

Piso 1. 0

A entrada faz-se por duas salas contíguas. São salas de acolhimento e informação, através das quais o visitante entra em contacto com o edifício, o projecto do Museu e a colecção que ele alberga: a Colecção António Cachola.

Neste espaço haverá sempre obras que possam ir anunciando o percurso museológico que ali se inicia. Nesta montagem temos duas esculturas: uma de João Galvão (1975), *Fungo – Visão Nocturna* (2003) e outra de Rui Sanches (1954), *Reflexão III* (1999). A primeira surge como uma deformação de formas, autonomiza-se do plano da parede como um enorme empolamento de tinta e ironiza sobre as dificuldades de conservação dos monumentos. A segunda é a representação esquemática de uma cabeça (tema clássico da escultura) frente a um espelho: o que a duplica e nos introduz na questão do olhar, da identidade e do seu duplo.

A rampa de acesso directo às galerias 1 e 2 é já uma zona plena de exposição. Acedemos a ela passando por *Wash and Go* (1998) de Joana Vasconcelos (1971). A artista usa os mecanismos das lavagens automáticas de carros aplicando-lhe collants coloridos e criando um objecto lúdico que aqui funciona como simbólico pórtico de passagem para o Museu.

A grande pintura (*J.S.M.* (1997), de Sofia Areal (1960), onde identificamos pedaços de uma representação semi-humana e semi-animal e dois desenhos abstractos (*Sem Título*, 2002) de Rui Patacho (1974), onde encontramos ecos da estrutura interior da escultura de Vasconcelos, que acentuam o tema da composição vertical e da cor que aqui nos domina.

No final do corredor, uma pintura (*Sem Título*, 2002) de Pedro Quintas (1972), com a representação gráfica e simultânea de uma explosão e de um alvo, conclui este acesso muito agitado e reforça a ideia de dinamismo e surpresa que se quer para a colecção. Ainda antes de entrarmos na galeria 1, se nos virarmos para trás, poderemos ver, no topo da parede oposta (*Sem Título*, 1997), uma pequena escultura recortada de Xana (1959), repetindo o tema desta sala: a roda, a espiral, a cor.

Piso 1. 1

É também com Xana (1959) que se inicia a Galeria 1, onde o tema genérico se orienta para obras que citam ou recriam espaços interiores ou domésticos, cruzando-se, por vezes, com obras que desenvolvem apenas o tema formal abstracto dos círculos.

Em *Lar, Doce Lar no quarto x II* (tríptico), Xana relaciona um tríptico de pinturas recortadas e ondulantes decoradas com círculos e um conjunto de 40 bidés de plástico. É uma peça cinza e branca: as pinturas têm as curvas dos bidés e estes, dispostos em grelha no solo, perdem a sua função e tornam-se elementos de uma série abstracta, testemunhos de uma sociedade de fabricação em série, herdeiros irónicos da invenção do *ready-made* por Marcel Duchamp.

O tema abstracto do círculo e a composição repetitiva em grelha retoma-se em *Sem Título*, de 1997, do artista José Loureiro (1961), composição linear cromaticamente associável ao conjunto de obras de Xana e Pedro Gomes (1972). Este, usando uma técnica com resultados próximos dos do impressionismo, representa interiores mobilados através de uma enovelada rede de linhas de esferográfica, criando imagens que apenas se desvendam quando olhadas de longe.

Em *Quilómetro Azul Fotografado, Quilómetro Amarelo Fotografado e Quilómetro Rosa Fotografado* (1997), Patrícia Garrido (1963) usa a casa fisicamente ao envolver vários interiores domésticos com novelos lãs coloridas e registando essa performance fotograficamente.

No centro da sala, *Anónimo I* (2003), uma escultura de João Galvão (1975): um par de cadeiras confrontam-se envolvidas num volume leitoso, irregular e vertical, como se alguma coisa escondesse ou alguma coisa impedisse ou silenciasse um diálogo a dois.

Finalmente, numa composição onde linhas de força verticais e horizontais se cruzam, Ana Vidigal (1960) abre cromaticamente a sala ao mesmo tempo que desenvolve o recorrente tema dos círculos e nos apresenta como que uma memória pessoal (*Alguns Dias, Certas Noites*, 1998).

Piso 1. 2

A galeria seguinte pode iniciar-se com as obras de Rosa Almeida (1966). Tanto em *Sem Título*, de 2000 como em *Sem Título*, de 2001, estamos perante memórias pessoais (ficcionadas ou não), dadas através de simulações de inscrições de graffiti registados em paredes urbanas ou blocos de notas. Este tema urbano desenvolve-se em diferentes sentidos quer na pintura *A Queda de um Anjo ou a Grande Maternidade* (1999) de Rui Serra (1970), quer em Francisco Vidal (1978) no *Ritmo e Poesia* (2006), quer ainda em *Sem Título (Écran)*, de 2002, de Pedro Casqueiro (1959). E encontra enquadramento sociológico na fotografia *Sem Título (Série Transurbana)* de 1994, de Luís Campos (1955).

De facto, Rui Serra, usando o spray, dá-nos um testemunho político anti-belicista (1ª guerra do Golfo), Francisco Vidal desloca essa dimensão política para o campo do multiculturalismo urbano (que comporta os graffiti, a música e a literatura como cultura de massas), uma vertente de que Pedro Casqueiro dá testemunho mais distanciado e contido. Todas estas pinturas se confrontam com o olhar vago da menina de branco na foto de Luís Campos, perdida num vazio urbano, à margem da cidade celebrada e domesticada.

Finalmente, Pedro Proença (1962), usando os mesmos recursos do desenho livre e rápido sobre o fundo liso que podia ser o de uma parede, constrói uma divertida galeria de poetas portugueses e de língua inglesa (*Walt Whitman, Cesário Verde, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e William Shakespeare*, datados de 1997) todos eles de um modo ou de outro ligados a diferentes entendimentos da cidade e da natureza.

Neste contexto dominante das linguagens urbanas ou resultados da realidade urbana actual percebemos melhor a presença de Rui Sanches (1954) na galeria. Através da sua escultura *Rómulo e Remo* (1991) somos introduzidos no tema da violência explícita da cidade imperial, por excelência, primeira etapa consciente da globalização do poder político. As figuras, abstractizadas em volumes de madeira e bronze, são analisadas na sua textura num dos desenhos (*Sem Título*, 1999.) enquanto no outro vemos como que o fantasma de um corpo sacrificado de S. Sebastião (*Sem Título*, 1990).

Piso 1. 3

Neste pequeno espaço, o vídeo (*Far de Donna*, 2005) de Vasco Araújo (1975) situa-nos numa outra realidade. Narra-se uma história cruel de identidade, ou melhor, perda ou troca de identidade: uma mãe cantora que perde a voz para o filho. A linguagem gestual vai-nos contando a situação enquanto vemos o jovem ensaiando uma ária de ópera para voz de contratenor.

Piso 2. 4

Nesta sala as obras exprimem, por vezes em simultâneo, equilíbrios ou desregramentos vários.

Quatro grandes peças (*Sem Título*, 2007) de José Pedro Croft (1957) ocupam os 4 cantos da sala. A fria geometrização dos ferros é contrariada pela irregularidade dos prismas e esses jogos de reflexos dos vidros e dos espelhos são essenciais no modo como absorvem, multiplicam e fragmentam o espaço.

No centro da sala uma enorme peça de João Pedro Vale (1976) acentua o desregramento, evocando a natureza botânica e humana. *A Culpa Não é Minha* (2003) parte da ideia e forma de uma figueira-do-diabo (árvore que estrangula todas as que a rodeiam) para uma metáfora sobre as relações humanas. Um grande e acidamente colorido desenho de Croft (*Sem Título*, 2002), ao mesmo tempo que se liga às suas estruturas escultóricas, desenvolve-se em comprimento, como a obra de Vale, e confronta-se com uma pintura abstracta (*Sem Título*, 1999) de Marta Soares (1973), que evoca o tema de desagregação da cor e da matéria e da ruína urbana.

No topo oposto da sala, ao mesmo tempo que dois elementos da peça de Croft nos enquadram de novo, duas obras de Pedro Calapez (1953) abrem novas leituras sobre as relações arquitectura/natureza. Numa (*Ram 5*, 2002) trata-se de registar blocos de cor e de gestos como testemunhos do olhar e acção do pintor; noutra (*Cena Doméstica 11*, 1998), um desenho fronteiro, a sala derrubada de um palácio é penetrada por ramos de uma floresta invasora.

Piso 2. 5

Vindo da galeria anterior, o visitante encontra-se agora sob o tema da construção, num sentido onde a metáfora surge, por vezes, a partir do literal e outras vezes a partir de imagens mais abstractas.

Uma grande peça de Fernanda Fragateiro (1962) pende do tecto como se fosse uma cortina de palco. De facto, *Expectativa de uma Paisagem de Acontecimentos, III* (2007), é um enorme tapete de cortiça, como os que se usam nas saídas da banheira: coa delicadamente a luz das janelas; estende-se e encolhe-se no soalho e remete-nos, na forma e repetição de elementos, para as grelhas técnicas e de climatização que rodeiam o chão das galerias.

Ala Norte (2000), uma série de onze portas, recolhidas em obras de construção civil, emolduradas em alumínio e encimadas por uma linha de luz fluorescente de Pedro Cabrita Reis (1956) tenta regrar, através da metáfora artística, a indisciplina ou acaso dos materiais oferecidos ao artista pela sociedade do desperdício.

Marquise (1993), de Ângela Ferreira (1958), torna literal, embora não ilustrativo, esse comentário ao real. Ao recriar o real, fá-lo, através de um volume abstracto, mostruário dos materiais de construção que servem aos clandestinos urbanos para as suas casas, situação que a artista regista ainda em fotos documentais

Uma pintura *Sem Título* (2002), de José Loureiro (1961), como uma grande folha pautada e monocolor, ou outra, *Stand*, de 1997 de Pedro Casqueiro (1959), que sugere um tranquilo espaço arquitectónico de ladrilhos e alumínios, colocam a questão da ordem e da regra no contexto da indisciplina poética, sociológica ou política.

Piso 2. 6

As fotos de *A Carreira do Libertino*, uma série (aqui incompleta) de André Gomes (1951) constituem uma espécie de altar profano e político. No topo da sala ergue-se um políptico de 8 imagens (*Cenas da Vida Libertina*, 1994) onde, ilustrações pornográficas setecentistas se articulam com colagens de cenas teatrais que o próprio autor encarna; numa parede lateral três outras fotos (*Requiem*, 1994) figuram Lenine e Dalí, mortos, rodeando uma forma espectral, morta a revolução política e a revolução poética (o surrealismo) que nos resta senão a libertinagem, pergunta o autor?

Uma pintura (*Sem Título*, 2002) de Jorge Rodrigues (1973) dá-nos um céu calmo, mas escurecido como uma superfície de água barrenta. A morte e a poesia espreitam ainda nas pétalas (ou asas negras?) de uma escultura de Rui Chafes (1966), *Corpo Nu Coberto de Flores II* (1997).

Piso 2. 7

Neste pequeno espaço, anunciado por um desenho-estudo onde se desvenda parte do processo de trabalho e fontes do artista, Noé Sendas (1972) apresenta *Versus (Contra)* de 2005, recriado num manequim que reproduz a figura do próprio artista e numa posição que foi muito divulgada do impostor Pianoman, que encheu os jornais da altura e que Noé reencontra em figuras de intelectuais como Beckett e Artaud. A profusão de espelhos (cerca de meia-centena), a sua diversidade de forma e colocação e as luzes estroboscópicas da sala escurecida acentuam os efeitos de fragmentação e drama de personalidade que já encontrámos na pequena sala do piso 1 (ver obra de Vasco Araújo).

Piso 2. Escadaria de acesso

Saindo do piso 2, ou nele ingressando directamente pela grande escadaria barroca, três autores nos esperam. No patamar, três fotos de Jorge Molder (1947), de uma série de 40 (*Anatomia e Boxe*, 1996/97), onde o seu rosto aparece sacrificado pela violência física. Em frente, desdramatizando o lado humano anterior, mas teatralizando a riqueza do espaço, um desenho, *Limite 62* (1999), de Pedro Calapez (1953) multiplica as linhas de uma arquitectura interior.

Finalmente, *Ne Dors Pas* (1999), escultura de Rui Chafes (1966), une as várias direcções do espaço com os seus tirantes de aço, oferecendo-nos no seu corpo central a visão de uma rede, regaço protector onde se acolhe um volume recortado, feto, animal, semente, ou prisão.

Piso 2. Auditório

A sala onde reunia a Mesa dos Provedores da Santa Casa da Misericórdia, que geria este hospital, está coberta de magníficos azulejos barrocos. Os painéis contam a história de Santa Isabel, mãe de S. João Baptista, e neles se insere a cena da Visitação da Virgem Maria. Estes elementos históricos colocam o comentário de *A Noiva* (2001), de Joana Vasconcelos (1971), um lustre constituído por mais de 48 mil tampões OB, num nível de radicalidade nunca obtido até agora, reforçando os significados de uma peça pensada a partir do feminino.