os donos na galeria. Estes, após demonstrarem o seu interesse em verem a obra e perante a minha presença entusiasmada, não só me apresentaram os assistentes da galeria como, para além disso, me privilegiaram com uma visita ao seu acervo.

Na minha ótica, todas as experiências fora do contexto do atelier enriqueceram a minha percepção perante o processo de trabalho de Fragateiro. Através dos exemplos aqui descritos, pode-se verificar que a minha participação não foi meramente contemplativa, ela foi um reforço auxiliar tornando-me um agente ativo neste processo.



### **2.1.3 Parte de escritório**

Na fase final do estágio passei para a zona do escritório, local onde pude compreender o funcionamento de todas as coisas que não são visíveis. Para mim, este lado dos bastidores foi completamente novo talvez porque, e apesar de ter tido um percurso académico artístico, pouco ou nada sabia sobre as burocracias por trás da realização de uma obra. É evidente que a adaptação inicial exigiu bastante trabalho, não só porque não dominava em pleno alguns assuntos relevantes como também carecia de especificidades técnicas. Não obstante a essas primeiras aprendizagens, o tempo foi um valioso aliado até que a rotina e consequente adaptação me fizesse sentir à vontade no escritório. Neste sentido, gostaria de salientar que a artista sempre mostrou grande disponibilidade na resposta às minhas questões o que, naturalmente, se traduz numa rápida aprendizagem de proximidade. Conforme era de esperar, a responsabilidade atribuída às tarefas foi aumentando progressivamente, começou pela resposta a e-mails, passando pelo contacto com empresas (no sentido de obter orçamentos para materiais); e, sucessivamente, no domínio dos programas inerentes à realização de documentos fundamentais na transação de peças de arte, tais como, as consignações, os empréstimos, os certificados, os relatórios de estados das peças, as fichas técnicas, entre outros. Continuamente, não só preparei apresentações para as conferências e palestras nas quais Fragateiro foi oradora, como organizei a informação dos dossiers relativos às suas exposições mais recentes: recurso usado pelas galerias para divulgação do seu trabalho; e ainda, aprendi a gerir informação na base de dados das mais de 600 peças inventariadas. Para ter em conta na referida progressão e em prol de uma aprendizagem correta de todos os processos, todo o meu trabalho foi acompanhados por uma assistente que a artista designou para me orientar.

Como conclusão, e de modo a sublinhar a importância desta fase final do estágio, quero mencionar que estou grata pela experiência que tive e por todas as aprendizagens gratificante que fiz. Foi através desta oportunidade, de me envolver ativamente neste mundo artístico, que, hoje, admito sentir-me mais confortável e tenho mais propensão para trabalhar na parte oficial de um estúdio de arte.



## **2.2 Caixa para Guardar o Vazio**

No seguimento da descrição das atividades realizadas ao longo do estágio, vou agora debruçar-me com mais detalhe numa das obras da artista que tive a oportunidade de acompanhar com mais proximidade e durante mais tempo: a escultura intitulada *Caixa para Guardar o Vazio*. Para mim foi muito importante dado que não conhecia a obra e, deste modo, foi uma aprendizagem sequencial desde o primeiro contacto até ao momento de apresentação da peça ao público.

Uma semana depois de começar o meu estágio, a artista convidou-me a acompanhar a montagem de uma das suas peças mais emblemáticas: *Caixa para Guardar o Vazio*, que passados 14 anos e no âmbito das comemorações dos 20 anos do Teatro Viriato em Viseu, seria novamente apresentada em público, por decisão da nova diretora, Paula Garcia.

Durante um mês dediquei-me a todas as tarefas inerentes à preparação desde projeto, entre as quais: planejar a viagem e o alojamento, organizar a documentação necessária, reunir tudo o que já tinha sido produzido sobre a peça, pensar a melhor forma de realizar o relatório de montagem, contactar com o Teatro Viriato e entre várias outras necessidades.

Paralelamente, Fernanda Fragateiro organizou com a equipa de filmagem os pormenores técnicos para a gravação de um documentário acerca da peça. Este documentário é um projeto para o Plano Nacional das Artes, com uma forte vertente pedagógica, tendo como objetivo mostrar aos professores como é possível desenvolver projetos tendo as crianças como público-alvo. No entanto, este projeto não se destina apenas aos mais jovens, ele visa, também, alcançar outros públicos: seniores e famílias.

Após este mês de preparação, no dia 7 de Março, comecei a aventura de acompanhar a peça no Teatro Municipal da Guarda. A *Caixa para Guardar o Vazio* é uma escultura performativa com uma perspetiva pedagógica, criada em 2005, a convite do Serviço Educativo do Teatro Viriato, em Viseu. Este projeto tinha como objetivo conceber uma obra que dialogasse com a comunidade do interior de Portugal, onde o grupo-alvo seriam crianças maiores de 6 anos.

Esta escultura é um lugar para se explorar o corpo e as relações com o outro. A escultura mostra-se, inicialmente, como um “Caixa fechada” que é ativada pelos corpos de dois bailarinos que revelam o espaço através do movimento e da voz.

Para a abordagem performativa da escultura, Fernanda Fragateiro contou com a coreógrafa Aldara Bizarro<sup>10</sup> que, juntas, escolheram os bailarinos. A coreografia resultou num conjunto de movimentos partir das conversas da artista e da coreógrafa, da observação de uma maquete da escultura e de um guião de leitura de espaço, criado a partir de textos do livro “Espèces d’espaces” de Georges Perec<sup>11</sup>; de Lygia Clark<sup>12</sup>, entre outros.

A *Caixa para Guardar o Vazio*, aparentemente fechada, contém partes que se rebatem ou deslocam para fora da caixa, como portas e gavetas e, dessa forma, expandindo a peça que pode chegar a 12x12x3 metros de dimensão, terminando com a revelação do interior da escultura, onde percebemos que o nosso corpo também é um lugar. “As figuras fixas desdobram-se e o espaço liberta-se e amplia-se.” (Taborda, 2007:11)

A escultura proporciona uma multiplicidade de vistas, de movimentos, de gestos, e isso resulta em imensas possibilidades de movimentos e percepção espacial. A combinação destes aspectos formam o todo.

Quando cheguei à sala onde a peça estava a ser montada é que tive o verdadeiro impacto da escultura. Percebi que a pesquisa que tinha feito anteriormente constituía uma parte muito pequena do trabalho que tinha pela frente. Havia centenas de peças espalhadas pela sala, agrupadas por um pequeno apontamento de cor, consoante o que, mais tarde vim a descobrir, era correspondente a cada alçado.

Ao longo da semana fui acompanhando a equipa de montagem. O meu trabalho consistia em tentar tirar o máximo de apontamentos sobre a montagem da escultura, uma vez que não existiam instruções de montagem e, ao mesmo tempo, fazer um levantamento fotográfico da mesma, como forma de apoio aos meus apontamentos.

Para além de criar este relatório de montagem da peça, também documentei o estado geral da obra e de alguns mecanismos que a compõem. Assim, no final do primeiro dia, percebi que os apontamentos escritos, os desenhos ou até mesmo as fotografias não serviram como base sustentável para uma futura montagem. No entanto, continuei a cumprir com a tarefa que me tinha sido dada, mas passei, gradualmente, a ajudar a equipa de montagem de um modo mais efetivo: primeiro, de uma forma indireta, a organizar as ferramentas de trabalho e a antecipar os movimentos deles e, depois, de forma mais direta, a participar fisicamente na construção.

---

<sup>10</sup> Aldara bizarro, Maputo, 1965 vive e trabalha em Lisboa. Estudou dança em Luanda, Lisboa, Nova Iorque e Berlim.

<sup>11</sup> O livro "Especes d' espaces" 1974 de George Perec 1936-1982, reflete sobre os lugares como o quarto, o apartamento, a parede, a rua, a cidade, o mundo e serviram de base ao projeto coreográfico.

<sup>12</sup> Lygia Clark, foi uma pintora e escultora brasileira da arte geométrica.

Assim sendo, passei a realizar o relatório e executar, com o meu corpo, a montagem da obra. Acho pertinente este aspeto do corpo, uma vez que existe uma relação da *Caixa para Guardar o Vazio* com o corpo humano.

Uma vez que a peça conta com imensos encaixes, de diferentes formas, de deslize, parafusos, estruturas metálicas, que não são visíveis e que são impossíveis de fotografar, só mesmo o ato sensível da construção/montagem é que se torna possível o entendimento do processo de ligação dos vários alçados da escultura. Foram várias as vezes que parafusei e encaixei peças em zonas que não conseguia ver. A equipa de montagem estava sempre a insistir para ser eu a montar as zonas mais complexas ou não visíveis, pois só fazendo é que ia aprendendo.

No final destes dias de trabalho chegaram os bailarinos e a coreógrafa Aldara Bizarro para realizarem os ensaios antes da ativação da peça. Só nesse dia é que conseguimos concluir a montagem da peça uma vez que eram os bailarinos que manuseiam os vários dispositivos durante a performance e esta tinha de ser afinada consoante a força de cada um deles.

Este processo que acabei de descrever não conta com as atividades que, indiretamente, estão conectadas com a exibição dessa peça, mas que são importantes referir, como é o caso do constante trabalho com a equipa de limpeza da instituição. Todos estavam a assegurar que a peça não se sujasse durante a montagem e que, durante o processo de montagem, as diferentes pessoas que por lá passassem se fossem habituando às diretrizes de limpeza que esta peça requer. Até porque, não é permitido entrar calçado no interior da peça (os bailarinos operam descalços durante a performance) na tentativa de evitar o dano das peças internas da estrutura e de forma a precaver futuros acidentes.

Esta exibição contou com 30 sessões para o públicos diversos: jardins-de-infância, escolas de vários níveis de ensino, portadores de deficiências, famílias e públicos seniores. As inscrições para visitas estiveram abertas entre o dia 11 e o dia 26 de Março de 2022. De forma a acompanhar as filmagens do documentário, a artista e o seu assistente estiveram presentes no primeiro dia de ativação da obra.

Neste momento, a escultura encontra-se desmontada e guardada no acervo do Centro Internacional de Artes José de Guimarães, tal como o apelido induz, em Guimarães. Ela está à espera de financiamento para o restauro da peça, uma vez que o estado de conservação não permite que seja apresentada mais vez. Desta forma, o relatório de montagem e o documentário são ferramentas preciosas porque farão o suporte na próxima montagem. Acontecimento sem data prevista, uma vez que não se sabe quando é que a escultura receberá o financiamento necessário.

A aventura não poderia terminar sem antes presenciar uma performance, sem antes visualizar, *in loco*, a magia a acontecer. Esta experiência foi deslumbrante porque presenciei a interação das crianças com a peça e com os bailarinos. Um espetáculo único e irrepetível.

O facto de ter tido esta oportunidade (de fazer parte do processo da montagem, da performance/ativação da peça e de assistir às filmagens) fez-me pensar a leitura da peça de uma forma totalmente distinta, perceber a sua complexidade, a mensagem que passa, o silêncio e o vazio existentes como matéria possível para a construção de novas leituras e relações com o espaço.

Acredito que nestes 3 meses, esta que foi a semana mais intensa tenha sido, também, um dos momentos mais desafiantes e, ao mesmo tempo, mais recompensadores.

## **Conclusão**

No início deste período de aprendizagem existiam muitas expectativas e receios em relação ao estágio, à realidade do atelier que iria encontrar, a artista e às restantes pessoas que trabalhavam no estúdio. Todos os receios foram, rapidamente, esquecidos e a expectativas tornaram-se factos devido à total abertura e sentido de equipa que no estúdio de Fernanda Fragateiro emanava e me transmitia.

Este estágio deu-me a oportunidade de entrar em contacto com o Mercado da Arte (tanto na produção de bens como nos locais de transação destes) e, também, a oportunidade de contactar com os diferentes agentes do mercado. Durante este período, tive tempo de aperfeiçoar as minhas capacidades de produção de obras de arte e de pôr em prática os conceitos interiorizados no primeiro ano de mestrado que, até então, eram só teóricos no que toca a questões relacionadas com o Mercado da Arte.

Neste relatório é possível ler a experiência no estúdio da artista. Aqui constam descrições de tarefas, aprofundamento de organizações a fim de concretizar uma exposição, dados relevantes sobre a artista e introdução à evolução do estúdio de artista.

Devo dizer que todos os momentos do estágio ajudaram-me a desenvolver uma capacidade de percepção do Mercado da Arte, agora diferente e mais abrangente tendo em conta ao estágio que realizei num estúdio de uma artista já inserida, principalmente, no Mercado da Arte em Portugal, mas também internacionalmente.

Desta forma, no tema escolhido “A Vivência em estúdio de artista: uma abordagem entre as questões de Produção e do Mercado da Arte” procurei analisar dois pontos centrais deste mundo artístico: como é que o artista contacta com os agentes, principalmente com as galerias e, como é que a produção de obras de arte é pensada (ou não) para o mercado onde se insere.



## Referências Bibliográficas

- AFONSO, Luís; FERNANDES, Alexandra, 2014. "Joana Vasconcelos: Managing an Artist's Studio in the 21st Century", *International Journal of Arts Management*, vol.17, p.54-64.
- AFONSO. Luís; FERNANDES, Alexandra, 2019. *Mercados da arte*, Lisboa, Edições Silabo, Lda.
- ANTUNES, Isabel; POMBAL, Tiago, 2019. *Este guia é uma visão colecionável sobre Lisboa. Abra, leia. Fique por dentro 2019*, Lisboa, open house lisboa.
- BLAZWICK, Iwona, 2020. *A Century of the Artist's studio 1920-2020*, Londres, Whitechapel Gallery.
- CRUZ, Maria; FERNANDES, Francisco, 1998. *Arte urbana | Urban art*, Lisboa, Área Promark-Parque Expo 98.
- FRAGATEIRO, Fernanda; MEIRELES, Filipe; CATIVO, Patrícia, (eds), 2007. Catálogo *Caixa para Guardar o Vazio*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- FRAGATEIRO, Fernanda; MATOS, Sara; MEIRELES, Filipe; JEGUNDO, Carolina, (eds) , 2017. *Fernanda Fragateiro, dos arquivos, à matéria, à construção*, Lisboa, Fundação EDP.
- FIG, Joe, 2015. *Inside the Artist's studio*, Nova Iorque, Princeton Architectural Press.
- GALENSON, David W., 2006. *Artistic Capital*, Nova Iorque, Taylor & Francis e- Library.
- GLAUSER, Andrea et al. (eds), 2020. *The sociology of arts and markets- new developments and persistent patterns*, Suiça, Springer Nature Switzerland.
- GRABNER, Michelle; JACOB, Mary, 2010. *The studio Reader on the space of artists*, Londres, The University of Chicago Press.
- MATOS, Sara; FRAGATEIRO, Fernanda; MENDES, Rui, (eds), 2014. Catálogo *R9F6PBRANCO Fernanda Fragateiro Rui Mendes*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa | Galerias Municipais.
- MONCADA, M. C, 2006. *Peritagem e Identificação de Obras de Arte*. Lisboa: Civilização Editora.
- SARDO, Delfim, 2011. *Obras-primas da arte portuguesa século XX – Artes Visuais*, Lisboa, Athena.
- SILVA, Jorge, 2021. *Eva- ilustradoras portuguesas do século XX*, Lisboa, Arranha-céu.
- TOMÉ, Fátima; DIAS, Inês; FAZENDA, Maria, (eds), 2021. *Eu nem sabia que Marvila existia*, Lisboa, Câmara municipal de Lisboa.

## Webgrafia

Arquivo de exposições MAAT , 2017

<<https://www.maat.pt/pt/exhibition/fernanda-fragateiro-dos-arquivos-materia-construcao>>, acedido a 3/02/2022

*Entre a criação e a exposição: o museu como ateliê do artista. breve introdução ao tema* (2014)

<<https://journals.openedition.org/midas/589>>, acedido a 12/09/2022

*Exposição Instalação na Sala Sul (1990)*

<<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/exposicao-de-fernanda-fragateiro/>>, acedido a 20/09/2022

Mintzberg's Organizational Configurations

<[https://www.mindtools.com/pages/article/newSTR\\_54.htm](https://www.mindtools.com/pages/article/newSTR_54.htm)>, acedido a 12 de Setembro

Pirâmide de Maslow: O que é, Conceito e Definição ( 2019)

<<https://pt.linkedin.com/pulse/piramide-de-maslow-o-que-e-conceito-e-definicao-eduardo-silva>>, acedido a 17/09/2022

## **Videografia**

MATOS, Luís, 2003. *Lugares Perfeitos*, Lisboa, Culturgest

## **Anexo 1**

Fernanda Fragateiro, artista do estúdio onde realizei o meu estágio curricular no âmbito do mestrado Mercado da Arte. Gostaria de agradecer a colaboração e pedir autorização para incluir excertos da entrevista no relatório de estágio.

A entrevista foi enviada por email no dia 22 de Novembro de 2022 e recebida nesse mesmo dia. As respostas foram recebidas no dia 24 de Novembro de 2022.

### **Quando é que nasceu o seu interesse pela arte?**

A arte vem substituir a minha tenra atividade política, à qual estive ligada entre os 11 e os 15 anos, porque a minha inquietação não me permitiu ficar ligada a formas mais fechadas de ver o mundo. Para mim o mundo é um lugar que se vai abrindo e construindo, que se vai descobrindo. Um insaciável desejo de descoberta e um sentido profundo de defesa da justiça e da igualdade, não me deixaram escolha, a não ser, a prática artística.

Penso que encontrei na arte uma forma de produzir pensamento que fizesse perguntas, que questionasse o mundo, que cruzasse saberes e que pudesse trazer à luz do dia aquilo que nem sempre é visível, mas que faz parte da realidade. A arte ensina-nos a ver através das coisas. Através da arte podemos aceder ao invisível. A obra de arte existe antes e depois do pensamento e esse antes e depois, que não é possível de explicar completamente, interessa-me muito.

### **Quais são as suas inspirações?**

Tudo pode ser fonte de inspiração: o espaço físico, o contexto social, o contexto político, as pessoas. O trabalho e o pensamento de outros artistas tem sido uma grande fonte de inspiração. Olho muitas vezes para trás, para a História da Arte, não para sublinhar o que já foi dito, mas para trazer à superfície mulheres artistas ou arquitetas esquecidas, tornadas invisíveis pela não referência aos seus trabalhos, pela desvalorização do seu pensamento. E resgatar essas vozes silenciadas pela sociedade patriarcal, é para mim, responsabilidade e um dever, porque a História não é estática e reescreve-se a cada momento.

A paisagem, o território, os lugares são também fontes de inspiração, sobretudo nos projetos no espaço urbano onde valorizo os espaços vazios e onde desejo criar experiências de liberdade com o desenho de lugares.

**Ao longo da sua carreira passou por vários estúdios, pode descrever brevemente cada um desses espaços?**

Ao longo da minha prática artística tive a oportunidade de trabalhar em diferentes estúdios. O meu primeiro estúdio começou por ser uma sala numa pequena casa que fazia parte do Palácio Fronteira, no meio da floresta de Monsanto, em Lisboa. Nesse estúdio fazia desenhos, maquetas e projetos que depois eram executados em fábricas.

O meu segundo estúdio era grande, cerca de 220 m<sup>2</sup>, num edifício pombalino na Baixa de Lisboa. O espaço foi recuperado e era muito belo, e permitiu-me começar a construir peças no estúdio. No entanto a escala das peças era mais doméstica e ao fim de 15 anos a trabalhar nesse espaço senti a necessidade de ter um espaço que me permitisse trabalhar numa escala maior.

Mudei então para o estúdio nos Olivais Sul, no âmbito de um concurso da CML., para um estúdio que foi desenhado nos anos 70 pelo arquiteto Santa Rita, para ser um estúdio de escultura. É um espaço brutalista, com um pé direito enorme, inundado de luz natural e que me permite armazenar obras; ter uma pequena oficina para trabalhar diversos materiais, ter assistentes a colaborar comigo; instalar e fotografar várias obras em simultâneo.

**O que significa para si estar no estúdio? O potencial artístico origina-se no estúdio ou apenas é feita a produção? Existe alguma correlação entre a configuração do seu estúdio e o trabalho que faz neste espaço?**

O estúdio é um lugar em potência. Fazer é pensar e pensar é fazer, logo o estúdio é uma fábrica onde passado, presente e futuro acontecem ao mesmo tempo. No limite, o estúdio do artista é o cérebro do artista e depois temos os espaços que permitem realizar tarefas que levam à construção dos projetos e das obras. O facto de ter um estúdio grande e cheio de luz potencia a realização de obras de maiores dimensões, e a luz permite trabalhar a luz e a sombra, e a cor.

O espaço do estúdio pode condicionar o trabalho do artista, ou trazer-lhe mais liberdade. No meu caso o estúdio que habito neste momento, numa prática diária, permite-me produzir e instalar diversas obras ao mesmo tempo e perceber o potencial da relação entre elas.

**Uma vez que já abriu o seu estúdio para vários projetos onde recebeu diferentes visitantes pode-se dizer que considera que o estúdio de artista pode ter um papel importante na sociedade?**

Gosto de abrir o meu estúdio a diferentes públicos. Sobretudo a jovens artistas ou arquitetos porque me interessa mostrar o meu trabalho em processo. O desconhecimento e o preconceito que parte da sociedade tem relativamente à arte contemporânea pode ser desestruturado quando damos ao público portas de entrada nos processos de pensamento do artista.