



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Helena Mendes Pereira

**A CURADORIA (EXPANDIDA)
COMO PROCESSO DE COMUNICAÇÃO
DA ARTE CONTEMPORÂNEA**



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Helena Mendes Pereira

**A CURADORIA (EXPANDIDA)
COMO PROCESSO DE COMUNICAÇÃO
DA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Tese de Doutoramento
Ciências da Comunicação

Trabalho efetuado sob orientação dos
Professor Doutor Jean-Martin Rabot
Professor Doutor Moisés de Lemos Martins
Professora Doutora Assunção Lemos

DECLARAÇÃO RELATIVA ÀS CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO POR TERCEIROS

Este trabalho académico pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.



Atribuição

CC BY

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

AGRADECIMENTOS

A verdade, e será apenas ela que importa, é que sou uma pessoa verdadeiramente afortunada, privilegiada até. Foi com os meus pais que desenvolvi o gosto pelos livros e que visitei os meus primeiros museus e monumentos e foi no seio de um ambiente familiar alargado, para os lados do Douro, entre Vila Real e o Peso da Régua, que aprendi o valor do trabalho e que me ensinaram que tudo é possível se formos honestos e nos dedicarmos com brio e seriedade ao que quer que seja. Neste sentido, o meu primeiro agradecimento vai para os meus pais que são os meus melhores amigos e as pessoas que mais admiro. Entre as várias opções que podiam ter feito ao longo da vida, optaram por me dar uma educação rica, sempre em Liberdade, incentivando-me a voar. Obrigada Casimira, obrigada Afonso. Depois, na pessoa maravilhosa da minha avó Alice, agradeço aos meus demais avós, tios e tias, primos e primas que são o meu porto seguro e o Amor que me protege de tudo.

Ao longo de 13 anos de atividade profissional tive a sorte de ter, provavelmente, os melhores mentores que alguém poderia ter tido. Pessoas que acreditaram em mim, muitas vezes por instinto e sem provas dadas, e que me foram atribuindo as várias funções que desempenhei e desempenho. Pessoas como Jaime Isidoro, Henrique Silva, Mário Brito, Carminda Teixeira, Eduardo Meira, Ana Torres, Manuel Tavares Correia, Manuela Rodrigues, Cabral Pinto ou José Teixeira. A todos eles devo o que sou e devo a história que hoje aqui posso contar. Todos, sem exceção, foram capazes de me inspirar. Do que aprendi e aprendo com todos sou hoje um resumo. Obrigada! Neles agradeço a todas as equipas que comigo colaboraram e me ensinaram que a liderança não vem por decreto, mas pelo exemplo. Todos os dias, tento ser exemplo.

Um agradecimento a todos os artistas, que são as minhas histórias ao longo destes 13 anos, que confiaram em mim o seu trabalho e os seus projetos. De muitos me tornei amiga e com muitos continuarei a caminhar, estou certa.

Obrigada aos meus Astronautas, obrigada Margarida Génio e obrigada Sílvia Nogueira. Convosco reinventei a palavra amizade.

E, por fim, obrigada aos meus orientadores Jean-Martin Rabot, Assunção Lemos e Moisés de Lemos Martins que, em nenhum momento, perderam a crença em mim. É um privilégio e uma responsabilidade chegar aqui pelas vossas mãos.

Para ti, Marina Amorim Santos (1986-2019).

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

RESUMO

A CURADORIA (EXPANDIDA) COMO PROCESSO DE COMUNICAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Considerado o pai da curadoria, Harald Szeemann (1933-2005) escreveu que "para se ser curador é preciso ter entusiasmo, amor e alguma obsessão." Concordando, interessa contudo enquadrar e compreender, à luz do atual sistema do mercado de arte contemporânea, qual o papel do curador e porquê que este se tornou, de forma crescente e exponencial, no seu agente em destaque. Esta pretende, assim, ser uma reflexão, com incidência teórica e recurso a exemplos práticos, sobre o exercício da curadoria que se entende como expandida porque vai além do seu pressuposto inicial: pensar uma exposição, desde a seleção de artistas e obras até ao enquadramento destes num discurso teórico e num dispositivo de comunicação adequado a uma galeria, museu ou outro. Entende-se que hoje o curador assume relevo porque congrega três dimensões essenciais da sua ação: o da atribuição de critérios de validação aos artistas e às suas criações; o da construção de um discurso, teórico e expográfico, capaz de tornar legível a incomunicável produção artística contemporânea, ou seja, o de educador e mediador cultural por excelência; e, ainda, o de produtor propriamente dito, ou seja, coordenador de toda a dimensão organizacional e logística de uma exposição, acalentando assim valor acrescido concreto à sua ação. Por outro lado, hoje quando falamos de curadoria, mesmo no campo das artes plásticas e visuais, a mesma já não diz apenas respeito apenas à exposição, mas inclui a ação curatorial na triagem e construção de conteúdos para os meios digitais; uma ação mais diversificada que se associa ao pensamento contemporâneo e que alarga a atividade aos eventos técnico-científicos e ao campo editorial; e, numa dimensão não totalmente nova mas quase, que é a da importância do curador para pensar e implementar obras de arte em espaço público. O texto itinaera, assim, entre os referências teóricos e nos casos de estudo da autora, consubstanciados numa prática profissional ao longo de 13 anos.

PALAVRAS-CHAVE

Arte, Comunicação, Contemporâneo, Curadoria, Sistema da Arte.

ABSTRACT

(EXPANDED) CURATORSHIP AS A PROCESS OF COMMUNICATION OF ART

Considered the father of curatorship, Harald Szeemann (1933-2005) wrote that "to be a curator you must have enthusiasm, love and some obsession." Agreeing, however, it is important to frame and understand, in the light of the current system of the contemporary art market, what the role of the curator is and why it became its featured agent, in an increasing and exponential way. Therefore, this intends to be a reflection, with theoretical focus and use of practical examples, on the exercise of curatorship which is understood as expanded because it goes beyond its initial assumption: thinking about an exhibition, from the selection of artists and artworks to framing these in a theoretical speech and in a communication device suitable for a gallery, museum or other. It is understood that today the curator takes on importance because it brings together three essential dimensions of his action: the attribution of validation criteria to the artists and their creations; the construction of the discourse, theoretical and expographic, capable of making the incommunicable contemporary artistic production readable, that is, the educator and cultural mediator par excellence; and, still, the producer itself, that is, the coordinator of the entire organizational and logistical dimension of an exhibition, thus adding concrete added value to its action. On the other hand, today when we speak of curatorship, even in the field of visual arts, it no longer only concerns the exhibition, but includes curatorial action in sorting and building content for digital media; a more diversified action that is associated with contemporary thought and that extends the activity to technical-scientific events and the editorial field; and, in a dimension not entirely new, but almost, which is the importance of the curator to think and implement artworks in the public space. The text thus travels among the theoretical references and in the author's case studies, embodied in professional practice over 13 years.

Keywords:

Art, Art System, Communication, Contemporary, Curatorship.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO: O DESAFIO DA CURADORIA NAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO	2
CAPÍTULO 1 – O SISTEMA DA ARTE NO PÓS-II GUERRA MUNDIAL: APROXIMAÇÃO AO CONTEXTO INTERNACIONAL E NACIONAL	12
CAPÍTULO 2 – O PAPEL DO CURADOR E A COMUNICAÇÃO: ENQUADRAMENTO HISTÓRICO, INSTITUCIONAL E PERSPETIVAS	50
CAPÍTULO 3 – O QUE É A ARTE CONTEMPORÂNEA?	89
3.1. DEMOCRATIZAÇÃO	94
3.2. DESSACRALIZAÇÃO	97
3.3. DESMATERIALIZAÇÃO	100
3.4. DESCARACTERIZAÇÃO	110
CAPÍTULO 4 – CARTOGRAFIA DE UMA PRAXIS CURATORIAL [fevereiro de 2015 a março de 2020]	127
4.1. Projeto de investigação e divulgação da obra de Miguel d’Alte	129
4.2. Ciclo de exposições comemorativas dos 100 anos de nascimento de António Sampaio	162
4.3. Bienais Internacionais de Arte de Cerveira e Fundação Bienal de Arte de Cerveira	170
4.3.1. Primeiros projetos: 2007 a 2015	172
4.3.2. Paula Rego	175
4.3.3. 40 anos da Bienal Internacional de Arte de Cerveira	187
4.3.4. Encontros Internacionais de Arte	191
4.3.5. Cruzeiro Seixas	193
4.3.6. Pedro Tudela & Miguel Carvalhais	200
4.3.7. Jaime Silva	204
4.3.8. Henrique Silva	210

4.3.9. Manuel Patinha e Sobral Centeno	210
4.3.10. Jaime Isidoro	211
4.3.11. Joana Vasconcelos	217
4.3.12. Mafalda Santos	219
4.3.13. Jayme Reis e Zélia Mendonça	221
4.4. Coordenação do AMIarte – núcleo de ação cultural da Fundação AMI - Assistência Médica Internacional	224
4.5. Curadoria da zet gallery / dstgroup	228
4.6. Curadoria de obras de arte em espaço público	236
4.7. Inventário e estudo de coleções	243
4.8. Educação e Mediação Cultural	245
4.9. Crítica da produção artística e cultural contemporânea	246
4.10. Colaboração com artistas	247
CONCLUSÃO: A CURADORIA É UM ATO DE COMUNICAÇÃO	251
BIBLIOGRAFIA	258
WEBGRAFIA	269
IMAGENS	271
ANEXOS	277

Para se ser curador é preciso ter entusiasmo, amor e alguma obsessão.

Harald Szeemann¹

A curadoria cura a impotência da imagem, a sua incapacidade de se mostrar por si mesma.

Boris Groys²

¹ SZEEMANN, Harald – *Selected Writings*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2018. Página 305.

² GROYS, Boris – *Going Public*. Berlin: Sternberg Press, 2010. Página 55.

INTRODUÇÃO: O DESAFIO DA CURADORIA NAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

Como olhar claramente sem pretender encontrar nas coisas o que nos disseram que lá devia haver, mas sim o que simplesmente lá há?

Eis um jogo que vos proponho jogar.

(...)

Tudo, tudo participa da vida e tem a sua importância! Até a mais velha cadeira traz dentro de si a força inicial daquelas seivas que subiam da terra, lá nos bosques, e que ainda servirão para dar calor no dia em que, cortadas em lenha, ardam nalguma lareira.

Olhem, olhem a fundo! E deixem-se levar completamente por tudo o que faz ecoar dentro de vós o que o olhar nos oferece, como quem vai a um concerto com uma roupa nova e o coração aberto com o entusiasmo de ouvir, de sentir simplesmente com toda a sua pureza, sem pretender à força que os sons do piano ou da orquestra representem uma certa paisagem, ou o retrato de um general, ou uma cena da história, como se gostaria muitas vezes que apenas fosse a pintura.

Aprendamos a olhar como quem vai a um concerto. Na música existem formas sonoras num pedaço de tempo. Na pintura, formas visuais num pedaço de espaço.

É uma brincadeira. Mas brincar não significa fazer as coisas “só porque sim”.

(...)

Convido-vos a brincar, a olhar atentamente... convido-vos a pensar.³

Em 2015, ainda enquanto museóloga e coordenadora do serviço educativo do World of Discoveries – Museu Interativo e Parque Temático dedicado aos Descobrimentos, comissariei, com o Professor Doutor Luís Adão da Fonseca (n.1945) uma exposição temporária que assinalava os 600 anos da conquista de Ceuta pelos portugueses, em 21 de agosto de 1415. “CEUTA ONTEM. CEUTA HOJE. 600 anos de encontro de culturas entre o Mediterrâneo e o Atlântico”. foi organizada em parceria com a Cidade Autónoma Espanhola de Ceuta, que se localiza no norte do continente africano e pretendeu, além dos factos históricos, uma abordagem ao presente e, nomeadamente, à mescla cultural que é Ceuta hoje, território em que coabitam católicos, islâmicos, judeus e até hindus. Pretendeu-se, assim, mostrar uma visão do outro, integrando contributos de investigadores *ceutis* e tendo-se tido o privilégio de realizar um trabalho de investigação e produção de conteúdos, teóricos e multimédia, *in loco*, ou seja, em Ceuta, ao longo de várias viagens. Nesta rota, em Ceuta, interessaram-me as questões das religiões e a exposição refletiu património e vivências católicas, islâmicas, judaicas e hindus. Assisti a cerimónias e rituais, conversei com responsáveis religiosos e mergulhei num encontro de culturas que pautou e pauta grande parte dos meus interesses literários e filosóficos. O estudo e a história das religiões começou a interessar-me para além da perspetiva essencialmente judaico-cristã e eminentemente católica que marcou, por defeito, a minha educação e, claro, a História da Arte em que me licenciiei. Nesse mesmo ano,

³ TÁPIES, Antoni – *A prática da arte*. Lisboa: Cotovia, 2002. Páginas 93 a 95.

2015, visitei Istambul, na Turquia e esse interesse adensou-se. Nessa viagem, conheci o “Museu da Inocência”, cenografia construída a partir do livro com o mesmo nome (publicado em 2008)⁴, da autoria do Prémio Nobel da Literatura em 2006, o turco Orhan Pamuk (n.1952). No “Museu da Inocência” despertei para a dessacralização dos objetos dos museus e para a valorização das suas histórias subjacentes, conceito que conhecia das vanguardas artísticas da décadas de 1960 e compreendi o que era o tal novo modelo de museu (e de exposição) que tinha lido no manifesto de Pamuk que adiante explorarei. Visitei o İstanbul Modern (Museu de Arte Moderna de Istambul) que acolhia, na altura, a 14th Bienal de Istambul com curadoria de Carolyn Christov-Bakargiev (n.1957) e desmitifiquei uma ideia que tinha de que no Ocidente estávamos, à partida, mais vinculados às vanguardas dos quatro “d” – democratizar, dessacralizar, desmaterializar e descaracterizar – do que noutros pontos do globo. Em Istambul vi alguma da melhor *videoarte* que alguma vez tinha visto, por exemplo, e interagi com obras de arte de uma densidade política e cívica de cujo ocidente não conhecia recente coragem, com temas como a mulher no islão a serem trabalhados com toda a clareza. Não obstante, as questões culturais e sociais locais, as práticas artísticas transdisciplinares, as metalinguagens e a presença de artistas que vemos referenciados em tantos contextos, eram, também, a Bienal de Istambul, que não perdia a sua marca de condição geoestratégica euro-asiática. No seguimento desta viagem seguiram-se, felizmente, muitas que incluíram Marrocos, o Irão, Israel e os territórios da Palestina, vários países Europeus do sul ao centro e ao leste, uns de maioria católica, outros protestantes. Em todos eles visitei inúmeros museus, centros de arte e galerias dedicados à arte contemporânea, à medida que o meu interesse pelo tema da história das religiões ia (e foi) crescendo. A conclusão de Istambul mantinha-se: quando falamos de arte contemporânea, da produção artística dos nossos dias e do nosso tempo, há tendências comuns, há agentes (como o curador) comuns e sente-se a emergência de uma globalização que se, por um lado, é plural em protagonistas e em propostas, converge nos caminhos, na experimentação e na busca incessante pela Liberdade.

No meio deste caminho, foi inevitável o cruzamento com Max Weber (1864-1920) e com “A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo”⁵, originalmente publicado por volta de 1904/1905. Católicos e Protestantes têm visões diferentes de Deus e dos homens e se no catolicismo está impregnada uma ideia da culpa e do castigo divino, que se estende à forma como é visto o trabalho, como uma obrigação, para os protestantes é um dever mas, acima de tudo, faz parte do

⁴ PAMUK, Orhan – *O Museu da Inocência*. Lisboa: Editorial Presença, 2010 (2ª edição).

⁵ WEBER, Max – *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2019 (9ª edição).

contributo que o homem pode dar para a construção coletiva da sociedade. Além da paixão que partilho com Weber pelo “As Afinidades Electivas”⁶ (1809) de Goethe (1749-1832), encontrei nos seus escritos a explicação (ou razão) do meu comprometimento com o trabalho, que sinto como uma causa, uma razão de viver e não uma forma de sobreviver e a que junto, nas palavras de Harald Szeemann, muito “entusiasmo, amor e alguma obsessão”, não pelo princípio do enriquecimento individual material, de cuja perspectiva weberiana não comungo, mas pelo imaterial e, sobretudo, pelo enriquecimento coletivo e pela construção de uma sociedade mais justa; em que a igualdade de oportunidades e o elevador social não sejam uma miragem; em que os níveis de literacia e de conhecimento promovam uma cidadania global e não permitam a eleição e o domínio de nenhum tirano, de nenhum ditador; ou seja, a “cidade sem muros nem ameias, [com] gente igual por dentro [e] gente igual por fora, capital da alegria”, que nos canta José Afonso (1929-1987) na sua “Utopia”⁷.

Weber tem uma história peculiar, feita de contrários e de retrações. Nasceu em Erfurt, no Estado Federal da Turíngia, na Alemanha, e viveu importantes momentos históricos como a segunda Revolução Industrial, ou o processo de unificação da Alemanha pela Dinastia Bismark e o seu fim com a I Guerra Mundial. Após a morte do pai em 1897, colapsou e passou algumas temporadas em sanatórios. Só em 1903 regressa à universidade e em 1904/1905 publica a “A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo”, que é uma compilação de textos para palestras que havia realizado. Em suma, a obra aborda a influência do calvinismo no capitalismo moderno. Weber descobriu que a maioria dos homens de negócio bem sucedidos eram protestantes. Em contrapartida, os que não eram tão bem sucedidos, comparando, eram católicos. Além disso, as regiões que mais se desenvolveram culturalmente, no contexto Alemão, também eram concentradas em ambientes de maioria protestante. Para tentar explicar esta relação, Weber define o que seria o espírito do capitalismo, que considera como um conjunto de ideias e hábitos que favorecem uma procura racional individualista de ganho económico. A profissão é vista como um dever e a necessidade de se dedicar ao trabalho produtivo como um fim de si mesmo. Esse modo de vida requer a designada vocação, ou *Beruf*.

Parece agora evidente na palavra alemã *Beruf*, bem como, talvez de uma forma ainda mais nítida, no termo inglês *calling*, uma conotação religiosa: uma tarefa imposta por Deus.⁸

⁶ GOETHE, Johann Wolfgang – *As Afinidades Electivas*. Lisboa: Bertrand Editora, 2017.

⁷ Do álbum *Como se fora seu filho*, de 1983.

⁸ WEBER, Max – *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2019 (9ª edição). Página 60.

O tempo torna-se importante. Perder tempo, para os protestantes, dormindo, por exemplo, mais do que o necessário para a saúde é motivo de condenação moral. A vocação, na indagação etimológica e linguística de Weber é, assim, uma simples conceção de profissão.

Deste modo, a simples conceção de “profissão” [*Beruf*] no seu sentido luterano – é só isto que nos interessa aqui – tem, tanto quanto podemos aperceber-nos, um alcance problemático para o que nós pretendemos estudar.⁹

Esta breve e atrevida incursão pelo pensamento de Weber tem apenas a intenção de revelar que, também ao longo destes cinco anos, me redescobri neste interesse pelo outro, por diferentes formas de ver e de estar e compreendi, ou melhor, confirmei que cada um de nós é um todo de muitas partes, de muitos lugares, de muitas crenças e não-crenças, de muitos amores, ainda mais histórias e de todas as vidas que vivemos numa só, e que a arte contemporânea, inserida no seu sistema complexo e repleto de redes e significados, é a expressão dessa pluralidade, dessa energia. A curadoria permite-me cruzar muitos mundos e muitos sinais. É uma atividade que exige pensamento e ação, planeamento e comunicação, que apela à reclusão do gabinete mas pede a dupla exposição, dos objetos e das ideias. Permite-nos ser políticos e contar a História e atuar culturalmente na construção da única utopia pela qual vale a pena lutar: mudar o mundo.

O ponto de partida para a realização desta dissertação era, em fevereiro de 2015, diferente do ponto de chegada, em maio de 2020. Este é uma história com histórias que interessa aqui enquadrar, pois é no caminho que se encontra a justificação para a mudança de um ponto de partida inicial, mais abrangente (em que se propunha, como tema de dissertação, o mercado como rede de comunicação, a partir da análise da arte e dos artistas em Portugal no pós 25 de abril de 1974), para um afunilamento dessa visão do mercado e da rede a partir da figura do curador e, muito concretamente, de uma experiência profissional pessoal no campo da curadoria de arte contemporânea. Em cinco anos, a perspetiva de um trabalho de investigação sobre o tema, baseado em consumo cultural e na potenciação de contactos com alguns artistas, ou seja, a partir de uma visão externa, tornou-se na possibilidade e, depois, na certeza, de olhar a partir de dentro, como agente ativo desse mesmo mercado, como dinamizadora da rede e da comunicação que ela exige.

O trabalho de investigação que agora se apresenta é, por isso, uma construção de base teórica sustentada por uma *praxis* multifacetada, desenvolvida ao longo de cinco anos (com recuos à

⁹ WEBER, Max – *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2019 (9ª edição). Página 66.

totalidade dos 13 de experiência profissional), e que conglomeram conhecimento e reflexões desenvolvidos a partir de várias práticas. Em primeiro lugar, através de um intenso consumo cultural, que incluiu leitura e consulta de extensa e numerosa bibliografia e *webgrafia*, frequência de exposições, espetáculos e eventos técnico-científicos em Portugal e além fronteiras. Depois, por uma intensa atividade enquanto educadora e mediadora cultural onde se inclui o exercício da docência e da atividade como formadora sobre temas que vão da História da Arte à Programação Cultural, em vários contextos e a colaboração com os serviços educativos de diversas instituições, públicas e privadas, nomeadamente em projetos e exposições de arte contemporânea. Ainda, a criação, desenvolvimento e implementação de projetos culturais e artísticos em diferentes contextos institucionais, públicos e privados, com modelos de colaboração independentes ou vinculados, nomeadamente, as mais de 80 exposições, mostras e obras de arte em espaço público, num contacto sempre estreito com artistas, colecionadores, museus e centros de arte, galerias e organismos do Estado. Por fim, a imensa produção e publicação de trabalho escrito sobre estes consumos culturais, estas experiências educativas e sobre as centenas de projetos de curadoria nos quais me inscrevi como autora. Publicações que incluem diversos órgãos de comunicação social, mas também catálogos e outras publicações resultantes de trabalho de investigação profundo sobre artistas e coleções. Ou seja, esta investigação é resultado, não apenas de um processo de trabalho tradicional, no campo das ciências sociais e humanas, centrado na análise de fontes bibliográficas e documentais estáticas, mas pretende estabelecer um *modus operandi* que considera a experiência concreta de observação ativa e ação direta sobre o meio, neste caso, sobre o meio artístico e cultural, possibilitando uma relação da Academia aos contextos de trabalho e à realidade, num contacto direto, por vezes íntimo e pessoal, com as práticas artísticas e culturais contemporâneas. Entre 2008 e 2010 frequentei, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, o Mestrado em Museologia, não tendo completado o mesmo. Realizei, com uma média de classificações de 16,3 valores, 7 das 10 unidades curriculares da especialização, correspondente ao primeiro ano do ciclo de estudos. No Verão de 2007, tenho a minha primeira experiência profissional no apoio às exposições, atendimento ao cliente e nas atividades de serviço educativo da XIV Bienal Internacional de Arte de Cerveira, experiência profissional que despoletou o meu interesse pela arte contemporânea e pelos seus contextos de exibição e, em outubro de 2008, inicio um estágio profissional na Câmara Municipal do Porto que tinha como objetivo o apoio à realização do plano estratégico da Casa Oficina António Carneiro, que viria a acontecer em junho de 2009. Em janeiro de 2009, já tinha aberto a *Intellectus D'ouro*, empresa que se dedicou à

gestão e comunicação de projetos culturais e eventos e, em março de 2009 começo, também, atividade como formadora no âmbito do programa Novas Oportunidades. Entre outras razões de ordem pessoal que me levaram a não concluir o Mestrado em Museologia, há uma fundamental: num tempo em que iniciava o meu envolvimento em diversos contextos em que poderia fomentar a difusão do conhecimento, a democratização do acesso à cultura e a literacia a partir da arte, todos os dias tinha perguntas de ordem prática que derivavam, por um lado, entre o funcionamento real das instituições e as suas contingências e, por outro lado, os desafios do contacto quotidiano com os públicos, mais, menos ou nada consumidores de cultura e arte. A Academia não me dava respostas mas apenas teses e teorias. Os professores, com os quais aprendi muito e cujas referências todas me foram muito úteis ao longo dos últimos cinco anos e na redação desta dissertação, não tinham, na generalidade, experiência de campo em museus ou em contextos de programação cultural. Esta distância, entre os académicos e os agentes culturais, foi fatal na minha crescente falta de entusiasmo. À medida que, ao longo destes cinco anos, fui percebendo que a minha *praxis* profissional quotidiana e o volume exorbitante de horas que trabalhei e trabalho em prol de uma causa chamada Cultura, me poderiam transportar, da realização de mais um trabalho teórico, para algo que refletisse a minha transpiração e as minhas horas sem dormir, envolta em inquietações e listas de tarefas, fui tomando a decisão de abraçar o contexto particular da curadoria, em vez do contexto geral do mercado da arte.

O objeto da presente dissertação é, assim, promover um olhar sobre a curadoria enquadrando-a no campo expandido das Ciências da Comunicação, ou seja, defender que curar e comunicar são duas ações interdependentes e indissociáveis quando falamos de arte contemporânea. O objeto perseguirá alguns objetivos fundamentais:

- Abordar as História e as dinâmicas do sistema da arte, tanto a partir de uma leitura bibliográfica como no contexto de experiências práticas concretas;
- Compreender a vastidão de campos de atuação do curador, considerando exemplos da atuação de outros ao longo do tempo e os meus próprios;
- Propor uma definição do que poderá ser a arte contemporânea;
- Afirmar a arte como uma linguagem complexa que tem na curadoria o seu meio de decifração e seu canal de comunicação.

Num exercício que exigirá, necessariamente, um recuo histórico, uma leitura do Museu e uma abordagem ampla ao sistema da arte contemporânea, interessa enquadrar e compreender qual o

papel do curador e porquê que este se tornou, de forma crescente e exponencial, no seu agente em destaque. Esta pretende, assim, ser uma reflexão, com incidência teórica e recurso a exemplos práticas, sobre o exercício da curadoria que se entende como expandida porque vai além do seu pressuposto inicial: pensar uma exposição, desde a seleção de artistas e obras até ao enquadramento destes num discurso teórico e num dispositivo de comunicação adequado a uma galeria, museu ou outro. Entende-se que hoje o curador assume relevo porque congrega três dimensões essenciais da sua ação: o da atribuição de critérios de validação aos artistas e às suas criações; o da construção de um discurso, teórico e expográfico, capaz de tornar legível a incomunicável produção artística contemporânea, ou seja, o de educador e mediador cultural por excelência; e, ainda, o de produtor propriamente dito, ou seja, coordenador de toda a dimensão organizacional e logística de uma exposição, acalentando assim valor acrescido concreto à sua ação. Por outro lado, hoje quando falamos de curadoria, mesmo no campo das artes plásticas e visuais, a mesma já não diz apenas respeito apenas à exposição, mas inclui a ação curatorial na triagem e construção de conteúdos para os meios digitais; uma ação mais diversificada que se associa ao pensamento contemporâneo e que alarga a atividade aos eventos técnico-científicos e ao campo editorial; e, numa dimensão não totalmente nova mas quase, que é a da importância do curador para pensar e implementar obras de arte em espaço público.

O corpo da presente dissertação está assim organizado em quatro capítulos que representam dois modos. No primeiro tempo é eminentemente teórico e integra os três primeiros capítulos:

- Capítulo I – O Sistema da Arte no Pós-II Guerra Mundial: aproximação ao contexto internacional e nacional;
- Capítulo II – O Papel do Curador e a Comunicação: enquadramento histórico, institucional e perspectivas;
- Capítulo III – O que é a Arte Contemporânea?

Neste primeiro tempo procuro criar as bases de enquadramento da problemática que adiante se exploro a partir da *praxis* profissional que acompanhou estes cinco anos de investigação. A narrativa reflete uma amor imenso aos livros e são, talvez, excessivas as leituras e referências que integram o texto. Contudo, este excesso é verdade e foi processo; fez parte e a crescente ocupação das estantes confirma-o. Interessa, contudo, salvaguardar que a maior delonga em alguns autores ou exemplos reflete, evidentemente, um maior interesse e gosto em termos de investigação, bem como oportunidades de aprofundamento que foram surgindo. Tive oportunidade de estudar Jaime

Isidoro (1924-2009) e de passar, por exemplo, duas pequenas temporadas em Veneza, em trabalho como mediadora cultural na bienal e de estudar Peggy Guggenheim (1898-1979). Os trabalhos recentemente publicados sobre Harald Szeemann (1933-2005) também permitiram maior detalhe sobre o seu trajeto, podendo a estes juntar-se outros que o leitor rapidamente detetará. Esta não é uma proposta de investigação isenta de subjetividade. Não. É o resultado de experiências concretas e a elas pretende ser leal.

Eu bem via que se tratava aí de movimentos de subjetividade fácil, que se extingue mal é pronunciada: gosto / não gosto. Quem, de entre nós, não tem a sua tabela interior de gostos, de aversões, de indiferenças?¹⁰

O segundo tempo, consubstanciado no quarto capítulo e na conclusão, faz a cronologia analítica e crítica das experiências práticas considerando a multiplicidade de contextos institucionais e de papéis que, ao longo destes cinco anos, exerci no âmbito da curadoria e que, nessa amplitude, abrangência, diversidade e crescente importância se entende e se apresenta, em jeito de tese ou novidade, como expandida e processo de comunicação privilegiado da, por vezes indizível, arte contemporânea. O curador apresentar-se-á, talvez, como o *pivot* do sistema da arte, no contexto do pós II Guerra Mundial, que aqui se vai desvelando em perspetivas mais ou menos evidentes. Portanto, da temática proposta em fevereiro de 2015, além da evolução de uma ideia de *mercado* para uma, mais correta, de *sistema* não se desviou o objetivo tanto assim. Apenas se circunscreveu o observador do mundo ao curador e à curadoria (expandida).

O sistema da arte contemporânea operacionaliza-se em três dimensões – económica, cultural e política – que são ativados por diferentes agentes, instituições e iniciativas. Começamos pelos produtores, os artistas que, em muitos casos criam numa dimensão de atelier em que envolvem outros profissionais que os assistem e apoiam; falamos depois de quem e como se comercializam as obras de arte: *marchands*, galerias, leilões, feiras e, em pleno século XXI, os próprios artistas muitas vezes com o recurso às ferramentas digitais e às redes sociais. É depois necessário que exista quem compre e neste domínio podemos falar do simples mercado doméstico, como dos colecionadores privados e, claro, das instituições públicas mas também privadas, muitas delas enquadradas na economia social (o Estado, central ou local, os museus, os centros culturais, as fundações, os bancos, etc.).

Tal como o mercado de arte antiga, o mercado internacional da arte contemporânea é um mercado na aceção económica do termo, mas a sua interação com o campo cultural,

¹⁰ BARTHES, Roland – *A Câmara Clara. Nota sobre fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2008. Página 25.

onde se operam, sem o recuo do tempo, as avaliações estéticas e os reconhecimentos sociais, é ainda mais estreita. A internacionalização do mercado da arte contemporânea é, com efeito, rigorosamente indissociável da sua promoção cultural; ela assenta na articulação entre a rede internacional das galerias e dos colecionadores privados e a rede internacional das instituições artísticas.¹¹

O sistema exige um método de divulgação e construção de discurso teórico sobre a obra de arte que, tradicionalmente, cabia ao crítico de arte; à imprensa – jornais e revistas – preferencialmente especializados ou com jornalistas vocacionados para o efeito; à investigação, nomeadamente no seio das escolas; ao meio editorial responsável por livros e catálogos sobre a produção artística; ao audiovisual como produtor de conteúdos de interesse público; e, claro, aos públicos que, com o crescimento do online, se sentem cada vez mais livres para pensar e comentar o tema. Juntamos depois aqueles que expõem, ou seja, os museus, os centros de exposições, as galerias e, os seus decisores com enquadramentos institucionais e espaços de autonomia diferenciados. A exposição, enquanto dispositivo de comunicação, é o canal central deste sistema, podendo e devendo ser acompanhada pela edição, pelo olhar atento da imprensa e pelo impacto na reação tida por quem compra e, sobretudo, por quem frui, ou seja, pelos públicos. Interessa depois referir, no quadro das instituições, os educadores e mediadores culturais a quem cabe a difícil missão de tornar legível a obra de arte, tornando-a ação comunicante e não necessariamente comunicação.

O curador é, neste contexto, uma figura emergente e que suplanta, se quisermos, o desaparecimento gradual do crítico, que cresce com a importância da exposição e com a multiplicação da criação de espaços para o efeito, sendo capaz de criar um discurso teórico sobre a obra de arte e funcionando, simultaneamente, como um facilitador da comunicação com os públicos, ou seja, como um educador e mediador cultural por excelência. Interessa por isso perceber porquê que o curador, entre os diversos agentes do sistema da arte contemporânea, vê o seu espaço de poder crescer como nenhum outro. O curador surge, assim, como o principal ativador do sistema da arte, que funciona como uma rede de trabalho, na generalidade dos casos, fechada e não dinâmica, sendo sua responsabilidade a validação, para o mercado, de determinado artista ou obra, numa posterior ou ulterior consolidação feita pelo museu, a grande instituição cultural da nossa era.

Em sentido mais poético, poderia dizer-se que expor, mais do que montar um dispositivo, é um ato criativo. A cada nova curadoria, um novo entusiasmo. Os dias de montagem são os de maior

¹¹ MOULIN, Raymonde – *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1995. Página 45.

alegria e energia, o ato da escrita é a solidão e o prazer dos livros, a logística é a ação e a inauguração é a festa, a comunhão. A cada exposição há a estrutura e o conceito que nos levam aos protagonistas (ou vice-versa), há o poema das coisas a encontrarem o seu lugar, há os jogos e os ângulos que se imaginam com a arquitetura do lugar, há as relações entre objetos e formas de ver, há a magia do encontro das coisas com os públicos. Já as coisas são sempre da Arte e a Arte é sempre da cidadania, do belo (talvez) e do amor (sem vez).

Muitos anos depois dos acontecimentos que aqui relato, parti em viagem para visitar todos os museus do mundo; passava os dias a observar dezenas de milhares de estranhos objetos minúsculos em exposição em museus do Perú, na Índia, na Alemanha, no Egipto e em vários outros países. Em seguida bebia dois copos de uma qualquer bebida forte e passava muitas horas a percorrer as ruas da cidade em que me encontrava. Espreitei por entre cortinas e janelas abertas em Lima, Calcutá e Hamburgo, no Cairo e em tantos outros lugares, e vi famílias a rir e a dizer piadas enquanto viam televisão e jantavam; inventava toda uma espécie de desculpas para entrar na sua casa e até para tirar uma fotografia com os ocupantes. Foi assim que me apercebi que, na maioria dos lares do mundo, há um cãozinho de porcelana em cima da televisão. Porque será que milhões de famílias do mundo inteiro sentiram essa mesma necessidade?¹²

¹² PAMUK, Orhan – *O Museu da Inocência*. Lisboa: Editorial Presença, 2010 (2ª edição). Página 454.

CAPÍTULO 1 – O SISTEMA DA ARTE NO PÓS-II GUERRA MUNDIAL: APROXIMAÇÃO AO CONTEXTO INTERNACIONAL E NACIONAL

No dia em que houver uma política cultural realmente digna e levada a fundo, isto é, uma política em que todas as manifestações da cultura, das mais antigas às mais recentes, forem atualizadas e postas realmente ao serviço do progresso e do enriquecimento do nosso espírito, acabar-se-ão as incompreensões e a ideia de “acaso”, de extravagantes e quase palhaços que se fomenta no povo sobre o artista novo. Compreender-se-á a importância do seu papel na sociedade.¹³

Não existe Arte sem artistas mas teria a Arte chegado até nós sem mecenas, sem colecionadores, ou seja, sem um sistema complexo e completo de agentes que tornam luz as trevas a que, muitos casos, se resume o *atelier*, espaço de trabalho do artista? Não precisamos recuar aos Medici e aos muitos, em contexto ocidental, que lhes sucederam nesta missão de guardar o presente para que existisse futuro, ou seja, para que hoje tenhamos passado. Interessa-nos, contudo, e comungando com diversos autores que tomam a II Guerra Mundial como um momento charneira na História da Arte, compreender, não apenas os movimentos artísticos mas o sistema da arte contemporânea no seu todo, na expressão de Alexandre Melo¹⁴. Ou seja, interessa compreender os movimentos do mercado, internacional e nacional e de que forma estes influenciam um cenário em que o curador está no topo da cadeia.

Em 1945, uma guerra mundial terminou. Estes tipos de datas servem como linhas divisórias práticas para os historiadores da arte. Neste caso específico, a linha divisória é mais do que "prática", uma vez que coincide com uma crise real no desenvolvimento da pintura e escultura no século XX. Foi nesta época que as artes visuais começaram tomaram um novo rumo, cuja direção poderia ter sido difícil de prever em 1939.¹⁵

Em parte as transformações tiveram a guerra como causa. Num momento em que tanto havia mudado, não era expectável que a arte sobrevivesse sem que afetada pelos acontecimentos. A Europa estava destruída e exausta e nos países invadidos pela Alemanha os artistas tinham-se confrontado com grandes dificuldades de sobrevivência o que levou a uma emigração em massa, nomeadamente para os Estados Unidos da América, o que esgotou a energia, por exemplo, da Escola de Paris. Os EUA, por sua vez, haviam-se convertido, a par da Rússia onde dominava o neorrealismo politizado pelo regime de Estaline (1878-1953), numa potência mundial a todos os níveis. A partir do arranque da década de 1930, a *movida* artística norte-americana, particularmente em Nova Iorque, vai-se enriquecendo com uma vaga de emigrantes que fogem ao

¹³ TÁPIES, Antoni – *A prática da arte*. Lisboa: Cotovia, 2002. Página 57.

¹⁴ MELO, Alexandre – *O Sistema da Arte*. Lisboa: Documenta, 2012. Página 7.

¹⁵ LUCIE-SMITH, Edward – *Movimentos Artísticos desde 1945*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991. Página 7.

horror nazi. A adaptação destes artistas, colecionadores, galerias ocorre com naturalidade e mais facilmente do que noutras cidades, porque os EUA e, em particular, Nova Iorque já era caracterizada por uma amálgama de nacionalidades e por um clima geral de tolerância que, rapidamente se transforma, na consequência da guerra, num clima propício ao enriquecimento. Entre estes emigrantes estão alguns dos mais relevantes *marchands*, colecionadores ou galeristas europeus, tais como Leo Castelli (1907-1999), Ileana Sonnabend (1914-2007), casada primeiro com Castelli e depois com Michael Sonnabend (1900-2001) ou Peggy Guggenheim (1898-1979). Peggy seguiu a tradição do tio, Solomon Guggenheim (1861-1949) e, sensivelmente, entre 1938 e 1979, adquiriu obras de alguns dos mais relevantes artistas do seu tempo. Este é um exemplo que nos merece a demora.

Peggy Guggenheim costumava dizer que era o seu dever protegê-la do seu próprio tempo. Dedicou metade da sua vida a esta missão, bem como à criação do museu em Veneza, que ainda tem o seu nome.¹⁶

Judeus e originários do cantão alemão da Suíça, os Guggenheim emigraram para Filadélfia (EUA) em 1847. Viriam a tornar-se milionários e Peggy, nascida em 1898 em solo americano, é a segunda filha de Benjamin Guggenheim (1865-1912) que morreu a bordo do famoso Titanic. Ainda que sempre se tenha considerado a menos rica da família, Peggy limitou-se a ser uma mera espectadora enquanto a fortuna da família crescia. Tendo-se mudado entretanto para Londres, o percurso de Peggy no meio artístico começa em janeiro de 1938 quando abre a galeria Guggenheim Jeune. Entre os seus conselheiros estavam Samuel Beckett (1906-1989) e Marcel Duchamp (1887-1968). O primeiro aconselha Peggy a mostrar arte contemporânea, já que era algo vivo e o segundo desafiou-se a colocar em confronto o abstracionismo e o surrealismo, tendo-lhe apresentado diversos artistas. Ainda que Peggy não revelasse grandes conhecimentos sobre arte, tinha a vantagem de ter convivido, desde a sua chegada à Europa em 1921, com muitos intelectuais em Inglaterra e França. O seu primeiro marido, Laurence Vail (1891-1968) era um escultor enquadrado com o dadaísmo e introduziu-a no meio. Peggy começou então por expor Jean Cocteau (1889-1963) e depois Wasily Kandinsky (1866-1944). Outros se seguiram mas em março de 1939, Peggy estava cansada da vida de galerista até porque acumulava um enorme insucesso financeiro, comprando ela mesma, em segredo, obras da sua própria exposição para dar algum alento aos artistas. Decide então abrir um museu de arte contemporânea em Londres. O Historiador de Arte Herbert Read (1893-1968) é contratado por Peggy para fazer uma lista de

¹⁶ VÁRIOS – *Peggy Guggenheim Collection*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2009 (11ª edição). Página 9.

artistas a serem representados na sua coleção.¹⁷ Duchamp manteve-se como conselheiro também, entre outros. Analisando hoje a coleção, compreendemos que esta lista é a sua base. Herbert Read era, à época, uma das figuras de maior relevo científico no meio, trabalhando também como crítico, sendo conhecido pela sua poesia anarquista e tendo sido, após a I Guerra Mundial, assistente de guarda (*assistant keeper*) do Victoria and Albert Museum, em Londres, ou seja, o que hoje designaríamos como curador. Contudo, como sabemos, começa em 1939 a II Guerra Mundial e o contrato com Read é dissolvido amigavelmente. Algumas destas aquisições chegaram mesmo a ser concluídas e entre 1939 e 1942, Peggy, movendo-se entre Londres, Paris e Nova Iorque, consegue reunir cerca de 170 obras de arte de artistas europeus que farão parte do primeiro catálogo da sua coleção, publicado em 1942, com textos de André Breton (1896-1966), o autor do “Primeiro Manifesto Surrealista” (1924). Em julho de 1941, fugindo à ocupação nazi da França, Peggy regressa a Nova Iorque com Max Ernest (1891-1976), o seu segundo marido. A história que nos conta como Peggy despachou, a partir de Paris, num cargueiro e disfarçadas de mobiliário, a sua coleção é quase uma lenda ou um golpe de sorte mas, facto, as obras chegaram a solo americano e em outubro de 1942 Peggy inaugura a sua galeria-museu “Art of This Century” com ambicioso e deslumbrante projeto de arquitetura do austríaco Frederick Kiesler (1890-1965) também ele na senda dos emigrados. A galeria é, em si mesma, uma obra de arte e a sua dinâmica expositiva torna-se fundamental para dar a conhecer os mais relevantes artistas Europeus dos modernismos nos EUA. Este é um contributo fulcral de Peggy naquilo que é uma globalização do mercado da arte. São conhecidos os nomes de artistas do expressionismo abstrato americano, tais como Jackson Pollock (1912-1956) que Peggy também promoveu. Cansada dos EUA e das constantes intrigas em torno da sua vida privada, com o final da II Guerra Mundial, Peggy decide voltar à Europa e escolhe Veneza. A primeira viagem à *Pérola do Adriático* terá sido em 1946 e logo nessa altura terá sido convidada por Rodolfo Pallucchini, o secretário geral de *La Biennale di Venezia*, para que a sua coleção fosse apresentada na XXIV edição do certame, que havia sido interrompido durante a guerra. A exposição aconteceria no pavilhão da Grécia que estaria livre já que os gregos estavam agora mergulhados numa guerra civil (1945-1951). Na sua biografia, Peggy conta-nos:

A Bienal, iniciada em 1895, é uma exposição internacional de arte contemporânea, realizada todos os anos no Jardim Público, no final de Veneza, na lagoa perto de Lido. Montes de edifícios muito feios, construídos na época de Mussolini, dão-lhe um caráter distinto. As árvores e os jardins estão maravilhosamente cuidados e formam um belo

¹⁷ VÁRIOS – *Peggy Guggenheim Collection*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2009 (11ª edição). Página 11.

cenário para os vários pavilhões. Em meados de junho, quando a Bienal abre, as tílias estão a florescer e exalam um perfume avassalador. Sinto muitas vezes que isto compete fortemente com a exposição, pois é muito mais agradável sentar nos jardins do que entrar nos terríveis pavilhões quentes e sem ventilação.¹⁸

A XXIV edição do certame começou em 1946 com o festival de cinema, seguindo-se, em 1947, os festivais de música e teatro e em 1948 a exposição. Com a sua participação na bienal, Peggy voltou a promover um intercâmbio trazendo, desta vez, ao conhecimento europeu artistas do expressionismo abstrato como Jackson Pollock, Arshile Gorky (1904-1948), Mark Rothko (1903-1970), Clyfford Still (1904-1980) ou Willem de Kooning (1904-1997).

Antes de deixar os EUA, Peggy convence a *marchand* e galerista Betty Parsons (1900-1982) a trabalhar com Jackson Pollock e, em 1947, começa à procura de casa em Veneza, pensando já na possibilidade de dar corpo ao antigo sonho de um museu para a sua coleção. Em 1949, Peggy adquire o inacabado *Palazzo Venier dei Leoni*, às portas do *Grand Canale* (ou *Canalasso*, como preferem os venezianos). Enquanto o preparou para acolher a sua coleção, esta circulou por vários museus italianos e em 1950 mostrou a coleção na sua totalidade, incluindo 18 obras de Jackson Pollock, no *Museo Correr*, em plena praça de São Marcos, no mesmo ano em que o pavilhão dos EUA apresentava o artista mas apenas com três obras suas. Peggy doou, ainda, muitas obras da sua coleção a museus em todo o mundo, com o objetivo de que estes fossem representativos da arte do seu tempo. A colecionadora viverá o resto da sua vida em Veneza, mantendo uma atenção à arte contemporânea e adquirindo permanentemente obras. Em 1969, o Museu Solomon R. Guggenheim em Nova Iorque convida-a para mostrar a sua coleção e é neste contexto que ela doa a coleção e o palácio à Fundação, ficando acordada a permanência da mesma em Veneza onde deve ser mantida.

Em 1969, o Museu Guggenheim de Nova York convidou-me para fazer um show. Uma grande confusão foi feita sobre isto, porque eles queriam herdar a minha coleção. Eu tive a mesma ideia, então eu estava como alguém que queria ser pedida em casamento por alguém que desejava casar-se. O meu primo, Harry Guggenheim, presidente do museu em Nova York, estava no hospital onde o fui visitar, e fizemos um acordo. Os termos eram que a coleção permanecesse em Veneza intacta no meu nome para ser administrada por eles. Nada deveria ser removido.¹⁹

Hoje, juntas, as coleções Guggenheim são um dos maiores repositórios mundiais de arte moderna e contemporânea, destacando-se ainda pelas arquiteturas dos museus que as acolhem. A história

¹⁸ GUGGENHEIM, Peggy – *Out of this Century. Confessions of an Art Addict*. London: André Deutsch Ltd., 1979. Página 326.

¹⁹ GUGGENHEIM, Peggy – *Out of this Century. Confessions of an Art Addict*. London: André Deutsch Ltd., 1979. Página 371.

de Peggy Guggenheim e da sua coleção, sobre a qual aqui nos alongamos, tem particular interesse a título de exemplo pois é ilustrativa da ideia de rede adjacente ao sistema da arte. De onde se vem, quem se conhece, com quem nos relacionamos e quem legitima os artistas e as obras de arte são questões complexas que, em muitos casos, não são exclusivas de critérios estéticos, artísticos, mas intrincadas em vetores subjetivos e autorais. Peggy torna-se uma legitimadora do mercado mas constrói uma coleção recorrendo a conselhos de artistas, historiadores de arte e críticos, como Marcel Duchamp, Herbert Read, André Breton ou André Malraux (1901-1976), que também a visitou em Veneza inúmeras vezes como a própria relata na sua biografia. Com as contingências da transformação da sociedade no digital e no hipercapitalismo, dependente de uma produtividade palpável, não é de estranhar, por isso, que neste sistema de legitimação complexo e com tantos agentes, se faça emergir o curador, numa versão expandida e século XXI como aqui o abordaremos.

Sobre a importância dos grandes colecionadores e a sua relação aos grandes museus e a prestigiados eventos do sistema da arte contemporânea, poderemos elencar mais alguns. Ernst Beyeler (1921-2010), considerado como um dos mais importantes negociantes de arte e colecionadores de arte contemporânea do pós-guerra, foi um dos fundadores daquela que se tornou numa das mais prestigiadas feiras de arte contemporânea do mundo: a *Art Basel*, na Suíça. A *Art Basel* deu origem, em 1982, à fundação Beyeler (Beyeler Foundation), em Basileia, na Suíça, com um projeto de arquitetura de Renzo Piano (n.1937) e onde é possível ver a coleção construída por Ernst. Juntamente com os galeristas Trudl Bruckner e Balz Hilt, Ernst cria, então, a *Art Basel* em 1970 e já no novo milénio esta expande-se para Miami (EUA), em 2002, e para Hong Kong (China), em 2013, preconizando assim um princípio da arte no contexto da globalização, que distingue centros e periferias e que coloca numa nova perspetiva a paisagem cultural e o funcionamento dos sistemas (agora plurais) das artes nas sociedades contemporâneas.

Considerando a história da arte da segunda metade do século XX vemos que a dinâmica dos centros artísticos continua a ser inseparável de fatores extra-artísticos. Se nos concentrarmos na década de 1980, fundamental para muitas das transformações ainda em curso, o protagonismo americano ou, ocasionalmente, o alemão ou inglês (que comprovamos através do peso e das referências múltiplas a autores com estas nacionalidades) reflete, para além da carga inerente a contextos culturais fortes e específicos, as suas preponderâncias em termos económicos, políticos e mediáticos. Mesmo França ou Itália, ainda que numa situação de declínio em termos de capacidade de afirmação cultural externa, continuam a rentabilizar um capital de prestígio político

e cultural historicamente acumulado. Aplicando um conceito de centro artístico, observamos que o poder dos referidos centros artísticos se manifesta na capacidade de regularmente lançarem artistas ou grupos de artistas com um enquadramento suficientemente eficaz para os divulgar e impor a nível internacional num espaço de tempo relativamente curto. A eficácia do enquadramento é assegurada por fatores como a robustez económica – compradores e vendedores – que suporta o lançamento dos autores, a consistência de apoios institucionais e uma capacidade de intervenção mediática que permite obter uma intensidade e velocidade capazes de produção e difusão da informação.²⁰ A análise pode igualmente aplicar-se em microescalas: entre cidades de um mesmo país ou mesmo entre instituições e redes ou circuitos relacionais e de partilha de atividade.

No panorama das artes no final do século XX e em pleno século XXI, questiona-se o modelo de afirmação dos centros artísticos, sobretudo pela afirmação, económica e política global, de novos *players*. É o próprio processo de globalização que tende a tornar cada vez mais visível e notória a diversidade das áreas geográficas de produção e circulação artísticas. Ao lado dos tradicionais centros e das respetivas áreas de influência vão emergindo novos continentes em que, por sua vez, se revelam novos centros. Entre o grande centro cosmopolita e a zona desconhecida desdobra-se um amplo leque de situações e relações geográficas cuja crescente visibilidade vem trazendo nova animação e novas tensões às fronteiras do mundo da arte. A extensão da *Art Basel* para Miami e Hong Kong é sintomática desta realidade. Provavelmente já não é pertinente olhar o mundo da arte como uma estrutura dominada por meia dúzia de centros, podendo este estar a evoluir no sentido de uma estrutura multipolar em que não há um mas vários centros, várias hierarquias²¹, várias redes. Interessa ainda, neste jogo, não esquecer o digital, a força de propagação de conteúdos e imagens que têm as redes sociais e a facilidade dos públicos em ampliar conhecimentos sobre a produção artística, não estando já confinados ao que é proposto pelas instituições (museus, centros de exposições, fundações, galerias) e confrontando-se estes, por sua vez, com a urgência de regimes de validação da obra de arte e, sobretudo, de comunicação da mesma capazes de suplantar a solidão do confronto *online*.

Regressando aos colecionadores e aos museus, merece também referência o alemão Peter Ludwig (1925-1996) que começou a sua coleção na década de 1960 e em 1976 assina um contrato de doação com a cidade de Colónia para a criação de um museu com o seu nome

²⁰ MELO, Alexandre – *Arte e Poder na Era Global*. Lisboa: Documento, 2016. Páginas 55 a 58.

²¹ MELO, Alexandre – *Arte e Poder na Era Global*. Lisboa: Documento, 2016. Páginas 65 e 66.

(*Museum Ludwig*). Ludwig foi um dos responsáveis pela popularização dos artistas americanos associados à *Pop Art* na Europa tendo também contribuído largamente para a difusão do neoexpressionismo alemão. A sua coleção tem mais de 20 000 peças, representativas da maioria dos movimentos estéticos que marcaram o século XX que, além de integrarem o museu Ludwig, estão espalhadas em museus em mais de 10 países, igualmente promovidos por Ludwig e em contextos geopolíticos tão distintos como a Rússia, a Coreia do Sul ou a Grécia. Esta dispersão contribui para a força que ganham, em termos globais, os artistas da *pop art* americana ou do neoexpressionismo alemão, considerando a capacidade de criar escala deste colecionador e a sua visão global. Diz-se que na década de 1970, Ludwig chegou a comprar uma obra de arte por dia com o propósito de a emprestar a um museu, acabando depois por a doar.

O italiano Giuseppe Panza (1923-2010) constituiu também uma enorme coleção de arte a partir de 1956, com enfoque na pintura americana e europeia do pós II Guerra Mundial. Foi um dos patronos da *pop art* e comprou as primeiras *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg (1925-2008). A coleção revela também interesse pelo minimalismo e pela arte conceptual. A sua coleção foi, aos poucos, também distribuída por vários museus, através da aquisição e da doação, e uma parte das obras minimalistas e pós minimalistas integram a coleção do Guggenheim de Bilbao. Uma parte importante da coleção, 2500 obras que representam cerca de 10%, estão expostas, a título permanente, na *Villa Varesse*, perto de Milão, propriedade também do colecionador.

Portugal terá também a sorte de Calouste Gulbenkian (1869-1955), cidadão britânico de origem arménia, aqui se exilar em 1942 para se proteger em contexto de II Guerra Mundial. A Fundação Calouste Gulbenkian é criada em 1956 por testamento de Calouste Sarkis Gulbenkian, com o “propósito fundamental melhorar a qualidade de vida das pessoas através da arte, da beneficência, da ciência e da educação. (...) A Fundação conta com um museu, que alberga a coleção particular do Fundador e uma coleção de arte moderna e contemporânea; uma orquestra e um coro; uma biblioteca de arte e arquivo; um instituto de investigação científica; e um jardim, que é um espaço central da cidade de Lisboa, onde decorrem também as atividades educativas.”²².

A Fundação Calouste Gulbenkian, criada em pleno Estado Novo, irá mudar, de forma determinante, o destino da vida cultural e artística do país a partir de meados do século XX.

²² <https://gulbenkian.pt/fundacao/apresentacao/> em 12 de abril de 2020.

Ainda uma referência a Charles Saatchii (n.1943), multimilionário judeu de dupla nacionalidade iraquiana e britânica, que se revela também como um importante colecionador. Em 1985 abre *Saatchi Gallery* e inicia, em particular, um programa de apoio a jovens artistas britânicos como são exemplo Damien Hirst (n.1965) ou Tracey Emin (n.1963). Saatchi devolve assim a Londres o brilho de uma grande metrópole artística, devolvendo-nos também para a importância da década de 1980 que, em contexto europeu, na consequência de uma CEE (Comunidade Económica Europeia) criada em 25 de março de 1957, irá crescer em número de membros, com a estabilização económica de uns e o crescimento de outros. É uma década de ouro para o sistema da arte com o surgimento de importantes feiras e outros eventos e com uma explosão do número de galerias um pouco por todo o lado. Com a queda do muro de Berlim em 1989 a situação torna-se ainda mais favorável, também, ao consumo artístico. A *Documenta* de Kassel (Alemanha), iniciada em 1955 e realizando de 5 em 5 anos, foi pioneira naquilo que era a expressão da produção artística internacional, no contexto de uma Alemanha a recompor-se das consequências da II Guerra Mundial e a querer dar sinais à Europa da sua aceção às vanguardas. A edição de 1972 terá Harald Szeemann como seu diretor, tornando, esta quinta edição, num marco sobre o qual falaremos adiante. A *ARCO Madrid* surge em 1987, dois anos depois da adesão espanhola à CEE, com o objetivo de impulsionar o mercado da arte contemporânea. Realiza-se anualmente e é um dos mais significativos eventos do setor. A *Foire Internationale d'Art Contemporain* (ou FIAC) realiza-se, desde outubro de 1974, anualmente, em Paris com propósitos semelhantes aos da *ARCO Madrid* e de outras iniciativas.

Os colecionadores têm, no sistema da arte, uma importância não só em termos de consumo direto (são também eles um dos alvos principais das feiras de arte), como também de criação de estruturas de sustentação (museus, centros de exposições, fundações, etc.), contribuindo para a construção da trama da História da Arte. No decorrer do século XX, particularmente do pós-II Guerra Mundial, a ação dos colecionadores é determinante para o desenvolvimento do sistema da arte contemporânea. As coleções são resultados de histórias de vida, vertidas em conjuntos de objetos que, mais do que bens materiais, são pedaços emocionais e de memórias. Uma coleção é, também, uma forma de perpetuar a vida e dar sentido a um tempo. O ato de colecionar, mais do que um investimento ou um *hobbie*, torna-se um propósito, um objetivo, parte do quotidiano e uma forma de obter prazer e felicidade. Ao ato de colecionar está, inevitavelmente, associado um processo criativo, ao qual muitos colecionadores associam investigação, o que resulta em olhares treinados, críticos, pressupostos que contribuem para a construção de redes de mercado. A

História da Arte está repleta de histórias de mecenato, encomendas e colecionismo que hoje podemos visitar em grandes museus públicos. Basta que nos recordemos dos Medici e do tanto que nos legaram, não só em coleções, como em obras em espaço público, numa plêiade de geniais artistas que se constituem como protagonistas de um tempo de renascimento. O mundo da arte não existe sem artistas, mas também não existe sem colecionadores. São eles que mantêm toda a ecologia da arte, afirmando-se como grandes consumidores e aqueles que mantêm o sistema a funcionar.

Não obstante, e esta é hoje uma questão em permanente discussão, a política fiscal de um país tem uma grande influência sobre a produção e distribuição de obras de arte e cada modificação repercute-se imediatamente sobre o mercado da arte e, portanto, sobre a vida profissional de todos os que participam no mundo da arte.²³ Ou seja, neste jogo, o Estado, além de cliente, além de responsável pela construção de memória do presente que seja futuro, através da aquisição de obras de arte e além da obrigação de apoiar a criação e produção artística contemporânea e original, tem ainda o poder de legislar os trâmites de funcionamento e de regulação do mercado. Tal regulação exige maturidade democrática e uma política cultural ampla e consciente do papel da Arte na definição da identidade de um país.

A arte e, por extensão, a cultura, é a forma representativa de um território, de uma comunidade. Os estados precisam de reforçar e atualizar as suas identidades, as suas formas de conceber e materializar os seus sonhos. A arte é generosidade, a melhor imagem que um país pode oferecer, os políticos sabem, os cidadãos sabem e os artistas são/somos os embaixadores.²⁴

Voltemo-nos agora para o caso português. Até à década de 1950, a tradição do colecionismo em Portugal tinha foco nas pratas, joias, mobiliário, louças da Companhia das Índias e outros objetos da dita arte antiga. Pintura e escultura apareciam nas coleções de forma dispersa e sem expressão. No entanto, existia no Porto, mesmo antes de Lisboa o fazer, uma classe média letrada, que na primeira metade do século XX, já estava a comprar autores modernistas tais como Domingos Alvarez (1906-1942), António Carneiro (1872-1930) ou Júlio Resende (1917-2011).

Em 1954, a 4 de maio, Jaime Isidoro (1924-2009) funda com António Sampaio (1916-1994), na Rua da Alegria (Porto), a “Academia Livre de Desenho e Pintura Dominguez Alvarez “no contexto cultural de coragem marcado pelas atividades do Cineclube do Porto que apresentava, aos

²³ BECKER, Howard S. – *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. Página 157.

²⁴ ROMÁN, Juan Carlos – *Los 100 problemas del arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC, 2016. Páginas 47 a 48.

domingos de manhã no Cinema Batalha, filmes, muitos deles proibidos pela censura e que eram precedidos por palestras; pela criação, em 1953, do Teatro Experimental do Porto (TEP) pelas mãos de António Pedro (1909-1966) e da construção de um pequeno auditório para cerca de 100 pessoas e, claro, pelas tertúlias nos cafés Magestic, Leão Douro, Primus, Rialto, entre outros, num clima de tensão revolucionária, protagonizada por artistas, arquitetos, escritores e intelectuais unidos por objetivos políticos e culturais. Jaime Isidoro, como nos descreveu no catálogo comemorativo dos 50 anos da Galeria Alvarez²⁵, viveu intensamente este período que designa como a “fase heroica da cultura na cidade do Porto nos anos 50/60”. No entanto, considerava que era necessária a integração das artes plásticas neste ciclo que já incluía o cinema, o teatro e alguma pintura. A forte relação inicial estabelecida com o teatro, que fez da Alvarez ponto de encontro, manteve-se no percurso individual de Jaime Isidoro que, inclusive, em 1966, realiza para o TEP os cenários e figurinos d’ “A Estalajadeira” de Carlo Goldoni (1707-1793), com encenação de Roggero Jacobbi (1920-1981), mantendo colaborações pontuais com outras companhias e artistas ao longo dos anos. A “Academia Livre de Desenho e Pintura Dominguez Alvarez” era um espaço, em registo oficial, promotor de experiências e diálogos que procurava conduzir as aprendizagens de acordo com a personalidade de cada aluno, tendo sido pioneira numa necessária procura da rutura com os academismos vigentes e com a dicotomia mestre-discípulo, castradora da introdução das vanguardas, a rebentar em contexto internacional e à espreita de possibilidades de apresentação por uma nova geração de artistas portugueses, os primeiros que de forma mais massiva, através de bolsas ou fugindo das contingências do regime, contataram com a produção artística dos grandes palcos culturais europeus. A Academia era frequentada por alunos da Escola de Belas Artes do Porto (atual FBAUP), como foi o caso de José Rodrigues (1936-2016), Armando Alves (n.1935) ou Sousa Felgueiras (n.1930). Pela Academia passaram, também, nomes como os de António Cardoso (n.1932), Tito Reboredo (1934-1980) ou Leonor Praça (1936-1971). A Galeria, propriamente dita, inaugura apenas a 15 de outubro de 1954, inicialmente para colmatar a necessidade pedagógica de mostrar aos alunos obras de consagrados artistas dos modernismos. A primeira exposição foi de Carlos Botelho (1899-1982), evoluindo o conceito para a criação de um espaço que mostrasse os novos e as vanguardas.

As exposições que a Galeria Alvarez foi acolhendo e que, logo a partir de 1955 também fez itinerar pela Póvoa de Varzim, Vila do Conde, Penafiel, Amarante, Coimbra ou Mirandela, refletem uma

²⁵ ISIDORO, Jaime (prefácio) – *Galeria Alvarez: 50 anos depois*. Porto, Galeria Alvarez, 2004. Página 3.

abrangência de autores que, após uma aposta inicial nos modernistas, foi sempre atenta aos novos e às vanguardas, acreditando, como nos diz Boris Groys, no poder da Arte e na sua capacidade de potenciar reflexões sobre o mundo que nos rodeia:

Mas a arte de vanguarda mostrou que a arte ainda tem algo a dizer sobre o mundo moderno: pode demonstrar o seu carácter transitório, a sua falta de tempo; e para transcender esta falta de tempo por uma semana, gesto mínimo que requer muito pouco tempo - ou mesmo nenhum tempo.²⁶

Nas inaugurações de todas as exposições da Galeria Alvarez realizavam-se colóquios e debates com a presença dos artistas e/ou de críticos, o que despertou a atenção da PIDE que procurou vigiar de perto o que ali se passava, chamando Jaime Isidoro várias vezes para interrogatórios. Nos primeiros anos de atividade, em plena ditadura, pela Galeria Alvarez passaram artistas, nacionais e internacionais de nomeada. A título de exemplo, destacamos as exposições de Cândido Portinari (1903-1962); Hein Semke (1899-1995); João Hogan (1914-1988); a primeira exposição póstuma de Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918) em 1956; Manuel Cargaleiro (n.1927); Júlio Reis Pereira (1902-1983); Costa Pinheiro (1932-2015); a primeira de Álvaro Siza Vieira (n.1933) em junho de 1959; Jorge Martins (n.1940); António Soares (1894-1978) que, em 1994, no âmbito do centenário de nascimento a Galeria Alvarez homenageia com nova exposição; Sarah Afonso (1899-1983); Aureliano Lima (1916-1984); Artur Bual (1926-1999); Eduardo Nery (1938-2013); Domingos Pinho (n.1937); Ana Hatherly (1929-2015); a primeira exposição póstuma de Eduardo Viana (1909-1966) em novembro de 1967; Alberto Carneiro (1937-2017); Martins da Costa (1921-2005); José Mouga (1942-2016); Abílio-José Santos (1926-1992); Gustavo Bastos (1928-2014); Manuel Casimiro (n.1941); Charters de Almeida (n.1935); Nikias Skapinakis (n.1921); Carlos Carneiro (1909-1971); Zulmiro de Carvalho (n.1940); Joaquim Vieira (n.1946); Pires Vieira (n.1950); José Luiz Da Rocha (1945-2016) ou Eduardo Batarda (n.1943). Na listagem em síntese, facilmente se compreende que as escolhas de Jaime Isidoro não foram exclusivamente vinculadas à apresentação de artistas do modernismo português e que a Galeria Alvarez rapidamente se tornou num espaço de apresentação das vanguardas e das linguagens de ruptura que marcam a produção artística da década de 1960.

Em novembro de 1968, em parceria com a Cooperativa Árvore que havia sido criada por intelectuais e artistas em 1963, Jaime Isidoro organiza a primeira exposição do grupo “Os Quatro Vintes”, constituído por Ângelo de Sousa (1938-2011), Armando Alves (n.1935), Jorge Pinheiro

²⁶ GROYS, Boris – *Going Public*. Berlim: Sternberg Press, 2010. Página 121.

(n.1931) e José Rodrigues (1936-2016). O grupo, assim denominado num alusão irónica à marca de tabaco “Três Vintes” e pelo facto de todos terem terminado o seu percurso na Escola de Belas Artes do Porto com vinte valores, organiza, no ano seguinte, uma exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa que marcou e pautou o fim da década de 1960, ao mesmo tempo que foi charneira para o porvir, num país pós-Salazar mas ainda sob a égide da ditadura e com a tormenta da Guerra Colonial, cujas consequências agitavam cada vez mais consciências e marcavam em crescente a produção artística. A par das exposições, a galeria Alvarez organizou diversas atividades paralelas, como a publicação da Revista de Artes Plásticas (1973-1977), os Encontros Internacionais de Arte (1974-1978) e as Bienais Internacionais de Arte de Cerveira²⁷, a partir de 1978.

A situação em Portugal sofrerá, então, algumas alterações na segunda metade do século XX, com um incentivo ao colecionismo de arte, fruto de um esforço conjunto de galeristas e de críticos. Jaime Isidoro abre a Galeria Alvarez em 1954; a Fundação Calouste Gulbenkian é criada em 1956; a Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas, CRL é criada em 1963; Manuel de Brito (1928-2005) abre a Galeria 111, em Lisboa, em 1964 (e depois a Galeria Zen, no Porto, em 1970)²⁸; e a Galeria São Mamede, em Lisboa, foi fundada por Francisco Pereira Coutinho, um antiquário que alargou o negócio à arte moderna e contemporânea, em 1968. Em 1966, no Porto, dá-se ainda a criação do chamado “clube dos cem”²⁹, um grupo de cem pessoas que, através de um regime de quotas, comprava obras de arte aos artistas, sorteando-as depois entre si. Manuel de Brito esteve ligado aos encontros mensais deste grupo, usufruindo depois a Galeria 111 de um importante espólio de contactos de potenciais clientes.

É ainda no contexto da década de 1960 que o empresário Jorge de Brito (1927-2006) decide investir em novos artistas portugueses, formando uma coleção que viria a ser uma das coleções privadas portuguesas mais representativas da segunda metade do século XX, incluindo o melhor da pintura portuguesa mas também autores internacionais com Robert Delaunay (1885-1941) e Sónia Delaunay (1885-1979), Max Ernst (1891-1976), Raoul Dufy (1877-1953), Marc Chagall (1887-1985), Paul Klee (1879-1940), Alberto Giacometti (1901-1966) ou Pablo Picasso (1881-1973), entre outros, o que valorizava os nacionais presentes igualmente na coleção.³⁰ Parte das aquisições de Jorge de Brito foram feitas na Sothebys, na Christies e em galerias londrinas, da

²⁷ HARGREAVES, Manuela – *Colecionismo e Mercado de Arte em Portugal. O Território e o Mapa*. Porto: Edições Afrontamento, 2013. Página 48.

²⁸ SILVA, Maria Arlete Alves da – *Coleção Manuel de Brito. Centro de Artes Manuel de Brito*. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 2011. Página 19.

²⁹ HARGREAVES, Manuela – *Colecionismo e Mercado de Arte em Portugal. O Território e o Mapa*. Porto: Edições Afrontamento, 2013. Página 44.

³⁰ <https://expresso.pt/cultura/2017-05-06-Jorge-de-Brito-o-grande-colecionador-de-arte> em 04 de abril de 2020.

mesma forma que também adquiriu a totalidade da coleção de Augusto Vieira de Abreu (1906-1980), um dos impulsionadores da Agência Abreu e que tinha mais de 300 peças³¹, que, assustado com o contexto económico que se vivia, decide vender.

A coleção de Augusto Abreu tornou-se lendária nos círculos intelectuais portuenses pela relevância dos artistas internacionais que dela faziam parte. Além de incluir inúmeros artistas portugueses, desde os naturalistas aos modernistas, como Silva Porto (1850-1893), Marques de Oliveira (1853-1927), Columbano (1857-1929), Aurélia de Sousa (1866-1922), Almada Negreiros (1893-1970), Mário Eloy (1900-1951) ou Nadir Afonso (1920-2013), a coleção incluía artistas de grande reputação como Henri Matisse (1869-1954), Édouard Vuillard (1868-1940), Pablo Picasso (1884-1973), Joan Miró (1893-1983), Salvador Dali (1904-1989) ou Vieira da Silva. Esta coleção encontrava-se distribuída pela residência de Augusto Abreu no Porto, no número 3 da Rua Felicidade Brown, e pelo apartamento que detinha em Paris, cidade onde era bem conhecido dos principais galeristas, que lhe abriam as portas fora de horas e lhe guardavam, durante anos se necessário, as obras adquiridas.

A razão de não se valorizar tanto quanto devido a coleção do “Senhor Abreu” encontra-se no facto de ter sido dispersa ainda em vida do colecionador. Embora não tivesse descendentes diretos, tendo permanecido solteiro toda a vida, Augusto Abreu decidiu alienar muitas dessas obras entre o final da década de sessenta e os meados de setenta. É possível que estas alienações tenham sido feitas de modo a dar-lhe alguma liquidez, já que em fevereiro de 1972 cedeu a maior parte da sociedade que controlava a Agência Abreu ao seu sobrinho Anibal Macedo Vieira de Abreu, vendendo ainda uma pequena parte ao Banco Internacional Português. De qualquer modo, a crise económica internacional de 1973, logo seguida pela incerteza política gerada pelo 25 de Abril de 1974, terão sido dois fatores decisivos para a alienação das principais obras de artistas internacionais que possuía, já que em relação aos artistas portugueses a maior parte foi vendida a Jorge de Brito (1927-2006) ainda na década de 1960.³²

Jaime Isidoro e Manuel de Brito foram também essenciais na construção da coleção de Jorge de Brito, gerando circulação de riqueza e impulsionando o mercado. Grande parte da coleção de Jorge de Brito será vendida após o 25 de abril de 1974, constituindo-se como um dos núcleos fulcrais do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (fundado a 20 de julho de 1983) da Fundação Calouste Gulbenkian, assim como da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva (cujo museu foi inaugurado a 3 de Novembro de 1994), uma vez que, Jorge de Brito era um dos principais colecionadores de obras da pintora.

Ao longo da história da museologia em Portugal multiplicam-se os nomes de colecionadores privados associados à instituição museu. Exemplos maiores da prática do colecionismo são, desde logo, as várias casas-museu dispersas pelo país. Coleções como as de António Medeiros e Almeida

³¹ DUARTE, Adelaide - *Da Coleção ao Museu. O Colecionismo Privado de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal*. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural e Caleidoscópio, 2016. Página 38.

³² AFONSO, Luís Urbano e FERNANDES, Alexandra - *Mercados da Arte*. Lisboa: Edições Sílabo, 2019. Páginas 465 e 466.

(1895-1986), Ricardo do Espírito Santo Silva (1900-1955)³³, de Manuel de Brito (que o Centro de Arte Manuel de Brito, no Palácio dos Anjos, em Oeiras, acolheu durante mais de uma década), de Jaime Isidoro (estudada e exposta em projeto da Fundação Bienal de Arte de Cerveira e do Museu Municipal de Espinho em 2019), contam a história da arte portuguesa de finais de todo o século XX e do século XXI. Mas, para esta ativação do mercado da arte em Portugal, muito contribuíram também as atividades dos críticos de arte, entre os quais Fernando Pernes (1936-2010), Rui Mário Gonçalves (1934-2014) ou José-Augusto França (n.1922), cuja coleção doou à Câmara Municipal de Tomar e se encontra num Núcleo de Arte Contemporânea que exprime o reconhecimento unânime do historiador e crítico de arte português, entre tantas outras coisas, fortemente ligado ao Grupo Surrealista de Lisboa, constituído em 1947³⁴. O Museu de Arte Contemporânea de Elvas expõe, por sua vez, a coleção de António Cachola, administrador da Delta e que venceu, em 2016, *Prémio A* para o colecionismo atribuído pela *Fundación ARCO*. A coleção de Cachola, que se integra também num belíssimo edifício recuperado do século XVIII, é, fundamentalmente de arte portuguesa produzida após os anos de 1980 e já foi apelidada de “coleção da Liberdade”. O CCB (Centro Cultural de Belém) e o Museu Coleção Berardo reúnem uma das mais significativas coleções da história da arte moderna e contemporânea internacional, sendo outro exemplo da importância de patrimonializar estas coleções, contribuindo-se assim para uma História da Arte que nos conte, no futuro, do presente. Nos exemplos acima elencados, “ao nível do desempenho social, estamos perante o crítico e o historiador de arte, o *marchand* e galerista, o homem de negócios e investidor e o empresário empreendedor.”³⁵

Na opinião de João Pinharanda ou António Rodrigues, os sessenta portugueses terão sido decisivos no que respeita a desenvolvimentos na arte, marcando uma tentativa de diálogo e de acompanhamento das tendências internacionais do momento, num país claramente periférico. Nas palavras de Pinharanda: “Os anos 60 são os mais decisivos da arte portuguesa depois dos anos 10 – como se se pudesse falar de uma “segunda década” instauradora”³⁶. Segundo António Rodrigues, a década de sessenta foi privilegiada devido aos pressupostos inovadores em torno da imagem e do signo, assim como dos fundamentos conceptuais e percetivos do objeto. Esta inovação terá que ver não com as condições sócio materiais da vida artística portuguesa da época,

³³ AFONSO, Luís Urbano e FERNANDES, Alexandra – *Mercados da Arte*, Lisboa: Edições Sílabo, 2019. Página 464.

³⁴ SILVA, Raquel Henriques da (coordenação) – *Coleção José-Augusto França*, Lisboa: Museu do Chiado, 1997.

³⁵ DUARTE, Adelaide – *Da Coleção ao Museu. O Colecionismo Privado de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal*, Lisboa: Direção Geral do Património Cultural e Caleidoscópio, 2016. Página 118.

³⁶ PINHARANDA, João – “Anos 60: a multiplicação das possibilidades”. In PEREIRA, Paulo (direção) – *História da Arte Portuguesa: do barroco à contemporaneidade*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Volume 3. Página 602.

mas com o posicionamento dos artistas e de obras³⁷, ou seja, com uma autonomização de indivíduos e de trabalhos.

Contudo, na opinião de Bernardo Pinto de Almeida, e não obstante os anos sessenta terem constituído um período de modificações fundamentais, não terão sido propriamente anos de rutura, já que a arte portuguesa vinha sendo transformada por uma longa mudança de estatuto, de sentido, que se afastava da pureza ideológica do modernismo histórico, acompanhada por um processo internacional que questionava o próprio conceito de vanguarda.³⁸

Na verdade, a década de sessenta marcou, numa primeira instância, e segundo João Pinharanda, uma pulverização de tendências, de nomes, de ações e de agentes³⁹, concretamente no que respeita aos desenvolvimentos da *pop art* e da arte concetual, nomeadamente a nova figuração – muitas vezes antecedida pelo informalismo – a *optical art*, a *land art*, a arte processual, a performance, o assemblage, etc. Esta pulverização ou, se preferirmos, esta fragmentação associada a um individualismo criativo, ter-se-á devido, de forma determinante, ao contacto com o exterior, o qual se processou através dos artistas emigrados, das curtas viagens aos centros artísticos mais eminentes, das revistas estrangeiras especializadas, dos contatos diretos e indiretos de jornalistas e de críticos com eventos importantes além-fronteiras, e das escassas exposições de artistas de renome internacional no nosso país.⁴⁰ As emigrações de artistas portugueses rumo à Europa e, por vezes, também aos EUA, foram em número considerável, principalmente em finais da década de cinquenta e meados da década de setenta, destacando-se a ação de auxílio financeiro, a partir de 1957, por parte da Fundação Calouste Gulbenkian⁴¹, estabelecida em Julho de 1956, com sede em Lisboa, por testamento de Calouste Sarkis Gulbenkian, datado de 18 de Junho de 1953⁴².

Entre os vários artistas emigrados – e além de Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), que muito cedo partira para Paris, naturalizando-se francesa em 1956⁴³ – podemos destacar Alberto Carneiro (1937-2017), Ângelo de Sousa (1938-2011), António Dacosta (1914-1990), António

³⁷ RODRIGUES, António – *ANOS 60, Anos de Rupturas: Uma Perspetiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*. Lisboa: Sociedade Lisboa 94/Livros Horizonte, 1994. Páginas 5 a 21.

³⁸ ALMEIDA, Bernardo Pinto de – “Os anos sessenta ou o princípio do fim do processo da modernidade”. In PERNES, Fernando (coordenação) – *Panorama arte portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves/Campo das Letras, 1999. Páginas 2013-214.

³⁹ PINHARANDA, João – “Anos 60: a multiplicação das possibilidades”. In PEREIRA, Paulo (direção) – *História da Arte Portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Volume 3. Página 602.

⁴⁰ MACEDO, Rita Andreia Silva Pinto de – *Artes Plásticas em Portugal no período marcelista (1968-1974)*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1998.

⁴¹ PINHARANDA, João – “A arte portuguesa no século XX”. In PINTO, António Costa (coordenação) – *Portugal contemporâneo*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000. Página 290.

⁴² Consultado em <http://www.gulbenkian.pt/Institucional/pt/Fundacao/OFundador?a=12> em 25 de setembro de 2014.

⁴³ BAIÃO, Joana – *Vieira da Silva*. Lisboa: Quêdovi, 2010. Página 90.

Sena (n. 1941), Bartolomeu Cid (1931-2008), João Cutileiro (n. 1937), Graça Pereira Coutinho (n. 1949), Eduardo Batarida (n. 1943), Fernando Lemos (1926-2019), Jorge Martins (n. 1940), Jorge Pinheiro (n. 1931), José Barrias (n. 1944), Júlio Pomar (1926-2018), , Manuel Alvess (1939-2009), Paula Rego (n. 1935), entre outros, emigrados em São Paulo, Roma, Munique ou, na sua maioria, em Paris e Londres. Em Paris, René Bertholo (1935-2005), Lourdes Castro (n. 1930), José Escada (1934-1980), João Vieira (1934-2009), Costa Pinheiro (1932-2015), entre outros, formam o grupo KWY, as únicas letras excluídas do alfabeto português e que significariam “ka wamos yndo”. As exposições em Portugal destes e de outros artistas residentes no estrangeiro terão constituído um canal privilegiado de contato com as tendências estéticas do momento, num país de parca informação e limitadas condições de trabalho.⁴⁴ Ainda que em pleno regime ditatorial, havia, por parte dos artistas, uma grande vontade de ultrapassar as barreiras que bloqueavam a criação artística e ir mais além.

No plano institucional, este processo de abertura da arte portuguesa assiste a uma dinâmica que se manifesta pela procura de uma expressão mais pública através da expansão do mercado e aumento dos investimentos artísticos. No Porto, devemos destacar, em 1963, a criação da Cooperativa Árvore por um grupo de artistas e intelectuais liderado por José Rodrigues, mas do qual também fizeram por Rolando Sá Nogueira (1921-2002), Arnaldo Araújo (1925-1982), Ângelo de Sousa, Henrique Silva (n.1933), Jaime Isidoro, Henrique Alves Costa (1910-1988), José Pulido Valente (n.1936), entre outros, que se foram juntando a um projeto que tinha como primeiro objetivo promover alternativas no ensino artístico, sobretudo alternativas às escolas de Belas-Artes, de primor académico e pouco adeptas dos ventos de vanguarda que, aos poucos, chegavam a Portugal. A Cooperativa Árvore criou cursos totalmente inovadores face à época, muito fundamentados no ensinamento das escolas Bauhaus e Waldorf.

O Museu Calouste Gulbenkian é inaugurado a 2 de outubro de 1969 e assiste-se, também na centúria de 60, à abertura de novas galerias. Em 1962, para além das galerias integrantes de instituições culturais e artísticas, existiam apenas três galerias comerciais em Portugal: a Galeria Alvarez (1954, Porto), a Galeria/Livraria Diário de Notícias (1957, Lisboa) e a Galeria/Livraria Divulgação (1958, Porto e 1963, Lisboa). Contudo, entre meados e finais dos anos sessenta implantaram-se diversas galerias comerciais, continuando algumas delas ligadas a livrarias. De destacar a Galeria 111, em Lisboa, fundada em 1964 por Manuel de Brito, como já referido. Em

⁴⁴ BRONZE, Francisco – “Carta de Lisboa”. In *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Número 1 (fevereiro de 1971). Páginas 43 a 45.

1970, Manuel de Brito estende a sua atividade ao Porto com a abertura da Galeria Zen, mais tarde designada como Galeria 111 Porto. É também de Manuel de Brito a responsabilidade de organizar as primeiras exposições que hoje são consagrados, tais como Júlio Pomar, Paula Rego, Álvaro Lapa (1939-2006), António Palolo (1946-2000), António Sena, entre outros. Interessa também referir a Galeria Buchholz (1965, Lisboa), a Galeria Quadrante (1966, Lisboa) ou a Galeria São Mamede (1968, Lisboa).⁴⁵ Fernando Pernes, em 1968, escrevia a este propósito:

Correspondendo a um possível surto de renovação e fixação dos quadros da vida artística portuguesa, novas galerias vêm aparecendo por toda a cidade. (...) Temos perante imediato olhar crítico, a constatação duma operação cultural, e comercial também. Da harmoniosa correlação destes dois fatores depende grande parte do futuro da arte moderna do País⁴⁶.

A nível interno as ideias sobre arte circulavam, de modo mais representativo, por intermédio de publicações da especialidade, das quais são exemplos “Pintura & Não”, pela Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte e que foi publicada entre 1969-1970; “Jornal de Letras & Artes” (Lisboa, 1961-1970) ou a “Colóquio: Revista de Artes e Letras” (1959-1970) – editada pela Fundação Calouste Gulbenkian, dirigida por Reynaldo dos Santos e Hernâni Cidade, com a direção gráfica sucessiva dos artistas Bernardo Marques (1898-1962), Marcelino Vespeira (1925-2002) e Fernando de Azevedo (1923-2002) – que se decomporia em “Colóquio/Artes” (1971-1996) e “Colóquio Letras” (1971-). A publicação da “Colóquio/Artes” seria dirigida por José-Augusto França. Nestas publicações refletia-se sobre as opções artísticas e estéticas da produção contemporânea portuguesa.

Durante o período de 1968 a 1974, ou seja, entre o momento de subida ao poder de Marcelo Caetano e a Revolução dos Cravos, o meio artístico português vive tempos de grande atribulação resultantes do ritmo alucinante de sucessão de acontecimentos artísticos. “O contexto é o de grandes alterações políticas e sociológicas que assistiram ao chamado período marcelista”⁴⁷ e o que interessa compreender é como é que esta nova via política se refletiu no domínio das artes. Após o investimento do Secretariado de Propaganda Nacional de António Ferro nas artes visuais, ao longo dos anos 40, e do intervalo silencioso dos anos 50⁴⁸, a década de 60 beneficiou em larga

⁴⁵ SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; MELO, Alexandre e MARTINHO, Teresa Duarte (coordenação) – *Galerias de arte em Lisboa*. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais, 2001. Página 115.

⁴⁶ PERNES, Fernando – “Dinastia uma nova galeria lisboeta” In *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Número 47 (Fevereiro, 1968). Página 44.

⁴⁷ PELAYO, Raquel – *Vanguardismo e Hibridismo na Arte Portuguesa do Século XX: de 1968 a 1974 e as décadas anteriores*. Leiria: Textiverso, 2012. Página 157.

⁴⁸ GONÇALVES, Rui Mário – “A década de silêncio 1951-1960” In GONÇALVES, Rui Mário (coordenação) – *Arte Portuguesa nos Anos 50*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Câmara Municipal de Beja/Sociedade Nacional de Belas Artes, 1992.

escala do esforço mecenático da Fundação Calouste Gulbenkian, através do seu programa de atribuição de bolsas, que originou uma pequena lufada de ar fresco na pequena comunidade artística portuguesa⁴⁹. O final dos anos 60 e início dos anos 70 corresponde ao regresso de muitos desses bolseiros e ao redesenhar de uma nova conjuntura, sendo os anos de 1968 a 1974 pontuados por diversas realizações no campo artístico. Entre elas são marcos fundamentais a reestruturação da sessão portuguesa da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte); o mecenato de empresas privadas como a General Motors, o Banco Português do Atlântico ou a Mobil; o desenvolvimento do mercado da arte a que corresponde um aumento no número de galerias de arte, sobretudo em Lisboa e no Porto; bem como a crescente intervenção dos críticos nos periódicos e na organização de exposições.⁵⁰

Neste contexto, com o crítico Egidio Álvaro (1937-2020), que escrevia no *Diário de Notícias* desde 1962, Jaime Isidoro publicará, em outubro de 1973, o número um da “Revista de Artes Plásticas” que reunia informação sobre exposições patentes noutras galerias nacionais, importantes reflexões sobre temas relacionados com o mercado da arte ou o papel do objeto artístico ou uma reportagem sobre a Documenta de Kassel (Alemanha), um dos mais importantes certames de arte contemporânea a nível internacional e sobre o qual se davam as primeiras notícias em Portugal. A “Revista de Artes Plásticas” foi assim fazendo o seu caminho, seguindo os pressupostos da edição número um: “análise crítica – ensaio e informação”, sobre os contextos nacional e internacional, com o número dois publicado em janeiro de 1974, o número três em fevereiro de 1974, o número quatro em junho de 1974, o número cinco em setembro de 1974, o número seis em janeiro de 1975 e os números sete e oito compilados numa edição de dezembro de 1976 e janeiro de 1977.

O número cinco da “Revista de Artes Plásticas” dá destaque ao “Ciclo Internacional PERSPECTIVA 74”, organizado na Galeria Dois (ou Galeria Alvarez II) durante dez semanas repartidas pelos meses de Fevereiro, Março e Abril de 1974, antes ainda de o país se encontrar no contexto de Liberdade, também criativa, que a Revolução dos Cravos proporcionou. O programa incluía intervenções e exposições enquadradas no panorama da arte conceptual, com enfoque no processo e com a colaboração de 13 participantes provenientes de seis países.

E se o Ciclo começou com a proposta de troca de comunhão do polaco Tomek, continuou com a descrição do vazio do japonês Yokoyama, descrição baseada no cheio total representado pelos complementares (branco/negro), negativo/positivo,

⁴⁹ SILVA, Raquel Henriques da (coordenação) – *50 Anos de Arte Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

⁵⁰ MACEDO, Rita – “1968-74 Renovação e continuidade” In SILVA – Raquel Henriques da – *Anos 70. Atravessar Fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. Página 19.

implícito/explicito) e veio a terminar com a intervenção simbólica do francês Serge Oldenbourg III cortando o arame farpado que colocara diante de uma obra comemorando o 1º de Maio (e que constituída a base da sua exposição, inaugurada no dia 22 de Abril), é sobretudo ao nível mais consistente das articulações que se foram estabelecendo entre as intervenções e as proposições de acção e de reflexão de cada participante e o desejo de comunicação e de modificação do público que o efeito produzido pela PERSPECTIVA 74 será duradouro.

PERSPECTIVA 74 não é o resultados das actividades de uma tendência internacional. Os objectos artísticos apresentados (efémeros ou duradouros) e as concepções de cada participante, recobrem várias tendências, sem com elas se identificarem integralmente. PERSPECTIVA 74 é sobretudo um choque salutar sacudindo o marasmo e a boa consciência dos que utilizam a arte como uma barreira (cultural, económica, política, social, de classe ou outra) para justificar a posição adquirida. PERSPECTIVA 74 é o exemplo concreto das novas fronteiras e aberturas da arte de hoje. Arte de participação. Arte de descoberta. Arte de comunicação. Arte de rua. Arte de festa. Arte de natureza. Arte de mistério. Arte de imaginação. Arte de liberdade.⁵¹

Algumas das obras dos 13 participantes no ciclo PERSPECTIVA 74, revelam notável sensibilidade e efemeridade, bem como revelam o carácter processual, conceptual e político das propostas, ao mesmo tempo que elencam um grupo de artistas de vanguarda que se apresentavam, em muitos casos, pela primeira vez em Portugal. A Robin Klassnik (n.1947), Serge Oldenbourg III (1927-2000), Miloslav Moucha (n.1942), Jacques Pineau (n.1941), Tomek Kawiak (n.1945) e Pierre-Alain Hubert (n.1944) juntam-se, assim, os portugueses João Dixó, Manuel Alvess (1939-2009), José Luis da Rocha (1945-2016) e Alberto Carneiro.

Talvez o entusiasmo da PERSPECTIVA 74 tenha sido o motor para a organização, no Verão de 1974, dos I Encontros Internacionais de Arte (EIA), na *Casa da Carruagem*, em Valadares (Vila Nova de Gaia). Depois de Valadares, os EIA seguiram caminho para Viana do Castelo (1975), Póvoa do Varzim (1976), Viana do Castelo (1977) e Vila Nova de Cerveira (1978), onde se combinariam com a I edição da bienal mais antiga da Península Ibérica, que perdura até aos dias de hoje e que teve Jaime Isidoro como diretor das edições de 1978, 1980, 1982, 1984, 1986 e 1992. A agenda dos EIA era dominada pelas performances, *happenings*, debates, *ateliers* ao vivo e por diversas ações em que se procurava, por um lado, uma interação, muitas vezes provocatória, com as comunidades e, por outro, envolver a mesma nas dinâmicas protagonizadas pelos artistas. As quatro primeiras edições foram organizadas com Egidio Álvaro que não integra a equipa de trabalho que vem para Vila Nova de Cerveira. A iniciativa foi crescendo em impacto, número de artistas provenientes de diferentes nacionalidades, inserindo-se no ambiente revolucionário e

⁵¹ ÁLVARO, Egidio – “PERSPECTIVA 74” in *Revista de Artes Plásticas*, número 5, setembro de 1974. Página 24.

interventivo que marcou a vida coletiva nacional nos anos que se seguiram aos 25 de Abril de 1974.

O período após a Revolução dos Cravos e que foi, nas palavras de Maria de Lurdes Pintasilgo, “mais do que uma revolução, o 25 de abril foi um ato cultural, um acto fundador: foi acontecimento, irregularidade, perturbação, quebra do visível, desvio em relação à norma, onde um curto período de euforia (25 de abril de 74 a 11 de março de 75) se pautou pela participação popular na vida pública, algo que se compara aos fenómenos ocorridos nos anos 60, em países como a França, EUA, Japão, entre outros.”⁵²

Maria de Lurdes Pintasilgo sublinha a importância cultural do 25 de abril pela rutura, pelo “desvio em relação à norma, viver-se-á um período eufórico, alucinante e mágico”⁵³, em que conscientes da necessidade de um forte suporte cultural na formulação de uma nova maneira de viver em sociedade, “trabalharam artistas, imensos. Todos.”⁵⁴

Após o 25 de abril, verificam-se duas grandes vertentes na ação artística, uma mais interventiva, outra mais concetual, mas ambas de acordo quanto à necessidade de questionar a arte enquanto objeto, logo enquanto mercadoria.⁵⁵

A norte, mobilizam-se artistas em redor de projetos de descentralização cultural com evidentes preocupações pedagógicas e de intervenção social e política. A ação artística e os debates da época visavam o conceito e a prática de uma arte sociológica⁵⁶. Essa prática visava também subverter as estruturas tradicionais do “campo artístico”⁵⁷, onde a pintura e a escultura são preteridas em favor das ações de rua, dos *happenings* e das *performances*. Numa fase inicial, Jaime Isidoro e o crítico de arte Egídio Álvaro irão organizar os Encontros Internacionais de Arte que terão como consequências as Bienais de Cerveira, a partir de 1978, como já dito.

Mas outras ações coletivas e novos modos de semear arte serão dinamizadas através de grupos como o Puzzle, Texturations, Presença, Vanguardas Alternativas e do Centro de Artes Plásticas de Coimbra, entre outros. De facto, este foi um período fértil em termos de agitação pública e debate

⁵² PINTASILGO, Maria de Lurdes – *Dimensões da mudança*. Lisboa: Edições Afrontamento, 1984. Página 65.

⁵³ PINTASILGO, Maria de Lurdes – *Dimensões da mudança*. Lisboa: Edições Afrontamento, 1984. Página 66.

⁵⁴ PINTASILGO, Maria de Lurdes – *Dimensões da mudança*. Lisboa: Edições Afrontamento, 1984. Página 67.

⁵⁵ BRITO, Maria Clara Rodrigues Silva de – *Homeostética. Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2000. Página 14.

⁵⁶ CONDE, Idalina – “Transformações recentes no campo artístico português”. In *A Sociologia e a sociedade portuguesa na viragem do século* (Atas do I Congresso de Sociologia), 2º volume. Lisboa: Editorial Fragmentos/Associação Portuguesa de Sociologia, 1988.

⁵⁷ Sobre a definição de “campo artístico” recorreu-se a BOURDIEU, Pierre – *Les règles de l'art – gènes e et sturcture du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

de ideias em que a poética do coletivo marcava a vida cultural e parte da produção artística. Não obstante, mantiveram-se os catalisadores das décadas anteriores, tais como Jaime Isidoro que soube viver os seus tempos e espaços com a intensidade que estes iam pedindo e, não obstante os desafios que a instabilidade política oferecia, promoveu propostas artísticas que veiculavam a arte como forma de ativismo político, que questionavam a materialização do objeto artístico e defendiam processos de participação que quebravam as barreiras estabelecidas pelas elites. Foi com este espírito que acolheu vários coletivos de artistas, destacando-se o Grupo Puzzle que se apresenta em janeiro de 1976 na Galeria Dois (sendo que em abril de 1975 já haviam realizado uma exposição, também na Galeria Dois) com um jantar/intervenção intitulado “Expectativa de nascimento de um Puzzle fisiológico com pretensões a Grupo”. O grupo manteve atividade entre 1975 e 1981 e era constituído por Albuquerque Mendes (n.1953), Armando Azevedo (n.1946), Carlos Carreiro (n.1946), Dario Alves (n.1940), Graça Morais (n.1948), João Dixo, Jaime Silva (n.1947), Fernando Pinto Coelho (n.1951) e, mais tarde, também Pedro Rocha (n.1945) e Gerardo Burmester (n.1953)⁵⁸. Foram presença marcante nos EIA da Póvoa do Varzim e das Caldas da Rainha. O ACRE, constituído por Clara Menéres (1943-2018), Alfredo Queiroz Ribeiro (1939-1974) e Lima de Carvalho (n.1932) era outro dos coletivos que bebia o espírito do tempo⁵⁹.

Em Lisboa, as atividades conceptuais e pós-conceptuais, entretanto protagonizadas por inúmeros artistas, serão o assunto aglutinador da exposição “Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea”⁶⁰, organizada por Ernesto de Sousa, e que decorreu na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Belém, Lisboa, em 1977.

A exposição representou "o primeiro balanço dos trabalhos que em Portugal tomaram como referência as atitudes conceptuais e congéneres que marcaram a cena artística internacional a partir do final da década de 1960."⁶¹ As propostas conceptuais de Alberto Carneiro, ou de Clara Menéres (n. 1943) com “Mulher-Terra-Vida”, e o vídeo de João Vieira, comprovam e exemplificam a linha plural orientadora da exposição, numa altura em que o vazio do mercado de arte não permitia uma verdadeira visibilidade das obras nacionais.⁶²

⁵⁸ LAMBERT, Fátima, CASTRO, LAURA e BARBOSA, Rosário – *[+ de]20 grupos e episódios do Porto do século XX*. Volume I. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2001. Página 174.

⁵⁹ LAMBERT, Fátima, CASTRO, LAURA e BARBOSA, Rosário – *[+ de]20 grupos e episódios do Porto do século XX*. Volume II. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2001. Páginas 20 a 22.

⁶⁰ SOUSA, Ernesto de – *Ser Moderno em Portugal*. Porto: Assírio & Alvim, 1998. Página 251.

⁶¹ MELO, Alexandre – *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões / Bertrand Editora, 2007. Página 52.

⁶² MELO, Alexandre – *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões / Bertrand Editora, 2007. Página 54.

Participaram nesta exposição artistas como Helena Almeida (1934-2018), Manuel Alveas, Pedro Andrade, André Gomes, Armando Azevedo (n. 1946), Victor Belém (n. 1938), Júlio Bragança (n. 1939), Fernando Calhau (1948-2001), Alberto Carneiro, Manuel Casimiro (n. 1941), E. M. de Melo e Castro (n. 1932), Noronha da Costa (1942-2020), Graça Pereira Coutinho, Darocha (1945-2016) , Lisa Chaves Ferreira (n. 1949), Robin Fior (1935-2012), Ana Hatherly (1929-2015), Lagarto & Nigel Coates, Álvaro Lapa, Clara Menéres, Albuquerque Mendes (n. 1953), Leonel Moura (n. 1948), António Palolo, Jorge Peixinho (1940-1995), Jorge Pinheiro, Vítor Pomar (n. 1949), José Rodrigues, Tília Saldanha (1930-1988), Julião Sarmento (n. 1948), António Sena, Sena da Silva (1926-2001), Ângelo de Sousa, Ana Vieira (n. 1940), João Vieira, entre outros.

Segundo Ernesto de Sousa, o espírito *Fluxus (To be in)* domina as propostas da exposição Alternativa Zero, definindo-o como a recuperação da antiga conexão entre a arte e a vida, pelo envolvimento e participação, entrega e abertura, dádiva improdutiva e, de um modo geral, por todas as atitudes artísticas que tendem a reverter a disponibilidade estética em festa.⁶³

Também em 1977 é criado, no Porto, o Centro de Arte Contemporânea do Museu Nacional Soares dos Reis, com direção de Fernando Pernes que, coordenará, a partir de 1979, a Comissão para a Instalação do futuro Museu Nacional de Arte Moderna, que daria origem à Fundação de Serralves, da qual viria a ser o primeiro diretor artístico (1987-1996) e de cujo Conselho de Administração foi assessor cultural.

Sobre a década de 1970, em Portugal, ao nível da produção artística plástica e visual, podemos considerar, nas palavras de Raquel Henriques da Silva, que nela confluem diversos e heterogéneos enfoques:

Em primeiro lugar, a dinâmica vinda dos anos 60 (ou, mais rigorosamente, de finais de 50, quando a FCG inicia a sua política de apoio às artes o que, à época, foi um xeque-mate ao anquilosado regime salazarista) que gerou mercado, colecionismo e em que se afirmou, ou eclodiu, um conjunto notabilíssimo de percursos artístico. (...)

O segundo enfoque que interessa relevar é extrínseco à cena artística que, no entanto, para ele muito contribuiu. Refiro-me à Revolução do 25 de Abril que não fracionou apenas uma década artística, mas a História e os sistemas simbólicos da sua interpretação. (...)

O terceiro e último enfoque, desta sumária caracterização dos anos 70, diz respeito, a partir de 1975-1976, à progressiva assunção das responsabilidades do Estado em relação às dinâmicas da cena artística.⁶⁴

⁶³ SOUSA, Ernesto de – *Ser Moderno em Portugal*. Porto: Assirio & Alvim, 1998. Página 143.

⁶⁴ SILVA, Raquel Henriques da – *Anos 70. Atravessar Fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. Página 16.

No terceiro ponto que destaca, Raquel Henriques da Silva refere-se ao papel da Secretaria de Estado de Cultura que permite a afirmação de uma nova geração de agentes, artistas, críticos e curadores; que permite a realização da exposição “Alternativa Zero” por Ernesto de Sousa e que torna a Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém num polo de atividade transformadora, aberta a contactos internacionais. Consequentemente, observa-se a promoção das galerias e a abertura de novas, a afirmação dos setores mais inovadores da arte portuguesa de então, parcerias institucionais, sobretudo com a Fundação Calouste Gulbenkian e a elaboração da primeira coleção pública de arte contemporânea.⁶⁵

Por outro lado, Maria Jesus Ávila considera que “após a Alternativa Zero pode dar-se por finalizada a cooperação que se tinha estabelecido entre os artistas, críticos e outros agentes culturais e as instituições estatais encarregues de definir as diretrizes artísticas, embora não decaísse o entusiasmo dos primeiros, revitalizado pela sintonia estética que a exposição revelava aos próprios participantes.”⁶⁶ Os artistas souberam manter o sentido de grupo com participações coletivas que reforçavam o espírito vanguardista, apoiados em instituições como Centro de Artes Plásticas de Coimbra, a Cooperativa Árvore, a Galeria Quadrum, a Galeria Módulo e, desde 1978, a Galeria-Cooperativa Diferença. Ter-se-á iniciado um breve período de forte atividade, que se estende até ao início da década de 1980, em que uma viragem se revela, publicamente, em 1983, com a exposição “Depois do modernismo”⁶⁷. O Centro de Arte Moderna, criado em 1977 no Museu Nacional Soares dos Reis e dirigido até 1981 por Fernando Pernes, virá a converter-se com o seu dinamismo, qualidade e regularidade de programação num dos principais suportes destas atividades de vanguarda, mas também em espaço para exposições individuais ou retrospectivas de artistas portugueses, hoje consideradas marcantes nas suas trajetórias. “Com ele, o Porto obtinha resposta às solicitações de um espaço expositivo que atendesse às necessidades de formação e informação específicas da cidade, do seu público e dos seus artistas.”⁶⁸ Também importa referir a crescente presença de artistas portugueses nos circuitos internacionais. Para além da presença em feiras de arte (Basileia, Colónia ou Bolonha) e bienais (Veneza e São Paulo), é curioso assinalar

⁶⁵ SILVA, Raquel Henriques da – *Anos 70. Atravessar Fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. Página 17.

⁶⁶ ÁVILA, Maria Jesus – *1960-1980. Anos de normalização artística nas coleções do Museu do Chiado*. Castelo Branco: Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 2003. Página 54.

⁶⁷ TAVARES, Emilia – *1980-2004. Anos de atualização artística das coleções do Museu do Chiado*. Castelo Branco: Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 2004. Página 16.

⁶⁸ ÁVILA, Maria Jesus – *1960-1980. Anos de normalização artística nas coleções do Museu do Chiado*. Castelo Branco: Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 2003. Página 55.

a “relação estabelecida com geografias pouco prioritárias para os interesses artísticos do meio português, como são diversas cidades do Leste”.⁶⁹

O campo artístico é investido de dinâmicas próprias que lhe conferem autonomia e especificidade. A sua génese está associada à constituição social do artista enquanto “personagem”, dotado de individualidade e de “nome” e da crença do valor artístico.⁷⁰ Trata-se, assim, de um sistema de posições, agentes e instituições ligados entre si por relações de legitimação recíproca que condicionam o funcionamento da economia de bens culturais (locais de exposição, instâncias de reprodução dos produtos e dos consumidores, agentes especializados) e impõem uma medida específica do valor do artista e dos seus produtos. O campo das artes plásticas é, então, a área de interseção entre os agentes produtores, o público e a crítica. As estratégias de legitimação são ainda condicionadas, segundo Bourdieu⁷¹, face à dupla clivagem temporal (antiguidade/atualidade) e institucional (centralidade/periferia). A sucessão no campo artístico dá-se de forma quase convulsiva e cíclica, mantendo-se a estrutura formal do campo, apesar de mudarem os conteúdos (conjunto de agentes, grupos, movimentos estéticos). Como estrutura dinâmica obedecem a ciclos de “estruturação, desestruturação e reestruturação através de ritmos, duração e intensidades”⁷². Este movimento dá-se pela oposição dinâmica de gerações artísticas e respetivos modos de produção estética, sendo a curta duração uma característica das últimas décadas do século XX.

1975 é o ano identificado por Raquel Henriques da Silva como o da “reestruturação do ensino das Belas-Artes”⁷³. No mesmo ano é criado no Porto o grupo Puzzle e no ano anterior, tinha sido criado o Acre (Grupo de Guerrilha Estética Urbana). É também em 1974, recorde-se, que se organizam os primeiros Encontros Internacionais de Arte, em Valadares (Vila Nova de Gaia) por Jaime Isidoro e Egidio Álvaro. A arte tornava-se, nesta altura, veículo de crítica invadindo o espaço urbano com *graffiti*, murais, *happenings* e intervenções de vária ordem, produzindo-se acontecimentos inéditos⁷⁴

Esta é, no breve espaço de oito meses, a quinta exposição do Grupo PUZZLE. (...)

⁶⁹ ÁVILA, Maria Jesus – *1960-1980. Anos de normalização artística nas coleções do Museu do Chiado*. Castelo Branco: Museu de Francisco Tavares Preença Júnior, 2003. Página 56.

⁷⁰ BRITO, Maria Clara Rodrigues Silva de – *Homeostética. Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2000. Página 15.

⁷¹ BOURDIEU, Pierre – *Les règles de l'art – génese et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

⁷² BRITO, Maria Clara Rodrigues Silva de – *Homeostética. Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2000. Página 16.

⁷³ SILVA, Raquel Henriques da – *Anos 70. Atravessar Fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. Página 193.

⁷⁴ TAVARES, Cristina Azevedo – “As Artes Plásticas em Portugal” In FERRARI, Sílvia – *Guia de História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 2001. Página 203.

Parece-me que, subjacente a toda a atividade do Grupo, se encontra uma atitude polémica, ressentida com maior ou menos acuidade por cada um dos seus componentes. Deixemos de lado, provisoriamente, a extensão desta atitude ao espaço cultural europeu. Examinemos antes o que ela pode significar no espaço cultural português e, para maior clareza, neste espaço cultural nacional que se procura e se interroga desde o grande choque e a grande esperança que as mudanças políticas e outras nos trouxeram.

(...)

Que caracteriza a prática do Grupo PUZZLE?

O primado da ideia sobre a técnica (tomada esta como um meio e não como um fim) e sobre a análise da intervenção plástica dos componentes materiais da pintura.

A elaboração de um trabalho coletivo que não só não destrói a especificidade e as características do trabalho individual como ainda, muitas vezes, o reforça e valoriza.

(...)

O desejo veemente de instaurar um diálogo aberto com os componentes da nossa cultura e com as massas arredadas da arte, e a vontade de sair dos quadros estreitos que nos foram impostos pelo isolamento geográfico e pela incapacidade dos burocratas.⁷⁵

As ações do grupo Puzzle, do Acre ou dos artistas que participam nos Encontros Internacionais de Arte exploram a relação entre criatividade artística e envolvimento político – “relação que, devido a radicais transformações sociais, terá atingido um inédito de intensidade no século XX”⁷⁶ E, em Portugal, após o 24 de abril de 1974.

Em 1976 dá-se o mítico atentado à bomba à sede da Cooperativa Árvore, no Porto, após a cedência das instalações da mesma para uma reunião do MPLA (Angola) que decorre em Portugal. Nesse mesmo ano, é assinado o “Manifesto” por artistas e críticos de arte, distribuído no 1º de maio, em Lisboa e Porto. Cria-se, também, mais um coletivo de artistas: o IF (Ideia e Forma) com António Drumond, Henrique Araújo, João Paulo Sottomayor, José Carlos Príncipe, José Maratona, Luís Abrunhosa, Manuel Magalhães, Manuel Sousa e Mário Vilhena. E. M. de Melo e Castro publica *Dialética das Vanguardas* e Portugal faz-se representar na XXXVII Bienal de Veneza por Alberto Carneiro, Ana Hatherly, Rocha de Sousa e José Elyseu, alguns deles depois associados à exposição de Ernesto de Sousa “Alternativa Zero”.

A evolução própria da arte contemporânea, a incerteza dos juízos estéticos, por um lado e, por outro, a aceleração do mercado capitalista que investiu no mercado da pintura atual, contribuíram para o conceito de valores estéticos e de valores financeiros. É o mercado da arte que se está a criar que dá uma imagem mais evidente da inserção da arte na economia, com as consequências que ela implica sobre a condição social do artista. A análise do fenómeno e da dinâmica do

⁷⁵ ÁLVARO, Egídio – “Grupo Puzzle” In Revista *Artes Plásticas* 7/8, Dezembro/Janeiro 77, Páginas 18 a 20.

⁷⁶ SCHRAENEN, Guy – “Nas Margens da Arte” In FERNANDES, João (coordenação) – *As Artes, Cidadãos!* Porto: Fundação de Serralves, 2010. Página 31.

mercado da pintura contemporânea é essencial para a compreensão dos fenómenos associados: determinação, evolução e significado do preço da pintura viva e a natureza da relação entre produtor e consumidor.⁷⁷

Raymonde Moulin é, provavelmente, um dos autores que mais claramente aborda esta interligação e interdependência entre a criação de valor de mercado e, por outro lado, de valor estético que, no jogo do contemporâneo e do capital, ganha novas dinâmicas. As galerias de arte são, desde sempre, peças estruturantes do mercado da arte. Nomes míticos como os de Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) ou de Ambroise Vollard (1866-1939) ficaram como marcos na história enquanto personalidades que impulsionaram o eclodir do Modernismo ou do Cubismo, assim como Leo Castelli (1907-1999), algumas décadas mais tarde, haveria de ficar na história da *Pop Art* nos Estados Unidos, como o galerista pioneiro que abriu as portas da sua galeria à eclosão desta corrente artística, antes mesmo que esta fosse legitimada pelo mercado e pelos museus.⁷⁸ Sobre Kahnweiler, Pablo Picasso (1881-1973) disse um dia “Que seria de nós se Kahnweiler não tivesse tido o sentido do negócio?”⁷⁹ Hoje, não nos é possível falar sobre a História da Arte Moderna e Contemporânea sem que os nomes de alguns *marchands* e/ou galeristas apareçam como intervenientes, se não mesmo como peças-chave para a concretização do que estava a acontecer. Já aqui referíamos a importância, no período pré-revolucionário, das galerias de Jaime Isidoro (Galeria Alvarez, 1954) e de Manuel de Brito (Galeria 111, 1964) e a formação das suas coleções, maioritariamente de autores nacionais.

Segundo Luciano Vinhosa Simão, o “Sistema da Arte” é composto por escolas que formam e conceituam, historiadores que introduzem o artista no contexto histórico, *marchands* que atribuem valor de mercado, artistas que definem posturas, o público a quem se destina, o curador e os museus e instituições.⁸⁰

Esta situação revela uma nova consciência profissional, onde os meios e estratégias de afirmação no campo artístico se pautam abertamente pela estratégia do mercado e seu sucedâneos publicitários (marketing, crítico associado, galerista e bolsa de clientes), em suma, os *Lobbies*.⁸¹ Contudo, e nas palavras de Raymonde Moulin:

⁷⁷ MOULIN, Raymonde – *Le marche de la peinture en France*. Paris: Les Editions de Minut, 1967. Página 443.

⁷⁸ HARGREAVES, Manuela – *Colecionismo e Mercado de Arte em Portugal. O Território e o Mapa*. Porto: Edições Afrontamento, 2013. Página 59.

⁷⁹ GANTEFÜHRER-TRIER, Anne – *Cubismo*. Colónia: Taschen, 2005. Página 13.

⁸⁰ FERREIRA, G. e COTRIM C. (organização) – *Clemente Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / FUNARTE e Jorge Zahar Editor, 1997. Página 97.

⁸¹ BRITO, Maria Clara Rodrigues Silva de – *Homeostética. Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2000. Página 33.

A crítica é necessária para o funcionamento do circuito comercial atual: a sua função cultural de legitimação e explicação é usada maliciosamente para fins publicitários. Contudo, os marchands sabem que impor um artista aos amantes mais cultos ou a colecionadores são inoperantes usando os métodos banais da publicidade comercial. Eles preferem ganhar a causa com a garantia dos especialistas, utilizando a garantia de sua competência para julgar a arte e falar sobre ela, fazendo usufruto do seu estatuto de opinião independente.⁸²

Baudelaire, cuja obra influenciou profundamente as artes plásticas do século XIX, considera o papel da crítica como questão que constitui a própria ideia de modernidade, ideia presente através da legitimação da subjetividade e da reação da arte com a sociedade e com o seu tempo.⁸³ Baudelaire dizia ainda que a crítica de arte devia ser apaixonada, polémica e política, isto é, exercida no sentido de tomar uma posição, representando assim o início do nosso sentido moderno de crítica de arte. No entanto, tal como a conhecemos hoje, esta só iria surgir em finais do século XIX – com o advento da fotografia e o início da modernidade, altura em que a representação na pintura da realidade mimética perdeu todo o seu sentido⁸⁴. É neste contexto que o crítico tem vindo a representar um papel fundamental, “não só como mediador entre as obras e os públicos, como também entre as obras e os artistas e o contexto social ou de cultura, em geral”⁸⁵.

O facto de, na situação atual da cultura, a crítica ser necessária à produção e afirmação da arte, legitima a hipótese de uma espécie de carácter inacabado ou, pelo menos, de uma comunicabilidade não imediata da obra de arte: a crítica desempenharia assim uma função mediadora, lançaria uma ponte sobre o vazio que se tem vindo a criar entre os artistas e o público, ou seja entre os produtores e os fruidores dos valores artísticos.⁸⁶

Indubitavelmente, a necessidade da crítica depende da situação de crise da arte contemporânea, da sua dificuldade em se integrar no atual sistema cultural, da rutura da relação que a ligava funcionalmente às outras atividades sociais. Numa década em que o “Sistema da Arte” em Portugal se estrutura e amplia, não é surpreendente a importância, para um percurso bem-sucedido de qualquer artista, da reflexão positiva que sobre ele a crítica profere e publica em sede própria.

Em Baudelaire, a distância entre o objeto e o discurso crítico é atenuada e, ao mesmo tempo, explorada. Um dos fatores deste estreitar de ligações, está na inclusão do *temperamento*⁸⁷ como

⁸² MOULIN, Raymonde – *Le marche de la peinture en France*. Paris: Les Editions de Minut, 1967. Página 186.

⁸³ BAUDELAIRE, Charles – *Critique d'art suivi de critique musicale*. Paris: Gallimard, 1976.

⁸⁴ HARGREAVES, Manuela – *Colecionismo e Mercado de Arte em Portugal. O Território e o Mapa*. Porto: Edições Afrontamento, 2013. Página 72.

⁸⁵ JIMÉNEZ, José – *Teoria del Arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 2002. Página 141.

⁸⁶ ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988. Página 127.

⁸⁷ BAUDELAIRE, Charles – *Critique d'art suivi de critique musicale*. Paris: Gallimard, 1976. Página 93.

fator importante para a crítica de arte. É a partir desta noção, que está ligada ao elogio da subjetividade, que o crítico pode exercer a sua atividade de forma parcial. Nesse movimento de tentar compreender o temperamento do artista, o crítico traz à luz elementos imanentes de uma arte que não se encontra mais regida por leis externas, revelando, desta forma, o seu caráter autónomo em relação a outras esferas. Ao explicitar a importância do temperamento como marca distintiva entre génios e operários, Baudelaire conduz-nos à “compreensão de que somente as obras de arte são criticáveis, pois são capazes de construir diálogos infinitos, através de processos de conexão de reflexões entre diferentes camadas que se sobrepõem para dar forma à obra”⁸⁸. Captar a atmosfera da época constitui outra das atividades fundamentais para uma crítica que emerge da própria obra. A crítica de Baudelaire solicita, por fim, um interlocutor ativo, que penetre nas aberturas deixadas pelos seus paradoxos, alimentando um jogo que tem como objetivo a ampliação do texto a partir da leitura das suas entrelinhas.

A sublinhada animação do meio artístico que marca o país na década de 1980, faz sobrepor artistas e obras que representam diferentes gerações e sensibilidades e que deram corpo a uma conjuntura artística particularmente dinâmica e diversificada. Assiste-se, por exemplo, à afirmação de práticas artísticas pós-conceptualistas que vêm da década anterior como as de Helena Almeida, Alberto Carneiro ou Fernando Calhau. Por outro lado, o lugar de relevo é ocupado por artistas com reconhecimento público anterior como são os casos de António Palolo, António Dacosta, Paula Rego, Menez, Júlio Pomar, Eduardo Batarda, Álvaro Lapa ou Nikias Skapinakis. Joaquim Bravo é, por exemplo, um dos que vê, nesta altura, o seu trabalho reconhecido. Entre os nomes de maior destaque estão, sem dúvida, os de Julião Sarmento, Gerardo Burmester, Albuquerque Mendes, Leonel Moura, Jorge Molder, Pedro Calapez, José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis, Rui Sanches, Rui Chafes ou Pedro Tudela, para referir só alguns dos que, inclusivamente, merecem reconhecimento internacional.⁸⁹ Os anos 80 do século XX representam uma espécie de campo ilimitado:

Os anos oitenta são uma espécie de estratificação das múltiplas experiências anteriores. Para explorarem o domínio da vasta herança que recebem, os artistas têm a possibilidade de o percorrer de um extremo ao outro ou, pelo contrário, de analisar cada experiência independentemente das outras. Por conseguinte, quem decide utilizar os instrumentos tradicionais da pintura dispõe de um imenso repertório, constituído não só pelos ensinamentos das vanguardas, mas também pela nova linguagem da arte concetual. Pelo contrário, quem deseja experimentar algo novo, pode embrenhar-se no mundo da

⁸⁸ BAUDELAIRE, Charles – *Critique d'art suivi de critique musicale*. Paris: Gallimard, 1976. Página 94.

⁸⁹ MELO, Alexandre – *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões / Bertrand Editora, 2007. Páginas 61 a 78.

virtualidade. Neste movimento de oscilação livre, os artistas são inevitavelmente levados a passar de um domínio para o outro, dando origem a uma espécie de indisciplina que, por vezes, talvez possa confundir, mas que, na maioria dos casos, parece contribuir para ampliar horizontes.⁹⁰

O mito do mercado nas artes plásticas em Portugal foi, antes de mais, reflexo duma conjuntura internacional que exerceu em Portugal a sua influência, nomeadamente no dinamismo da bolsa de valores, e do qual os agentes do campo artístico souberam tirar partido. Pela primeira vez, o discurso artístico acede aos *média* comuns e chega a um público mais vasto, quer em território nacional, quer internacional. Esse foi sem dúvida o aspeto mais positivo. No entanto, a recessão económica dos finais da década de oitenta e inícios da década de noventa, irá constituir um crivo por onde iriam passar inúmeros projetos, galerias e artistas. “É o início de um período de desinvestimento, comercial e institucional”⁹¹. Contudo, a década de 1980, com uma reconhecida euforia no mercado da Arte, faz crescer o colecionismo, algum de cariz especulativo e com vários períodos de retração. Será, no entanto, favorável, fruto também da conjuntura internacional, para António Capelo adquirir grande parte das obras que constituem hoje a coleção Berardo. É também este o tempo de começar a pensar Serralves:

A cidade do Porto foi palco, no período da pós-revolução, de alguns movimentos que reclamavam para esta cidade a criação de um espaço para a exibição da arte produzida à época. A importância de algumas iniciativas, nomeadamente do Centro de Arte Contemporânea, cuja direção foi desde o início assumida por Fernando Pernes e que se manteve em funcionamento até 1980, foi fundamental para consolidar o contexto artístico do Porto.

Isto mesmo foi reconhecido pela Secretária de Estado da Cultura, Teresa Patrício Gouveia, ao escolher a cidade onde implantar um futuro Museu Nacional de Arte Moderna. Para esse feito o Estado adquiriu, em dezembro de 1986, a Quinta de Serralves.

Nessa data, e até à criação da Fundação de Serralves em 1989, foi constituída uma Comissão Instaladora composta por Jorge Araújo, Teresa Andresen e Fernando Pernes, tendo a Casa e o Parque de Serralves sido abertos ao público a 29 de maio de 1987.⁹²

A criação da Fundação, através do Decreto-Lei 240-A/89, de 27 de julho, assinalou o início de uma parceria inovadora entre o Estado e a sociedade civil, representada por cerca de 51 entidades, oriundas dos sectores público e privado.

O atual museu abrirá portas em 1999, depois do projeto iniciado pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira em 1991. No texto do catálogo da exposição “Imagens para os Anos 90”, inaugurada na então Casa de Serralves em 1993, Fernando Pernes deixa importantes notas sobre o panorama artístico

⁹⁰ FERRARI, Sílvia – *Guia de História da Arte Contemporânea. Pintura. Escultura. Arquitetura, Os Grandes Movimentos*. Lisboa: Editorial Presença, (2ª edição). Página 128.

⁹¹ BRITO, Maria Clara Rodrigues Silva de – *Homeostética. Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2000.

⁹² <https://www.serralves.pt/pt/fundacao/a-fundacao/historia/> em 5 de abril de 2020.

da última década do século XX, reforçando o dualismo estético euro-americano e os objetivos da Fundação de Serralves:

Obviamente que em Serralves não se pretende fazer futurologia, sendo prematura qualquer sistematizada tentativa de configuração da presumível singularidade estética da última década do século XX perante o imaginário herdado dos anos oitenta. (...)

De qualquer modo, entre os dois tempos inicialmente referenciados, será lícito admitir crescente mutação de perspetivas críticas, a deslocarem a valoração da eficácia mercantil, da espetacularidade formal e da conseqüente conotação da operatividade profissional à efemeridade da moda, para diferentes campos de valores onde se revalida a conexão de poéticas individuais a uma praxis social, global e unitária, implicativa do repensar da história e das ideologias, sentidas numa irrisão crepuscular que frequentemente o humor traduz. Nisso reafirma-se sem dúvida o questionamento de nova identidade da condição e da arte europeia, por cujo contexto a densidade reflexiva e a memória cultural tendem a sobrepor-se a estrita especificidade disciplinar ou linguística como à autossuficiência executiva de teor tecnológico, com primitiva origem no meio artístico dos EUA e sequestrada irradiação universalista.

(...)

Quiçá algo renovando o diálogo com a rebeldia juvenil dos anos sessenta, importar-nos-á, pois e agora, retomar o desejo inconformista de uma arte de provocação e revolta, plenamente convictos de ser esse o papel melhor adequado ao projeto interventivo na vida artística do país atribuído à Fundação de Serralves.⁹³

Em 1994, com projeto integrado em Lisboa, Capital Europeia da Cultura 1994, dá-se a reabertura do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, que havia sido instituído em 1911 no contexto da I República. Instalado nas proximidades da, então, Academia Nacional de Belas-Artes (hoje Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa), estamos perante um museu centenário que atravessou numerosas vicissitudes.⁹⁴ A partir de 1994 e usufruindo do depósito de espólios e coleções de vários particulares, o espaço foi assumindo um discurso que permita contar, sem lacunas, a história da criação artística nacional moderna e contemporânea. Também na década de 1990 reabrirá portas a Fundação Cupertino de Miranda (Vila Nova de Famalicão), enriquecida com as obras da coleção de surrealismo de João Meireles. Hoje é, também, Centro Português de Surrealismo. Podíamos ainda falar da coleção Ellypse; das coleções de Norlinda e José Lima, hoje cerne do trabalho do Núcleo de Arte da Oliva Creative Factory (São João da Madeira); da Fundação EDP e do MAAT – Museu de Arte Arquitetura e Tecnologia; como poderíamos elencar os museus e centros de arte monográficos como a Casa das Histórias Paula Rego (Cascais), Centro de Arte Contemporânea Graça Morais (Bragança), Centro Internacional de

⁹³ PERNES, Fernando – *Dizer a imagem. Antologia de textos críticos*. Porto: Fundação de Serralves, 2015. Páginas 264 a 265.

⁹⁴ DUARTE, Adelaide - *Da Coleção ao Museu. O Coleccionismo Privado de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal*. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural e Caleidoscópio, 2016. Página 38.

Artes José de Guimarães (Guimarães), além de todos os demais que fomos citando ao longo do texto, para afirmar como a instituição Museu exerce, atualmente, uma influência determinante na difusão do património cultural, da arte e dos artistas, constituindo-se como um elemento de legitimação junto dos públicos e dentro do complexo sistema de arte.

Colecionar e exibir obras de arte são processos antecessores à criação dos museus mas, no topo da cadeia do sistema da arte, está o museu como confirmador da verdade sobre o que é e não é arte. Mais de cem anos depois de Filippo Marinetti ter defendido no “Manifesto Futurista” (1909) a destruição dos museus, reduzindo-os a meros dormitórios públicos e a espaços para o carcinoma de professores, arqueólogos, guias e antiquários⁹⁵, assistimos a uma transformação radical no paradigma desta instituição. “Dada a sua importância atual enquanto centro de urbanidade e civilização, o museu é considerado como a nova catedral do século XX”⁹⁶. Entendido como polo de atração turística e protagonista da economia da cultura⁹⁷, é hoje um fator determinante na requalificação e reanimação urbana, conquistando um lugar de destaque nas nossas cidades, tornando-se centros de encontro e de validação mútua entre os vários atores do sistema da arte.

O museu oitocentista que fascinava Walter Benjamin entrou no século XX sujeito a mutações de diversa ordem, colocando em causa a coerência interna das narrativas que o sustentavam e obrigando a um maior refinamento das suas estratégias de legitimação. Os museus, muito particularmente aqueles ligados à história da arte, sempre se construíram a partir de uma narrativa que pressupunha um enredo central e ordenador. Ora, a proliferação de reproduções de obras de arte retirou ao museu o exclusivo na construção dessas narrativas, de um enredo central passámos, numa lógica exponencial, a um estilhaçar das centralidades. No seu *O Museu Imaginário*⁹⁸, originalmente publicado em 1947, André Malraux (1901-1976) fixa este fenómeno de coletivização da arte. Para Malraux, a solução salvífica para a heterogeneidade museológica residia exatamente neste nascimento de uma linguagem universal da arte, paradoxalmente centrada na individualização das escolhas. O segundo momento de descontextualização das obras – primeiro arrancadas à sua existência pelo museu – que a intensa proliferação das suas reproduções representa, acaba pois por conduzir a mais um passo decisivo no caminho da autonomização da arte. Esta democratização do imaginário passaria pela atribuição a cada um da

⁹⁵ MARTIN, Sylvia – *Futurismo*. Colónia: Taschen, 2005. Páginas 6 a 10.

⁹⁶ COUTINHO, Bárbara – “O Popular, Jovem, Espirituoso, Sexy e Deslumbrante Museu”. In MEDEIROS, Carlos L. (Coordenação) – *Cultura, Factor de Criação de Riqueza*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2008. Página 85.

⁹⁷ CARVALHO, Mário Vieira de – “Cultura e Economia” In MEDEIROS, Carlos L. (Coordenação) – *Cultura, Factor de Criação de Riqueza*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2008. Página 19.

⁹⁸ MALRAUX, André – *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2011.

possibilidade de escrever a sua própria ficção. Contudo, em Malraux, há ainda uma grande narrativa subjacente a este museu imaginário, o do destino da própria humanidade. É a partir da relação entre a sacralização museológica e da banalidade da vida real que a história se desenvolve e que o museu se interroga. O museu imaginário de Malraux traz consigo um lado relacional e um elenco de dicotomias: estátua – corpo, figura – espetador, natureza viva – natureza morta, cinema – pintura, fantástico – real, relíquia – banal, nu figurado – nu filmado, interior (do museu, vida privada) – exterior (cidade, vida pública). Polaridades que, não se anulando, permitem compreender o museu como um espaço de constante interrogação e incerteza e também como um lugar cuja explicação ultrapassa a própria história da arte.

A partir da década de 1980 proliferam, por toda a Europa, museus de iniciativa privada, como proliferam arrojados projetos de arquitetura que notabilizam as instituições, ao mesmo tempo que sacralizam a figura do arquiteto enquanto inventor dos novos templos do belo. Um novo renascimento urbano surgiu a partir de planos e projetos nos quais a cultura se destaca como principal estratégia e as preocupações urbanas recaem sobre as políticas culturais. *Cultural planning*⁹⁹, *planificación cultural*¹⁰⁰, regeneração cultural¹⁰¹ são termos que surgiram, em contextos diferentes, referindo-se ao planeamento e ao projeto urbano com ênfase na cultura.

No estudo destes processos, Bianchini¹⁰² identifica algumas experiências precursoras norte-americanas (Harbor Place, de Baltimore; Waterfront e Quincy Market, de Boston e South Street Seaport, de Nova Iorque) de intervenção em zonas históricas. No entanto, os casos europeus de inserção de equipamentos culturais de grande destaque tornaram-se paradigmáticos: o Centro Georges Pompidou de Paris, o Museu de Arte Contemporânea e o Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona e o Museu Guggenheim de Bilbao. Em algumas ocasiões misturam-se os dois princípios da revitalização: a recuperação do ambiente histórico existente e a criação de equipamentos culturais como âncoras dos projetos. Efetivamente, nas últimas três décadas tem chamado a atenção o grande número de novos equipamentos culturais, quer se tratem de construções antigas reabilitadas, como o caso da Tate Modern de Londres, ou de arquiteturas de

⁹⁹ EVANS, Graeme – *Cultural planning, an urban renaissance?* London: New York: Routledge, 2001.

¹⁰⁰ WERWINJEN, Jan – “Sobre o planeamento cultural e estratégico. Fazer cidade: planos, estratégias e desígnios.” In BRANDÃO, P. e REMESAR, A. (Coordenação) – *O espaço público e a interdisciplinaridade*. Lisboa: Centro Português de Design, 2000. Páginas 90 a 98.

¹⁰¹ WANSBOROUGH, Matthew e MAGGEEAN, Andrea – “The role of urban design in cultural regeneration.” In *Journal of Urban Design*. Volume 5, número 2, 2000. Páginas 181 a 197.

¹⁰² BIANCHINI, Franco – *Cultural policy and urban regeneration: The West European experience*. Manchester: Manchester University Press, 1993.

vanguarda, com forte apelo aos recursos formais, tecnológicos e monumentais. Dentro destes equipamentos destacam-se os museus e os centros culturais.

Existem no mundo, e mesmo no mundo dos artistas, pessoas que vão ao Museu do Louvre, que passam rapidamente, e sem sequer lhes conceder um olhar diante de uma multidão de quadros interessantes, embora sonhadores diante de um Ticiano ou de um Rafael (...) saem depois satisfeitas, dizendo algumas delas de si para si: “Conheço este museu”.

O desenvolvimento da historiografia e da crítica de arte em Portugal, abrindo novos campos de estudo e dinamizando o movimento das exposições, contribuiu para o aparecimento de museus especializados em sectores como a arte contemporânea.¹⁰³ A maioria das coleções dos Museus de Arte nacionais reporta a épocas anteriores a 1900 ou mesmo a 1800. Fazia-se, portanto, sentir a falta de coleções de arte contemporânea que fornecessem a leitura da evolução artística do século XIX, mas essencialmente do século XX. Foram feitas várias tentativas para colmatar esta lacuna¹⁰⁴. Constatando as insuficiências desses museus na tradução do dinamismo e diversidade da arte do século XX, nasce o Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da Fundação Gulbenkian¹⁰⁵, experiência pioneira na tentativa de integrar as diversas formas da criação artística atual, com consequente aparecimento e crescimento de estruturas, como evidenciado.

Os museus contemporâneos seguiram na esteira dos protótipos do movimento moderno e de algumas realizações dos anos 50, recuperando valores tipológicos dos museus históricos; no entanto, ao mesmo tempo, realizaram uma transformação completa na sua conceção tradicional.¹⁰⁶ Importa aqui destacar que a instituição museu, apesar das contínuas crises que tem sofrido desde a sua própria fundação, agravadas pelas críticas da arte de vanguarda e pelas destruições maciças da Segunda Guerra Mundial, foi ampliando o seu papel crucial dentro das sociedades contemporâneas. Paradoxalmente, tais crises acabaram por reafirmar o poder do museu como instituição de referência e de síntese, capaz de evoluir e de oferecer modelos alternativos adequados para assinalar, caracterizar e transmitir os valores e os signos dos tempos.¹⁰⁷ No início do século XX, tal como sucedeu nas artes, a rutura promovida pelas vanguardas teve reflexo no âmbito do museu, como instituição e como espaço do colecionismo da

¹⁰³ TRINDADE – Maria Beatriz Rocha – *Iniciação à Museologia*. Lisboa: Universidade Aberta, 1993. Página 196.

¹⁰⁴ Criação do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, em 1911. Durante a primeira metade do século XX a Casa – Museu Anastácio Gonçalves, em Lisboa. Ainda o Museu José Malhoa, nas Caldas da Rainha. Informação retirada de: TRINDADE – Maria Beatriz Rocha – *Iniciação à Museologia*. Lisboa: Universidade Aberta, 1993. Página 196.

¹⁰⁵ NAZARÉ, Leonor – *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Guia da Coleção*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. Página 9.

¹⁰⁶ MONTANER, Josep Maria – *Museus para o século XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003. Página 8.

¹⁰⁷ BOLAÑOS, María – *La memoria del mundo. Cien años de museología. 1900 – 2000*. Gijón: Editions Trea, 2002. Páginas 142 a 157.

arte moderna. No “Manifesto Futurista” de 1909, Filippo Marinetti intitulava os museus e as bibliotecas de “cemitérios”¹⁰⁸ e exigia que fossem destruídos; Jean Cocteau qualificou o Louvre como um “depósito de cadáveres”¹⁰⁹. Assim como cada disciplina questionava as suas próprias ilusões e figurações, o museu académico como instituição deveria desaparecer ou transformar-se completamente. Em 1923, Paul Valéry, escrevia também sobre o problema dos museus:

Eu não gosto muito de museus. Muitos são admiráveis, mas nenhum delicioso. As ideias de classificação, preservação e utilidade pública, que são justas e claras, pouco têm a ver com prazer.¹¹⁰

A *museofobia* das vanguardas foi um ponto de partida essencial. Esta busca por uma nova conceção de espaços de colecionismo para a arte das vanguardas começou a obter respostas com obras como o Museu de Arte Moderna (MOMA), fundado em Nova York em 1929.

A transformação que se dá na Arte Contemporânea, e ainda mais aquela que decorre das vanguardas das décadas de 50 e 60, transporta-nos, não só para um novo modelo de museu, como para a atualização dos programas das escolas de Belas Artes. Ao fazermos uma breve resenha diacrónica dos principais momentos de transformação das ideias, das vontades, dos suportes que marcam as práticas artísticas contemporâneas estamos a historiografar, de certo modo, a museologia, pois a História da Arte Contemporânea não é mais do que uma história da diluição das fronteiras: não há materiais eleitos para a arte, tudo é passível de ser matéria-prima para o processo artístico. O desafio para os Museus ou Centros de Arte Contemporânea é a necessária mudança na investigação. As práticas artísticas alteram e são alteradas pelo trabalho dos museus ou das residências das artísticas que, por sua vez, afetam a museologia e os seus espaços.

Os Museus são, sem dúvida, *as novas catedrais dos nossos dias*, no entanto olhá-lo enquanto “Edifício – Catedral” e enquanto “instituição dedicada à arte”¹¹¹ representa uma discussão de dois universos distintos, por um lado do ponto de vista da arquitetura, do monumento; por outro, do ponto de vista da aprendizagem, da educação pela arte¹¹².

Nas últimas décadas, estamos a viver um boom de museus e centros de arte moderna ou contemporânea, que se tornaram uma das instituições preferidas da política cultural em todo o mundo, pois muitas vezes são concebidas como ímanes milagrosos de multidões,

¹⁰⁸ MARTIN, Sylvia – *Futurismo*. Colónia: Taschen, 2005. Páginas 12 e 94.

¹⁰⁹ KLINGSÖHR – LEROY, Cathrin – *Surrealismo*. Colónia: Taschen, 2005. Páginas 24 e 25.

¹¹⁰ VALÉRY, Paul – *La invención estética y otros escritos sobre arte*. Madrid: Casimiro libros, 2018. Página 7.

¹¹¹ GREUB, Susan e GREUB, Thierry – *Museus do Século XXI. Conceitos Projectos Edifícios*. Prestel. Edição Portuguesa: Culturgest, 2007. Página 5.

¹¹² “A arte deveria ser a base da educação” In READ, Herbert – *Educação pela Arte*. Lisboa: Edições 70, 2007. Página 26.

cuja implantação é capaz de estimular o turismo, ativar o setor terciário, regenerar um bairro marginal e revitalizar uma cidade em decadência.¹¹³

A crescente influência de museus e centros de arte, públicos ou privados, promove, também a multiplicação de espaços de contracultura, inclusive com programação de arte contemporânea, ao mesmo tempo de estabelece padrões de qualidade expográfica e curatorial. O museu é um dos protagonistas da pós-modernidade, entendendo-se por pós-modernidade como o período marcado por uma certa revolução tecnológica a partir da década de 1980 e afirmado, em termos políticos, sociais e culturais, pela queda do Muro de Berlim em 1989. O museu estimula o aparecimento de outros protagonistas na constituição de coleções, nomeadamente as grandes empresas e banca. À semelhança do que ia acontecendo em contexto internacional, entre as décadas de 1980 e 1990 e como forma de construir marca e prestígio, surgem novos espaços e projetos: a Culturgest da Fundação Caixa Geral de Depósitos; a Fundação EDP (já no século XXI também com o MAAT); a Fundação PMLJ; o BESarte&Finança; as coleções do Millennium bcp ou do BPI, entre tantos outros. Todos estes fenómenos adensam e complexificam o sistema, ampliando as suas redes e potenciando o aparecimento de novos protagonistas.

Sobre a década de 1990, ainda algumas considerações. Segundo Alexandre Melo, inicia-se nesta altura “uma viragem política cuja afirmação passa sobretudo pela atitude crítica face ao movimento neoexpressionista de ‘retorno à pintura’ que marcara a década anterior”¹¹⁴ A vanguarda afirma-se no mercado da arte e, em Portugal, nomes como os de Pedro Cabrita Reis, Gerardo Burmester, Pedro Calapez, Pedro Casqueiro, Rui Chafes, José Pedro Croft, Pedro Portugal, Pedro Proença, Rui Sanches e Julião Sarmento são os escolhidos para a exposição “10 contemporâneos”, no Museu de Serralves em 1992. Lisboa vive a azáfama do projeto Lisboa 1994 Capital Europeia da Cultura mas, de maior importância na definição do panorama artístico português e do seu coeficiente de profissionalismo foi a criação do Ministério da Cultura, em 1995, e do Instituto da Arte Contemporânea, dirigido desde o início por Fernando Calhau e que terá um papel fundamental na dinamização dos circuitos de produção e divulgação de que a arte portuguesa tanto carecia (e carece). Outros acontecimentos convergem no mesmo sentido, desde a constituição da Coleção Berardo e respetiva inauguração do Sintra Museu de Arte Moderna, até à decisiva inauguração do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto, com a exposição internacional “Circa 1968”, comissariada por Vicente Todolí e João Fernandes. Ou seja, a segunda

¹¹³ LORENTE, J. Pedro – *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*. Gijón: Trea, 2008. Página 9.

¹¹⁴ MELO, Alexandre – *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões / Bertrand Editora, 2007. Página 85.

metade da década de 1990 representa um imenso progresso em termos institucionais. Para além da Fundação de Serralves, assistimos à criação e dinamização do Centro cultural de Belém, da Culturgest e do Museu do Chiado, sem esquecer o papel desempenhado pela Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento. Cada vez mais, a Arte institucionaliza-se e o papel de legitimação da produção artística e dos seus autores, os artistas, retorna aos Museus e às grandes instituições. “Poderíamos dizer que a adaptação a regras universais em contingências circunstâncias é a forma das pessoas se adaptarem ao contexto. Essa arte tem como base de especialização a criatividade, que deve estar presente nessa aplicação das regras.”¹¹⁵ Ou seja, torna-se obrigatória à sobrevivência, não só dos artistas mas de todos, o cumprimento das regras sociais e, no campo artístico, uma delas passa a ser a da legitimação por um conjunto de novas estruturas que nada tem a ver com o espírito corporativo da Bienal de Cerveira, da Cooperativa Árvore ou mesmo da Sociedade Nacional de Belas Artes.

Diz-nos Ana Hatherly que a “filosofia e as artes, digamos mesmo o pensamento em geral, vivem dos movimentos que se efetuam entre conhecimento e reconhecimento”,¹¹⁶ e com a entrada no novo milénio, a rede de comunicação adensa-se. Toda a cena cultural contemporânea se estrutura, de alguma forma, em torno do circuito comunicacional e mediático. O que experimentamos hoje, resultado de inúmeros e improváveis agenciamentos de toda a ordem é um intrincado e complexo processo de mediatização construído no fluxo da vida quotidiana entre os meios de comunicação e os processos de subjetivação, reconfigurando os nossos modos de ser e a nossa vida coletiva. Apropriação e rearticulação de fluxos simbólicos vindos dos *média* e das formas de interação típicas no nosso dia-a-dia. As práticas artísticas absorveram o desenvolvimento das tecnologias da comunicação e, na atual sociedade da comunicação (sociedade do conhecimento/da informação¹¹⁷) os cidadãos, em todos os domínios da sua vida pessoal e, sobretudo, profissional têm necessidade de desenvolver competências comunicativas. A rede aparece-nos assim como um “sistema de ligação multipolar no qual pode ser conectado um número não definido de entradas e, cada ponto da rede geral pode servir como ponto de partida para outras microrredes. Ou seja, a rede é um conjunto extensível (...), um movimento de conexão e não de centralização.”¹¹⁸

¹¹⁵ LAVAERT, Sonja – “Bartleby’s Tragic Aporia” In GIELEN, Pascal (ed.) – *Institucional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*. Amsterdão: Valiz, 2013. Página 132.

¹¹⁶ HATHERLY, Ana – *Obrigatório não ver*. Lisboa: Quimera, 2009. Página 105.

¹¹⁷ CAUQUELIN, Anne – *A Arte Contemporânea*. Porto: RÉS-Editora, Lda., 1998. Página 58.

¹¹⁸ CAUQUELIN, Anne – *A Arte Contemporânea*. Porto: RÉS-Editora, Lda., 1998. Páginas 58 e 59.

Com a maturidade da democracia e com o reconhecimento global do papel da cultura, também ao Estado se exige que aumente os seus vários papéis neste sistema complexo. O Estado é promotor de projetos e espaços culturais, é financiador da produção através dos seus programas de apoio e subsídio, é colecionador e é promotor de artistas e agentes, dando-se, a título de exemplo, as escolhas para as representações nacionais em feiras ou bienais. O Estado define redes e cria padrões em toda a sua ação, define uma estética e uma preferência mesmo no quadro de uma sociedade democrática, laica e plural.

Os Estados e os seus aparelhos administrativos participam na produção e na distribuição da arte no seio dos seus respetivos países. As assembleias e os governos fazem as leis, os tribunais interpretam-nas e os funcionários zelam pela sua execução. Os artistas, os públicos, os fornecedores, os distribuidores, todos aqueles que de um modo ou de outro cooperam na produção e no consumo das obras de arte, agem no quadro dessas leis. Dado que o Estado possui o privilégio exclusivo de fazer as leis (mesmo que as coletividades possam adotar regulamentos que digam respeito a seu domínio, na medida em que sejam compatíveis com a lei geral), ele desempenha sempre um papel na realização das obras de arte. Cada vez que o Estado não utiliza os meios de controlo que esse privilégio exclusivo põe à sua disposição, está ainda assim a exercer uma forma de intervenção que tem a sua importância.¹¹⁹

Mais do que nunca, o fator criativo e uma qualidade intrínseca não são suficientes para criar a obra de arte. Este trabalho não é só feito pelos artistas e pelos assistentes, mas também pelos curadores, pelas galerias, pelos museus. Ou seja, pelas “right connections” como afirmou Julião Sarmento (n.1948) em conferência proferida na Casa da Música, no Porto, a 7 de outubro de 2011. São estes que decidem o que é e o que não é arte.¹²⁰ Por sua vez, segundo Nicolas Galley (n.1975), especialista suíço em mercados de arte internacionais, em todo o mundo existem umas 200 galerias que fabricam artistas e, entre essas 200 há 30 que decidem o mercado de arte globalizado. Para exemplificar refere que 30% dos artistas representados na *Art Basel* provêm das mesmas oito galerias: Hauser & Wirth, White Cube, Gagosian, Paula Cooper, Lisson, Marlborough, Galerie Lelong & Co. Ou a Michael Schultz Gallery, entre outras, o que dá uma ideia do seu poder.¹²¹

Na segunda metade do século XX e entrando no século XXI, a malha do tal sistema da arte contemporânea adensa-se, torna-se mais complexa, com mais e diferentes tipologias de agentes e de profissionais. A par da proliferação de artistas, há uma proliferação de galerias, de museus e de centros de arte, bem como de coleções privadas. Em termos globais, nos últimos 50 anos, o

¹¹⁹ BECKER, Howard S. – *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. Página 152.

¹²⁰ HARGREAVES, Manuela – *Colecionismo e Mercado de Arte em Portugal. O Território e o Mapa*. Porto: Edições Afrontamento, 2013. Página 28.

¹²¹ COUTO, Rodrigo Carrizo – Entrevista a Nicolas Galley, suplemento *Babelia, El País*, 11 de fevereiro de 2012.

números de colecionadores privados com capacidade financeiras multiplicou-se 20 vezes e muitas dessas coleções, como já verificamos pelos exemplos, acabarão em museus, mais do que no mercado.¹²² O museu é a grande instituição cultural do século XXI, associado a grandes projetos de arquitetura e vinculados com uma responsabilidade social, pedagógica e de transformação dos territórios de implementação. Os museus são as novas catedrais dos arquitetos no século XXI¹²³. Os museus são os legitimadores primeiros e últimos da obra de arte e dos artistas. As galerias alimentam-nos, devem fazer a triagem e distribuir jogo. O curador emerge, cresce nesta malha, torna-se o juiz do gosto e é um elo de ligação entre todas as partes.

Por fim, em pleno século XXI e com a revolução tecnológica em marcha rápida, o digital abre-nos possibilidades e coloca, mais do que nunca, do lado dos públicos as decisões. Os artistas e agentes culturais de hoje têm que dominar ferramentas de comunicação e ser capazes de criar discursos e conteúdos, audiovisuais e outros, que catapultem as suas produções. Aos poucos, assiste-se a uma inversão na cadeia: é necessária uma validação geral para despertar a atenção dos museus, das galerias, dos curadores. Tudo é veloz e dinâmico e tudo passa, tudo é líquido, na expressão de Zygmunt Bauman¹²⁴, e os desafios, para a curadoria, de fixação de memória para o futuro, estão muito para além de um tradicional sistema de influências dentro de uma rede fechada. A dicotomia entre arte e mercado desapareceu, sendo hoje mais correto considerar que esse mercado é o *leit-motiv* da contemporânea criação artística e que os mesmos não se opõem, mas complementam. A globalização obriga por isso a fusões e à potenciação de diferenças que permitam que a Arte permaneça única e irrepetível, resistindo a um mercado único.

A cultura de massas, fiel à realidade objetiva, absorve o conteúdo de verdade e esgota-se na matéria; porém, como matéria, só se tem a si própria. É isto que explica todos os filmes de carreira, musicais e biografias de artistas. A autorreflexividade foi incentivada pela técnica do filme sonoro que não podia introduzir o canto, de forma realista, no desenrolar dos acontecimentos, a não ser que os heróis fossem protagonizados por cantores que perdiam a voz e a tornavam a encontrar. Mas a verdadeira razão da autorreflexividade é que a realidade, nos seus aspetos decisivos, se esquiva, nos dias de hoje, à sua representação na imagem estética. O monopólio zomba da arte. A individuação sensual da obra, cuja reivindicação a cultura de massas deve reter para poder desempenhar a sua função complementar, de modo lucrativo, na sociedade padronizada, contradiz o carácter abstrato e a monotonia a que o mundo se reduziu.¹²⁵

¹²² HARGREAVES, Manuela – *Colecionismo e Mercado de Arte em Portugal. O Território e o Mapa*. Porto: Edições Afrontamento, 2013. Página 29.

¹²³ WOODHAM, Doug – *Art Collecting Today. Market Insights for everyone passionate about art*. New York: Allworth Press, 2017. Página 2.

¹²⁴ BAUMAN, Zygmunt – *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2012.

¹²⁵ ADORNO, Theodor W. – *Sobre a Indústria da Cultura*. Coimbra: Angelus Novus, Lda., 2003. Página 61.

CAPÍTULO 2 – O PAPEL DO CURADOR E A COMUNICAÇÃO: ENQUADRAMENTO HISTÓRICO, INSTITUCIONAL E PERSPETIVAS

A nossa religião, ética e filosofia são formas de *decadência* dos homens,
- O *contramovimento*: a arte.¹²⁶

Em 1961, o MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque inaugurou uma importante exposição intitulada “A Arte da *Assemblage*” (*The Art of Assemblage*), na referência ao termo francês introduzido em 1953 por Jean Dubuffet (1901-1985) e que se referia à colagem recorrendo a objetos e materiais tridimensionais. Na introdução do catálogo desta exposição, William C. Steitz, que consideráramos hoje como o seu curador, faz as seguintes considerações:

A atual voga da *assemblage* [...] indica uma mudança a partir da arte subjetiva, fluidamente abstrata, em direção a uma parceria com o meio ambiente. O método de justaposição é um veículo apropriado para expressar sensações de desencanto com o desleixado idioma internacional com que essa abstração se tornou preguiçosamente articulada, e com os valores sociais que esse estado de coisas reflete.¹²⁷

Mas a *assemblage* foi importante pois, não forneceu apenas os meios para fazer uma transição do expressionismo abstrato para as preocupações, aparentemente muito diferentes, da *pop art*, mas também encerrou uma revisão radical dos formatos em que as artes visuais poderiam operar. Por exemplo, a *assemblage* forneceu um ponto de partida para dois conceitos que seriam determinantes para os artistas: o meio ambiente e o *happening*. É notório que alguns dos partidários da *assemblage* não foram muito mais longe que as fontes originais. Outros, contudo, foram mais além e, de uma forma geral, classificamo-los como neodadaístas, sendo que seria mais abrangente dizer que os caracteriza uma vontade de querer explorar, nas suas obras, a ideia do mínimo, do instável, do efémero. Robert Rauschenberg (1925-2008) é considerado um dos expoentes do movimento.¹²⁸ Natural do Texas, nos finais da década de 1940 o artista estudou em Paris na Academia Julien e depois no Black Mountain College, na Carolina do Norte (EUA), um estabelecimento de ensino superior dedicado às artes e que apostava numa abordagem experimental, fundado por John Andrew Rice (1888-1968). O artista experienciou assim dois métodos e duas visões e na década de 1950 pintou uma série de obras integralmente brancas em que a única imagem era a sombra do próprio espetador. Mais tarde executou um conjunto de

¹²⁶ NIETZSCHE, Friedrich – *Ilusión y verdad del arte*. Madrid: Casimiro libros, 2013. Página 58.

¹²⁷ SEITZ, William C. – *The Art of Assemblage*. Nova Iorque: Museu de Arte Moderna, 1961. Página 87. Consultado em https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1880_300062228.pdf em 10 de abril de 2020.

¹²⁸ LUCIE-SMITH, Edward – *Movimentos Artísticos desde 1945*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991. Página 122.

trabalhos integralmente negros. O pintor italiano Lucio Fontana (1899-1968) havia igualmente trabalhado numa série de pinturas integralmente brancas em 1946 e o francês Yves Klein (1928-1962) exibiu as suas primeiras monocromias em 1950. Depois destas experiências com o minimalismo, Rauschenberg começou a ensaiar a chamada *combine painting* em que a superfície pintada se combina com diversos objetos colados a essa mesma superfície. Em muitos casos, as pinturas tornavam-se objetos tridimensionais independentes como a famosa cabra empalhada que foi exibida em inúmeras exposições de arte contemporânea nos EUA. Em várias das suas obras, o artista utilizou também fotografias serigrafadas sobre tela.¹²⁹ A filosofia e a orientação estética que, no geral, que sustentava este *modus operandi* é a do compositor experimental John Cage (1912-1992) que Rauschenberg tinha conhecido na Carolina do Norte. Uma das ideias essenciais é a de que a arte deve desfocar a mente do espetador: o artista não cria algo separado e fechado, senão algo que deve induzir o espetador a abrir-se mais, a adquirir mais consciência de si próprio e do seu ambiente.

John Cage, ainda jovem, e seus contemporâneos americanos pretendem então mostrar aos seus espectadores como podem transformar a vida quotidiana numa sequência contínua de experiências artísticas; onde o *nós* surge como intermediário de toda uma *mutualidade/mutualidade* natural.

A música não escapa ao momento histórico, antes sofre também o seu enfrentamento e revolução. E é de certo modo John Cage quem vem desenhar as linhas mais relevantes da rutura perfilhando as ávidas emoções de uma revolução. E a revolução começa nos próprios conceitos práticos.

Aqui o papel do artista, músico, ou homem do teatro (mais que ensinar-nos, ou mostrar-nos qualquer coisa) é permitir-nos abolir as diferenças entre a arte e a vida, dando-nos meios de experimentar, por nós próprios, as maravilhas sem cessar, aqui e agora.

Os conceitos de Cage que talvez melhor caracterizam a sua obra são o da indeterminação e do acaso. Poderemos considerá-los mesmo como fazendo parte integrante da música que o próprio Cage aplicava, utilizando processos complexos, mas bastante divertidos e de uma profunda imaginação.

Toda a prática de Cage despertava assim um certo alerta, e abria portas à polémica, chegando mesmo a fazer afirmações alegóricas, por vezes bastante perplexas para o auditório menos disponível.¹³⁰

Corroborando António Barros, a criação artística entra numa espécie de *abandono do ego*. Ou, como Rancière:

Dir-se-á que o artista, por seu lado, não quer instruir o espectador. O artista, hoje em dia, recusa-se a utilizar a cena para impor uma lição ou fazer passar uma mensagem. Quer

¹²⁹ KRCMA, Ed – *Robert Rauschenberg*. Londres: Tate Enterprises Ltd., 2016.

¹³⁰ BARROS, António – *John Cage. Música Fluxus e outros gestos da música aleatória em Jorge Lima Barreto*. Coimbra: Alma Azul, 2013. Páginas 18 a 21.

somente produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação.¹³¹

A prática desta nova geração de artistas, de que Rauschenberg é exemplo, representa um afastamento da pintura pura (ou de outras técnicas na sua conceção académica), considerando-se que esta não é mais do que um meio, entre tantos outros, para atingir resultados. Neste enquadramento, compreende-se que, a partir da década de 1960, as formas artísticas (talvez) já não inventem, no sentido da inovação e da originalidade total, mas antes reinventem. Para Mario Perniola¹³², a partir daqui tornou-se mais difícil do que nunca compreender o correr do tempo, uma vez que o passado, o “já sentido” ocupou inevitavelmente o lugar do “sentido”. As imagens realistas misturam-se com imagens psicadélicas, com música, com filmes, com arte cinética, etc. e as fronteiras acabam por ser ténues, possivelmente reflexo do tempo e da sucessão de movimentos artísticos bem como do poderio da sociedade do consumo, capaz de afetar diretamente as artes.

A causa da mudança, no meu ponto de vista, foi a emergência de algo infelizmente chamado de *pop art*, que considero ser o movimento artístico mais crítico do século. (...) Eu subscrevo uma narrativa da história da arte moderna na qual a *pop art* desempenha o papel filosófico principal. Na minha narrativa, a *pop art* marcou o fim da grande narrativa da arte ocidental pelo facto de ter tornado auto consciente a verdade filosófica da arte.¹³³

Paralelamente à *pop art* (cuja paternidade muitas vezes se atribui também a Rauschenberg¹³⁴), emergiram vários movimentos artísticos e tendências que tiveram em comum a superação clara das fronteiras disciplinares, no também denominado “campo expandido”, assumindo-se, em muitos momentos, o dadaísmo como fonte de inspiração, buscando novos limites e abordagens, muitas destas de carácter performativo, filmico, videográfico e fotográfico. O próprio cinema de autor ganha relevo neste contexto, recusando os circuitos tradicionais, preferindo temáticas marginais e sociais, a ausência de uma narrativa e a utilização de câmara fixa, por exemplo. Este será, em contexto europeu, o tempo da *Nouvelle Vague* e de realizadores como Jean-Luc Godard (n.1930), com um cinema eminentemente político e anti capitalismo, satírico e marcado esteticamente por uma ideia de quase “anti cinema”¹³⁵. Ao longo das décadas de 1960 e 1970 tornar-se-ia crescente a arte enquanto “ideia” e enquanto “ação”, numa espírito de reforço do concetual e recuperação do dadaísmo e de Marcel Duchamp.

¹³¹ RANCIÈRE, Jacques – *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. Página 24.

¹³² PERNIOLA, Mario – *Do sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993. Página 13.

¹³³ DANTO, Arthur C. – *After the end of Art. Contemporary Art and The Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 2014. Página 122.

¹³⁴ HONNEF, Klaus – *POP ART*. Colónia: Taschen, 2005. Página 8.

¹³⁵ NOGUEIRA, ISABEL – *Teorias da Arte. Da Modernidade à Actualidade*. Silveira: Letras Errantes, Lda., 2019. Página 94.

O Minimalismo, por exemplo, surge na década de 1950, em Nova Iorque, como reação ao expressionismo abstrato e procurando uma simplificação e depuração das formas, retirando-lhes o seu conteúdo expressivo. Os artistas procuram possibilidades abstratas de composição a partir de elementos neutros, assim como das suas relações com o espaço, questionando, também, os espaços tradicionais dos museus e obrigando estes a uma reinvenção e a uma ligação estreita a uma nova arquitetura. Estavam quebradas as designações clássicas de pintura e escultura, falando-se agora apenas de objetos.

O termo “arte conceito” seria utilizado, pela primeira vez, em 1961, pelo filósofo e artista Henry Flynt (n.1940) no âmbito das ações do grupo Fluxus em Nova Iorque¹³⁶. Por sua vez, “arte concetual” foi empregue, em 1967, pelo minimalista Sol LeWitt (1928-2007) quando este escreveu aquele que é considerado o primeiro manifesto importante da arte conceptual: *Paragraphs on Conceptual Art*. Entre outras coisas, neste texto, declara que a conceção do trabalho é superior à sua execução, apontando para uma contradição entre uma visão da arte baseada na perceção visual e a perceção concetual. Realçou também que uma ideia não precisava de ser lógica ou complexa para constituir um ponto de partida de sucesso no processo do trabalho. Declarou que “o que a obra de arte parece não é muito importante”, afirmando a igualdade do estatuto da ideia, dos esboços, dos modelos, das conversas, etc., com o trabalho finalmente executado.¹³⁷ A arte concetual, enquanto movimento, distingue-se do concetualismo enquanto adjetivo qualificativo de várias manifestações artísticas que integram o vídeo, a performance ou a instalação.¹³⁸ A arte conceptual ganha, então, fôlego entre os finais da década de 1960 e a década de 1970, refletindo, em específico, sobre a ideia e a natureza da arte, congregando a produção, a teoria e a crítica, o que tem como resultado uma estética de valorização do processo e da busca do autoconhecimento.

A arte era trabalhada essencialmente como ideia, proclamando-se a morte do objeto e a primazia dos meios, como a escrita, para suscitar a atenção do espectador, para explicar o (não)objeto: a arte do «fim da arte» e o questionar das instituições que a sustêm. A arte tornava-se definitivamente subversiva face a si própria. Já não se tratava de questionar a abstração mas de problematizar a arte em si.¹³⁹

O período em análise é também o da arte enquanto «ação», assistindo-se de modo afirmativo e sem retorno à mistura de suportes e linguagens, como o filme e o vídeo, inicialmente ligados à

¹³⁶ WOOD, Paul – *Arte conceptual*. Lisboa: Editorial Presença, 2002. Página 8.

¹³⁷ MARZONA, Daniel – *Minimalismo*. Colónia: Taschen, 2005. Página 21.

¹³⁸ NOGUEIRA, ISABEL – *Teorias da Arte. Da Modernidade à Actualidade*. Silveira: Letras Errantes, Lda., 2019. Página 95.

¹³⁹ NOGUEIRA, ISABEL – *Teorias da Arte. Da Modernidade à Actualidade*. Silveira: Letras Errantes, Lda., 2019. Página 96.

performance e à *body art* que criaram situações artísticas inovadoras e interativas, muitas herdeiras do dadaísmo, nomeadamente pelo seu carácter radical e efémero. “As performances, como verdadeiras emergências estéticas, são transgressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio.”¹⁴⁰ O *happening* situa-se, como o próprio nome indica, mais no território do acaso e do momento. A instalação, obras e/ou ambientes construídos em contexto *site specific*, têm também notória utilização e podemos ainda situar o arranque da videoarte neste contexto. Nas palavras de Theodor W. Adorno (1903-1969):

A própria arte faz explodir o engano da sua pura imanência, como as ruínas empíricas, libertadas do seu contexto, se ajustam aos princípios imanentes de construção. A arte gostaria, por uma cedência aos materiais brutos, visível e por ela realizada, de reparar um pouco o que o espírito, o pensamento como a arte, faz sofrer ao outro, aquilo a que ele se refere e que gostaria de fazer falar. É o sentido determinável do momento absurdo e anti intencional da arte moderna, até às artes marginais e aos happenings. Deste modo, não se faz tanto um processo farisaico-arrivista à arte tradicional quanto se tenta absorver ainda a negação da arte com a sua força própria.¹⁴¹

Em 1962, Umberto Eco (1932-2016) escreveu *Opera aperta* (Obra aberta) que o próprio caracterizou como tendo uma mensagem ambígua, plural de significados e que se incorpora num só significante, reforçando-se a importância de definir os limites dentro dos quais a obra de arte pode ter o máximo de ambiguidade sem deixar de ser ela/obra, isto é, sem deixar de ser um objeto com propriedades estruturais definidas, que marcam o ponto de chegada e de partida da produção. A obra de arte aberta implica, portanto, uma colocação em determinada relação fruidora com os seus fruidores.

É preciso observar, para evitar equívocos terminológicos, que a definição de «aberta» dada a estas obras, embora sirva perfeitamente para traçar uma nova dialética entre obra e intérprete, deve ser tomada como tal em virtude de uma convenção que nos permita abstrair de outros possíveis e legítimos significados dessa expressão. Em estética, com efeito, tem-se discutido acerca da “definibilidade” e acerca da “abertura” de uma obra de arte: e estes dois termos referem-se a uma situação frutiva que todos nós experimentámos e que muitas vezes somos obrigados a definir: uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma rede de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (...) a própria obra, a forma originária imaginada pelo autor. (...) Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* na sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é igualmente *aberta*, com possibilidade de ser interpretada de mil modos diferentes, sem que a sua irreproduzível singularidade seja por isso alterada. Cada fruição é assim uma *interpretação* e uma *execução*, pois que a cada fruição a obra revive numa perspetiva original.¹⁴²

¹⁴⁰ GLUSBERG, Jorge – *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspetiva, 1987. Página 100.

¹⁴¹ ADORNO, Theodor W. – *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008. Página 388.

¹⁴² ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016. Páginas 63 a 64.

Umberto Eco acrescenta ainda, aumento a quota subjetiva na relação de fruição, que:

A poética da obra “aberta” tende a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, a pô-lo no centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura a própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos da organização da obra fruída; mas poderia objetar-se que qualquer obra de arte, mesmo que não se entregue materialmente incompleta, exige uma resposta livre e inventiva, se não houvesse outros motivos, ao menos porque não pode ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventa num ato de congenialidade com o próprio autor.¹⁴³

Na verdade, o final da década de 1960 implicou o fim de uma certa narrativa da história da arte, uni direcionada, da “época dos manifestos”.¹⁴⁴ O objeto da atividade artística relacionava-se com a anti arte, ou seja, com a morte da arte ou até algo mais, uma presença contrária, uma arte sem obra de arte.¹⁴⁵ A morte da arte é entendida, assim, como uma explosão do estético, em que a arte se questiona ao limite. O experimentalismo alienou-se de um valor suscetível de perdurar no tempo, isto é, de uma espécie de componente clássica perene. Estamos perante uma mudança materializada num desdobramento de linguagens e, em muitos casos, na efemeridade ou mesmo desmaterialização do objeto artístico. A arte deixou de depender de qualquer autoridade ou tradição. Tudo é possível e a liberdade artística conquistou terreno de tal modo que a vanguarda e os pressupostos do experimentalismo diluíram-se. A arte tornou-se plural, eclética e afirmativa. “Os estilos deixaram de ter lugar numa espécie de tirania da liberdade.”¹⁴⁶

Ao elenco que se foi desafiando no extenso contexto desde capítulo, com referência ao expressionismo abstrato, à arte conceptual, ao minimalismo, à performance, ao *happening*, à videoarte, à *pop art*, poderíamos juntar a arte *poverta*, a arte informal, a *land art* e tantas outras tendências, com geografias iniciais próprias mas que, com o advento da globalização, depressa se tornam campos de experimentação comuns. Este é também o contexto criativo do que consideramos ser o primeiro ato curatorial consciente, cujo enquadramento nos parece determinante para compreender de que forma os curadores se virão a constituir como um grupo profissional no campo inicial da mediação cultural, situado entre a produção e a comunicação dos objetos artísticos.

Entre 22 de março e 27 de abril de 1969, a *Kunsthalle Bern* (Galeria de Arte de Berna), na Suíça, apresentou LIVE IN YOUR HEAD. WHEN ATTITUDES BECOME FORM: WORKS – CONCEPTS –

¹⁴³ ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016. Páginas 64 a 65.

¹⁴⁴ DANTO, Arthur C. – *After the end of Art. Contemporary Art and The Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 2014. Página 37.

¹⁴⁵ ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988(2ª edição). Páginas 119 a 120.

¹⁴⁶ NOGUEIRA, ISABEL – *Teorias da Arte. Da Modernidade à Actualidade*. Silveira: Letras Errantes, Lda., 2019. Página 107.

PROCESSES – SITUATIONS – INFORMATION, com curadoria de Harald Szeemann (1933-2005), que dirigia a instituição desde 1961. Nesta exposição foram apresentadas obras de arte conceitual, arte minimal, arte *povera*, *land art*, mas, acima de tudo, fomentou-se a experiência em torno da obra anti objetual e das intenções do artista, num vasto movimento internacional ainda por definir. Os artistas estavam mais empenhados na procura da anti arte e que o conceito de “obra aberta” de Eco é evidente enquanto poética subjacente. Esta exposição estabeleceria um marco na cena artística e curatorial. Detenhamo-nos no texto original de Szeemann para o catálogo da exposição:

Live in Your Head. When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information parece que carece de unidade, parece estranhamente complicado, como um compêndio de histórias contadas na primeira pessoa do singular. Podemos fazer a pergunta justificável: Estamos aqui preocupados com uma nova edição do Tachisme, com uma arte subjetiva, com uma reação contra a geometria que renunciou o supremo nos últimos anos? Certamente, a maioria dos artistas que expõem aqui podem ser vistos como parte de um desenvolvimento artístico do qual o processo de trabalho pré-experiência de Duchamp, a intensidade do gesto de Pollock, a unidade de material, o esforço físico e os acontecimentos do início dos anos 60 também pertencem. E, no entanto, para alguns destes artistas, o desejo de criar não surge de experiências puramente visuais. Era inevitável que a filosofia hippie, os rockers e o uso de drogas fossem eventualmente acabar por afetar a posição de uma geração de artistas mais jovens. É significativo que alguns dos principais expositores venham do costa oeste dos EUA, uma área particularmente aberta às influências orientais. Muitas ideias antissociais, por um lado, a tendência à contemplação e, por outro, a celebração do eu físico e criativo por meio da ação, podem ser vistas em prática nesta nova arte. (...)

Até agora, ninguém atribuiu um nome e categoria adequados para este fenómeno complexo, da mesma forma que Pop, Op e arte minimalista foram rapidamente colocadas em categorias. Os nomes sugeridos até agora - "Anti-Form", "Arte MicroEmotiva", "Arte Possível", "Arte Impossível", "Arte Conceitual", "Arte Povera", "Arte da Terra" - cada um descrevem apenas um aspeto do estilo: a oposição óbvia à forma; o elevado grau de envolvimento pessoal e emocional; o pronunciamento de que certos objetos são arte, embora ainda não tenham sido identificados como tal; a mudança de interesse do resultado para o processo artístico; o uso de materiais banais; a interação do trabalho e do material; Mãe Natureza como meio, local de trabalho, o deserto como conceito.

Notável é a liberdade absoluta no uso de materiais, tal como a preocupação com as propriedades físicas e químicas do próprio trabalho. Enquanto que há dois anos atrás o poliéster e os computadores eram os novos meios que fascinavam os artistas progressistas e ao mesmo tempo determinavam a área de expressão, hoje em dia o meio já não parece importante na arte mais recente. A crença na tecnologia foi substituída pela crença no processo artístico. (...)

Trabalhos, conceitos, processos, situações, informações (evitamos conscientemente as expressões objeto e experiência) são as novas “formas” através das quais estas posições artísticas são expressas. São “formas” derivadas não de opiniões pré-formadas, mas da experiência do próprio processo artístico.¹⁴⁷

¹⁴⁷ SZEEMANN, Harald – *Selected Writings*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2018. Páginas 29 a 30.

Esta exposição, marca do início da carreira de Szeemann como curador, testemunhava a desmaterialização do objeto artístico, considerando-se o ato (ou o processo) como a obra em si. A exposição foi muito mais do que uma lista de nomes, um conceito, um movimento ou uma tendência: focava-se na atividade do artista. Entre os participantes estavam Joseph Beuys (1921-1986), Daniel Buren (n.1938), Mário Merz (1923-2005), Laurence Wiener (n.1942), Anne Darboven (1941-2009), Eva Hesse (1936-1970), Bruce Nauman (n.1941), Claes Oldenburg (n.1929), Michelangelo Pistoletto (n.1933) e Richard Serra (n.1939). Esta exposição, bem como a exposição “Freunde und deren Freunde” (Amigos e os seus Amigos), patente de 3 de maio a 1 de junho de 1969¹⁴⁸, provocaram controvérsia entre os críticos e os públicos de Berna que não consideravam arte aquelas obras. A polémica envolveu o governo municipal e o parlamento suíço que viriam a intervir na programação do espaço, rejeitando as exposições já programadas de Edward Kienholz (1927-1994) e Joseph Beuys. Estas posições políticas levaram Harald Szeemann a tornar-se curador independente, situando o seu trabalho entre as fronteiras da estética, da sociologia e da etnologia. Abordava as suas exposições de forma poética, não como interpretações plásticas dos objetos mas como a possibilidade de ensaio, de construção, de uma sociedade ideal, como deixam compreender a coletânea de escritos e projetos vertidos em *Selected Writings*.

Pressionado para renunciar o cargo de diretor do Kunsthale Bern, Szeemann redefiniu a sua profissão como curador independente. Ele fundou um negócio novo conhecido como Agentur für geistige Gastarbeit (Agência para trabalhos espirituais de convidados), que desenvolveu exposições sobre uma base contratual independente, com Szeemann a supervisionar sozinho todas as fases de pesquisa, desenvolvimento e instalação.¹⁴⁹

Não obstante, entre 1961 e 1969, a Kunsthalle Bern, que não tinha uma coleção permanente, tornou-se em muito mais do que um “memorial coletivo” numa espécie de “espaço mental”, de “laboratório real” onde nasce uma nova forma de expor: o “caos estruturado”¹⁵⁰. Em julho de 1968, momento em que assinalava 50 anos desde a sua fundação em 1918, a Kunsthalle Bern tornou-se na primeira instituição a receber uma intervenção de Christo (1935-2020) e Jeanne-Claude (1935-2009) que cobria, ou antes embrulhava, a totalidade do edifício. Numa entrevista de 17 de novembro de 2016, o artista búlgaro fala da instalação que integrou a exposição *12 Environments: 50 Jahre Kunsthalle Bern (12 ambientes: 50 anos da Galeria de Arte de Berna)*:

Porque as janelas, as cornijas, as portas, todas desaparecem. É apenas a proporção do edifício. E com o Kunsthalle Bern, o prédio é tão - aproximando-se do prédio, só se vê a

¹⁴⁸ https://kunsthalle-bern.ch/media/aus_dem_mus_e_clat_an_den_ort_des_werks_scan.pdf em 20 de abril de 2020. Página 21.

¹⁴⁹ CHON, Doris; PHILLIPS, Glenn e RIGOLO, Pietro - “Introduction. My Ray is My Castle”. In SZEEMANN, Harald – *Selected Writings*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2018. Página 1.

¹⁵⁰ SZEEMANN, Harald – *Selected Writings*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2018. Página 203.

entrada. Mas o edifício tem um muro na parte de trás que é muito maior e que poucas pessoas percebem, vai quase até às margens do rio.¹⁵¹

Na Kunsthalle Bern, Szeemann, expôs artistas europeus e americanos emergentes e organizou, neste período, uma média de 12 a 15 exposições por ano, adotando a lógica do fazer o máximo com recursos mínimos e, ainda assim, ser bom o suficiente para que outras instituições pretendessem a itinerância das exposições, dividindo os custos, como nos conta¹⁵², o também curador suíço, Hans-Ulrich Obrist (n.1968), atual diretor da Serpentine Galleries, em Londres. Contudo, numa publicação de 2011, um dos mais referenciados curadores da atualidade, deixamos a ressalva sobre outros nomes, anteriores a Szeemann, cuja obra no campo das exposições e da educação artística mereceria igualmente investigação, análise e publicação.

A curadoria é muito paradoxal, porque pode-se dizer, que por um lado, há muita discussão sobre curadoria. Existem simpósios, plataformas de intercâmbio e também muitos textos publicados sobre o assunto. Mas pode-se dizer que falta toda uma literatura sobre o tema das exposições. Acho surpreendente que tenhamos escolas curatoriais, mas não temos literatura sobre a história da exposição. O que falta são os textos principais. Dorner ainda não foi reimpresso, Pontus Hultén, Seth Siegelaub e Willem Sandberg não estão impressos. Obviamente, é um campo novo, mas há toda uma história de exposições em falta. As pessoas dizem-me sempre: "É o neto do Harald Szeemann?" Ele é um dos meus mentores e, obviamente, uma referência na Suíça. Mas a história da curadoria é mais longa que isso. Estou interessado nos pioneiros do início do século XX, como Félix Fénéon, Dorner e Harry Graf Kessler.¹⁵³

Não obstante, o percurso de Szeemann antes e depois desta passagem pelo sistema museológico suíço, é sintomático do percurso de muitos curadores ao longo de décadas e antes de, em pleno século XXI, a sua figura estar consolidada como imprescindível para a dinâmica das instituições e muito para lá dos aparentes interesses do mercado, propriamente dito. Glenn Lowry, diretor do MoMA desde 1995, afirma numa entrevista de 2006:

Tomamos as nossas decisões baseadas inteiramente no interesse curatorial. Dedicamos muito tempo a pensar quem mostrar, quando e o quê. Mas raramente pensamos (se é que pensamos de todo), no mercado como um indicador, como um facto ou sequer uma questão para o tipo de decisões que tomamos.¹⁵⁴

Harald Szeemann estudou História da Arte, Arqueologia e Jornalismo na Univeridade de Berna e no L'Institut d'Histoire de L'Art de la Sorbonne, tendo igualmente trabalhado na Biblioteca Nacional

¹⁵¹ PHILLIPS, Glenn and KAISER, Philipp (edição) – *Harald Szeemann. Museum of Obsessions*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2018. Página 28.

¹⁵² <http://umintermediai501.blogspot.com/2008/01/mind-over-matter-interview-with-harald.html> em 21 de abril de 2020.

¹⁵³ OBRIST, Hans Ulrich – *Everything You Always Wanted to Know About Curating*. Berlin: Sternberg Press, 2011. Página 114.

¹⁵⁴ Citado em ESPECIAL, Luisa – "O curador e o mercado, uma relação complexa" in AFONSO, Luís U. e FERNANDES, Alexandra – *Os Leilões e o Mercado de Arte em Portugal. Estrutura, História, Tendências*. Lisboa: Scribe, 2012. Página 193.

de Paris. Em 1951, inicia uma carreira no teatro, formando uma companhia com três amigos. Contudo, o seu primeiro impulso foi ser pintor mas desistiu da demanda quando, em 1952, ficou impressionado com uma exposição do francês Fernand Léger (1881-1955) na Kunsthalle Bern. Por volta de 1955, afasta-se desta primeira formação teatral e funda o Einmanntheatre (*teatro individual*), passando a atuar sozinho. Ainda como estudante, em 1957, organiza a sua primeira exposição intitulada “Dichtende Maler – Malende Dichter” (Pintores de poetas - pintando poetas) dedicada ao dadaísta Hugo Ball (1886-1927), que havia fundado o clube noturno *Cabaret Voltaire*, em Zurique, na Suíça, a 5 de fevereiro de 1916. Esta exposição teve lugar no Kunstmuseum St. Gallen, em Zurique e fez Szeemann concluir que a curadoria era o seu meio, pois tinha a mesma adrenalina que o teatro, não tendo que estar-se sempre em palco.¹⁵⁵ Szeemann não era apenas um teórico e muito menos um conservador de museu e a sua ação ultrapassa a do crítico, na verdadeira aceção do termo, permitindo-nos entrar no campo expandido e agregador que é a curadoria. Para as suas exposições escolhia um mote para a leitura do todo que depois explorava a partir de uma seleção de artistas, sendo que com muitos dos que trabalhava nas suas exposições manteve longas relações de colaboração, como foi o caso de Joseph Beuys. Já como independente e através da sua *Agentur für geistige Gastarbeit* (Agência para o Trabalho Convidado Espiritual) organizou importantes exposições. Em 1970, na Kölnischer Kunstverein (Colónia, Alemanha), organizou a “Happenings and Fluxus” que fazia uma evocação da história dos happenings e do movimento Fluxus, incluindo um concerto e vários happenings dentro e fora do museu. Em 1972, Szeemann foi convidado para diretor artístico da Documenta 5, certame cuja relevância global foi aqui já adiantada. Esta edição, a quinta, decorrida entre 30 de junho e 8 de outubro, tornou-se uma lenda e num exemplo. A Documenta decorre de 5 em 5 anos, durante 100 dias, em Kassel, na Alemanha e, pela primeira vez, foi concebida como um evento de 100 dias e não como um museu de 100 dias, tendo Szeemann introduzido a instalação, a performance, o *happening* e outras ações e expondo artistas como Richard Serra, Paul Thek (1933-1988), Bruce Nauman, Vito Acconci (1940-2017), Joan Jonas (n.1936) ou Rebecca Horn (n.1944), em algo que caracterizou como “a vida concentrada sob a forma de exposição”¹⁵⁶

Como uma exposição de pesquisa, o d5 reúne as três principais formas de atividade da exposição (crítica, informação, documentação): mundos visuais paralelos - cujas origens são funcionais e, portanto, transparentes - como uma introdução às problemáticas de como uma imagem surge e como distinguir entre diferentes níveis de realidade; arte conceitual e hiper-realismo como tendências apresentadas de acordo com critérios

¹⁵⁵ <http://umintermediai501.blogspot.com/2008/01/mind-over-matter-interview-with-harald.html> em 21 de abril de 2020.

¹⁵⁶ SZEEMANN, Harald – *Selected Writings*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2018. Página 65.

formais; Mitologias individuais como arena da mitologização subjetiva com declarações visuais que reivindicam validade universal (...).

Esta exposição d5 é ao mesmo tempo informação sobre arte e um caminho para a arte. Espero que também marque o início de uma era pós-mercado de arte.¹⁵⁷

Nas edições 8/9 da revista *artTitudes international*, publicada entre julho e setembro de 1972, o crítico de arte François Pluchart (1937-1988) escrevia sobre a *Documenta 5*, distinguindo diferentes tipos de produções artísticas em confronto: umas com as outras (realismo trivial, objeto de baixa cultura ou pornográficos, *kitsch*), as que se recusam (arte concetual), as que convencem (publicidade e propaganda), as que questionam a sociedade (a *body art*), as que constataam (hiper-realismo) e as que evocam um futuro possível (utopia, mitologias individuais)¹⁵⁸.

Utopia é, aliás, o apanágio de uma geração, da geração de Szeemann que, sobretudo a partir da década de 1960, começa a desenhar, entre a ação e o protesto, um novo modelo social. O termo, deriva originalmente do grego e significa “não-lugar”. Contudo, Thomas More (1478-1535) irá aludir ao conceito como “eu-topia”, ou seja, “bom-lugar”. A questão é aprofundada por filósofos que retomam o pensamento de Platão sobretudo para o problema da relação ideal entre o cidadão e o Estado. No século XX, esta fratura prossegue e temos, de um lado, a utopia da reconstrução, o augúrio de um contrato social, a concentração urbana; e do outro lado temos a cidade que regressa à natureza, a fusão do pitoresco e do sublime; ate chegarmos às utopias mais ousadas como a cidade flutuante, espacial ou digital, a cidade subterrânea, a cidade de plástico. O problema é fundamental para o futuro da arte no contexto ideológico. “O pensamento utópico não é uma aproximação crítica à realidade, mas quase a reflexão e o lamento pela sua imperfeição. O objetivo é encontrar uma estrutura artística que consiga inserir-se numa justa dimensão social: o risco é a profecia por si mesma. O sonho da razão que produz monstros.”¹⁵⁹

Szeemann era um construtor de utopias expográficas e desejava esboçar uma trajetória da *mimesis*, a partir do pensamento de Hegel (1770-1831), que resultasse num balanço entre o trabalho estático e o movimento, entre grandes e pequenas instalações. Sobre a vida e a ideia de *mimesis*, diz-nos Luiz Costa Lima que “supondo uma semelhança com o real considerado como possível, [a *mimesis*] é um meio de reconhecimento da comunidade consigo mesma, ou seja, um instrumento de identidade social”¹⁶⁰. O curador pretendeu evitar a questão da classificação por

¹⁵⁷ SZEEMANN, Harald – *Selected Writings*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2018. Página 56.

¹⁵⁸ PLUCHART, François – *artTitudes* 8/9 [July-September 1972], citado em SZEEMANN, Harald – *Selected Writings*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2018. Página 65.

¹⁵⁹ ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLLO, Maurizio – *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. Páginas 157 a 158.

¹⁶⁰ LIMA, Luiz Costa – *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. Página 259.

estilos, que caracterizava, até então, a História da Arte, criando as tais “mitologias individuais”, espécies de espaços metafísicos em que cada um cria o seu próprio sistema de signos e sinais, exprimindo um universo idiossincrático e pessoal. Para Szeemann, as mitologias individuais são uma tentativa de cada indivíduo opor a sua própria ordem à grande desordem ou, por outro lado, trazem a desordem individual para a grande ordem estabelecida.¹⁶¹ Hegel, que antes e num tempo diferente do de Arthur Danto havia preconizado o tal “fim da arte”, aproxima-se de uma ideia de liberdade, neste novo reinado artístico da ideia, do conceito, do processo sobre o belo absoluto.

Graças à liberdade e à finitude inerentes tanto ao conceito do belo como ao belo objetivo e à sua contemplação subjetiva, o belo sai da esfera relativa das condições finitas para entrar no reino da Ideia e da Verdade.¹⁶²

Após a Documenta de 1972, Szeemann, saturado pelas imposições e constrangimentos oferecidos pelas instituições artísticas que lhe pareciam limitar a construção de alternativas, cria o seu “Museu das Obsessões”, espécie de arquivo em construção que dedica a temas singulares e/ou universais e em 1974, no seu apartamento, em Berna, começa a apresentar exposições. Este apartamento foi depois ocupado pela Galerie Toni Gerber. A primeira destas exposições foi *Grossvater: Ein Pionier wie wir (Grandfather: A pioneer like us)*, que se tratou de uma exposição duplamente subjetiva. Ao explorar um tema muito pessoal de uma maneira íntima e sutilmente autorreferencial, o curador expressou as suas próprias ideias na produção de exposições e reiterou a sua posição face àqueles que o criticaram. Não foi a primeira vez que Szeemann explorou um tema que não estava diretamente relacionado com as artes visuais. Basta recordar-nos da exposição de 1957, intitulada *Hugo Ball 1886-1927: Manuskripte, Photographien, Bücher (Hugo Ball 1886-1927: Manuscritos, fotografias e livros)*.¹⁶³ No manifesto da exposição de 1974, Harald Szeemann afirmou:

Eu não sou um curador, eu sou um autor.¹⁶⁴

Abre-nos, assim, o campo das possibilidades e da polémica sobre o papel do curador, sobre os limites e fronteiras do seu trabalho, em mutações que acompanham a sociedade ao longo das últimas décadas, o aumento crescente de instituições culturais e a sua relevância da vida coletiva e em democracia e um pensamento transversal aos novos museus de arte contemporânea que

¹⁶¹ SZEEMANN, Harald – *Selected Writings*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2018. Página 66.

¹⁶² HEGEL – *Estética. A Ideia e o Ideal*. Lisboa: Guimarães Editores, 1959. Página 241.

¹⁶³ PHILLIPS, Glenn and KAISER, Philipp (edição) – *Harald Szeemann. Museum of Obsessions*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2018. Página 122.

¹⁶⁴ Citado em PHILLIPS, Glenn and KAISER, Philipp (edição) – *Harald Szeemann. Museum of Obsessions*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2018. Página 122.

lhe coloca o desafio de serem mais do que memoriais, mas espaços dinâmicos, de ação constante e de promoção, através da arte, do pensamento sobre o contemporâneo de ontem, hoje e amanhã.

Outra das lições de Szeemann tem que ver com a possibilidade de exploração de espaços não convencionais para a realização de exposições. Desde 1961 que o suíço fazia parte do *Collège de Patapgyisque (Colégio da Patafísica)*, que dava corpo à ciência da patafísica, inventada pelo poeta e dramaturgo francês Alfred Jarry (1873-1907), e que era uma espécie de anti ciência do imaginário e do impossível ou antes uma ciência das soluções imaginárias e das leis que regulam as exceções, que procurava estudar os contornos espirituais de um território. Szeemann, no âmbito da sua ação de membro do *Collège de Patapgyisque* organizou um ciclo de exposições intitulado *Monte Verità* (Monte da Verdade) em Ascona, no lago Maggiore, na Suíça. A exposição foi organizada em cinco locais diferentes, não convencionais, com um ex-teatro ou um ginásio e atraiu anarquistas, artistas, homeopatas naturistas e teosofistas, entre tantos outros.¹⁶⁵

Ainda assim, a MONTE VERITÀ é capaz de tratar esta sociedade da montanha como uma utopia que se tornou realidade, como se NÓS fossemos um resultado deste potencial fascinante para uma autorrealização bem-sucedida.¹⁶⁶

Em 2016, Sandra Vieira Jürgens publicou um importante trabalho, situado fundamentalmente em contexto português, sobre como surgiram e evoluíram os projetos expositivos independentes que, ao longo do século XX, redefiniram o conceito de arte, artista, espaço de exposição e prática curatorial.¹⁶⁷ A autora faz uma retrospectiva longa de exposições e outras práticas, sobretudo promovidas pelos próprios artistas, que, em oposição e sem retorno junto dos espaços museológicos e galerísticos formais, viriam a provocar mudanças no campo institucional da arte e nas configurações dos sistemas expositivos. Tanto a produção artística como as possibilidades de que os artistas dispõem para exporem em espaços adequados o seu trabalho são determinantes para a construção da História da Arte. O sistema da Arte é feito deste jogo de encontro entre as peças e Szeemann foi um indutor permanente de disrupções, ao mesmo tempo em que se tornou, ele próprio, num homem do sistema, uma vez que exerceu funções num número considerável de instituições e projetos que se configuram como no topo da cadeia.

Nas décadas de 1970, 80 e 90, Szeemann trabalhou em diferentes contextos, de forma nómada. Em 1980, por exemplo, com Achille Bonito Oliva, introduziu em *La Biennale di Venezia* (Bienal de

¹⁶⁵ SZEEMANN, Harald – *Selected Writings*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2018. Páginas 119 a 126.

¹⁶⁶ SZEEMANN, Harald – *Selected Writings*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2018. Página 126.

¹⁶⁷ JÜRGENS, Sandra Vieira – *Instalações Provisórias. Independência, autonomia e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Documenta, 2016.

Venza) "Aperto", uma seção da exposição concebida para explorar a arte emergente. Szeemann voltaria a dirigir o certame em 1999 e 2001. De 1981 a 1991 foi curador independente do Kunsthaus Zürich (Museu de Belas-Artes de Zurique), na Suíça. Em 1997 organizou a Bienal de Lyon (França) e a Bienal de Kwangju (Coreia do Sul). A estes grandes eventos juntam-se curadorias de inúmeras exposições podendo destacar-se várias sobre o signo da palavra "Visionary" (Suíça, Áustria, Balcãs, Bégica), dedicadas ao potencial visionário de países marginais face aos tradicionais centros urbanos europeus como França, Inglaterra, Itália ou Espanha. A última, em 2005, foi a "Visionary Belgium", no âmbito dos 175 anos daquele país e inaugurou pouco antes da morte de Szeemann. Em 2011 o seu arquivo que inclui milhares de documentos, cartas de artistas, desenhos, fotografias, livros raros e documentos não partilhados, foi adquirido pelo Getty Research Institute, em Los Angeles (EUA) e, entre 6 de fevereiro e 6 de maio de 2018, é organizada, por esse mesmo instituto, com itinerâncias posteriores por instituições culturais de Berna, Düsseldorf, Turin e Nova Iorque, a exposição HARALD SZEEMANN: MUSEUM OF OBSESSIONS cujo catálogo e outras publicações associadas foram base fundamental para a presente pesquisa. Numa entrevista de 2003 conduzida por Beti Žerovc, conclui, ampliando-nos a problemática sobre o papel do curador e os limites da ação curatorial:

Claro que é um grande prazer descobrir artistas, mas também é um grande prazer ter relacionamentos duradouros. Evoluir juntos é "narcisista"? Alguns curadores podem ser narcisistas, outros não. Alguns aceitam curadores, outros dão curadores; a maioria deles são, uma mistura. Mas considerar o curador como uma imagem especialmente adaptada para o "estado humano" narcisista é, para mim, um pouco "curto-circuito". Mas novamente: cada um pensa como quer. Hoje eu digo que não me importo. Também estendo esta atitude à acusação de "narcisismo". No meu caso, é o trabalho que me atrai e depois visito o artista. E falamos anteriormente sobre as outras coisas que evoca.¹⁶⁸

O espaço autoral que a linha curatorial de Szeemann ocupa e a sua crescente intenção de autonomia e independência são uma possibilidade no quadro dos múltiplos enquadramentos da curadoria e da sua evolução ao longo dos últimos quase 60 anos. A ação corrosiva de muitos dos projetos de Szeemann não é apenas consequente da emergência das vanguardas e da afirmação de um *modus operandi* pós-moderno que privilegia a desmaterialização do objetivo artístico, a presença do corpo da criação artística, o conceito de arte líquida suportado numa impossibilidade de categorizar a produção artística e num crescente exercício da construção de um sistema da arte que não pense a obra na rede e no mercado. A ação corrosiva das opções curatoriais de Szeemann está no facto de ele propor uma leitura, que convoca áreas do saber como a filosofia, a

¹⁶⁸ SZEEMANN, Harald – *Selected Writings*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2018. Página 393.

sociologia, que evoca a espiritualidade, que propõe leituras políticas e que apela à indignação, à subversão, desafiando a construção de perspectivas individuais e não fixando ou impondo um discurso fechado. E esta ação está para lá de se apresentar apenas um conteúdo escrito sobre uma seleção de obras e artistas, mas expande-se a um dispositivo de comunicação designado por exposição, que interpela o espaço e o espectador de forma corpórea e sensorial. Na complexidade de meta leituras que esta ação curatorial vem propor, nem sempre evidenciando a arte enquanto comunicante, uma vez que cria e adensa leituras sobre objetos muitas vezes incompreensíveis na gênese, o que a curadoria encontra é uma crítica de arte presa às metodologias da História da Arte e que demorará a penetrar numa nova forma de apresentar a produção artística, de a expor, de a explorar enquanto proposta comunicante e perseguidora do sentido das inquietações coletivas. O discurso crítico sobre as exposições e sobre a curadoria é muito recente. O facto, acompanhado pela já elencada explosão de novas instituições culturais e pela crise de literacia na comunicação social, cada vez menos sensível, inclusive financeiramente, aos conteúdos culturais e artísticos e mais distante do discurso intelectual, contribuirá para que a figura do crítico de arte se vá diluindo, sobretudo, ao longo do século XXI. Recordamos em capítulo anterior que, inclusive no contexto português, que nas décadas de 1980 e 90 os críticos ganharam relevância, trabalhando com galerias, museus e em diversas publicações. O fenómeno é determinante na presente tese colocando-se como hipótese para a ascensão do curador que, mais consciente, pela dimensão prática do seu trabalho, das novas formas de expressão, tem um perfil laboral e operacional mais próximo das exigências de uma sociedade viciada na eficácia e na eficiência como evidências da produtividade.

Cada ser humano existe em muitos campos de significado: somos dotados de um organismo que mantém em conjunto diversos subsistemas (...); somos animais conscientes equipados com certos registos sensoriais; estamos conscientes de nós mesmos: capazes de pensar como seres conscientes; nós temos um ego freudiano, etc. Da mesma forma, somos agentes autónomos quando podemos unificar as nossas múltiplas aparências em diferentes campos de significado. Essa unificação está sujeita a uma avaliação moral. A própria arte não está sujeita a nenhuma avaliação para além de si mesma. A sua autonomia é radical. Isto significa que a nossa autonomia pode ser ativada por uma exposição à arte. Nós refletimos a sua autonomia. No entanto, o ser humano vive no seio de comunidades cuja unidade é moral, jurídica e, geralmente, política. Estas formas de unidade não têm a forma de arte.

A arte é algo amoral, ajurídico e apolítico. O poder da arte é, portanto, um poder absoluto. (...)

Toda obra de arte é absoluta. Faz a sua própria lei. Ao fazer isto, precisa de uma interpretação. A primeira coincide, muitas vezes, mas não necessariamente, com a do artista.¹⁶⁹

Uma abordagem elementar ao estudo da arte contemporânea, de acordo com autores mais conservadores como Enrico Crispolti (1933-2018), também ele com atividade desenvolvida como curador, exige duas formas de atenção: uma de caráter historiográfico e outra de caráter crítico. Para o autor, estas duas atitudes são proficuamente complementares, pois tanto mais perspicaz e menos meramente reconstrutivo será o empenho historiográfico se acompanhado de uma crítica exercida sobre a atualidade; e, assim, por outro lado, muito mais sólida será a consciência do trabalho crítico, se este não for puramente extemporâneo, mas também capaz de utilizar uma experiência de caráter histórico. A “moral” metodológica destas lições deveria ser claramente esta: que a arte contemporânea deve ser encarada numa dimensão historiográfica, já que as duas situações têm já, pelos menos, a dimensão temporal de um século, mas trata-se de uma fenomenologia de acontecimento ainda em ato, e que acaba por coincidir com o presente, exigindo, portanto, também, uma capacidade de exercício crítico, desenvolvido no próprio campo da sua ocorrência. Exercício crítico que representa o outro, não prescindível, aspeto de interesse para o contemporâneo.¹⁷⁰ A curadoria depende, em si mesma, do trabalho de investigação e estudo sobre as políticas culturais e sobre produção artística contemporâneas. Neste sentido, não obstante a necessidade da complementaridade entre historiografia e crítica, na ação sobre o agora, o exclusivo destas disciplinas provoca um vazio de leitura que adensa a incomunicabilidade do objeto artístico com os públicos. Se o historiador precisa do distanciamento temporal para a leitura do objeto artístico, o crítico precisa da experiência de ser também ator do contexto em que se cria e se expõe e todos nós temos um tempo, uma geração. Uma leitura atenta das várias publicações dedicadas à História da Arte¹⁷¹ por José-Augusto França (n.1922) deixa-nos claro que o autor se expande quando o fenómeno tem tempo ou vivência sua e que quando a abordagem é feita a partir de uma observação menos distante temporalmente, mas mais distante vivencialmente, é mais parca e entusiasmante. Na introdução ao livro “Arte Portuguesa no Século XX: Uma História Crítica”, publicado em 2016, Bernardo Pinto de Almeida adota posição semelhante:

Decidi igualmente não prolongar a investigação aqui desenvolvida para lá do final do século XX. O livro fica encerrado, e bem, nesse limite que o título assinala. Os que chegaram já neste século – e alguns, pela força do que fazem, já pediam alguma dessa atenção –

¹⁶⁹ GABRIEL, Markus – *El Poder del Arte*. Santiago do Chile: Editorial Roneo, 2019. Páginas 84 a 86.

¹⁷⁰ CRISPOLTI, Enrico – *Como estudar arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Estampa, 2004. Página 175.

¹⁷¹ Tome-se como exemplo prático FRANÇA, José-Augusto – *História da Arte Ocidental. 1750-2000*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006 (2ª edição).

experimentarão, porém, as suas próprias hipóteses de interpretação, com a distância que o tempo lhes permitir, ou autorizar, porque tudo é difuso neste aspeto.¹⁷²

Certos fenómenos novos – institucionais e de mercado – quase sociológicos, de reenquadramento da arte, ocorreram nas últimas três décadas e, na sua maior parte, positivamente, como já se referiu. O mesmo não se pode dizer da crítica de arte que, na opinião de Bernardo Pinto de Almeida, quase se eclipsou, depois de um movimento iniciado na década de sessenta, que seguiu vivo até inícios de noventa, mergulhando num abismo que não serve ninguém, sobretudo aos artistas.

A manipulação inculca, grosseira, por vezes provinciana, de que foi esse espaço crítico na imprensa cultural, cada vez mais dominada por uma legião de jornalistas impreparados que, hoje como ontem, oferecem o que é da ordem da simples opinião como se fosse afirmação de valores diferenciados, tornando em objeto de atenção o que raras vezes passa de descrição espantada de *fait divers* mais ou menos desinteressantes, agravou ainda mais a situação da arte no plano da sua relação com os públicos e minando e minando a construção de uma opinião pública forte. Contribuindo pois para o estado geral de confusão que torna cada vez mais impenetrável a compreensão dos fenómenos de criação. O que a ninguém beneficia. Uma vez que, deste modo, também a produção passou a estar dominada quase exclusivamente por interesses institucionais ou de mercado, por vezes convergentes (...).¹⁷³

No contexto do último quartel do século XIX, com a desvinculação do Estado na organização do Salão anual e a constituição da Sociedade dos Artistas franceses, de ora em diante encarregada da sua gestão, a posição e importância do crítico emergem. Fenómenos idênticos acontecem nos demais centros artísticos europeus. O caminho será, contudo, gradual até que o crítico se torna, nas palavras de Anne Cauquelin, no juiz do gosto¹⁷⁴. Pressupondo-se independente, a crítica de arte afirma a sua autonomia, começa a concentrar-se em questões plásticas, mais do que formais ou iconográficas, seguindo de perto os artistas e grupos que privilegia e tecendo um laço entre o mundo da arte e o mundo dos que a admiram. A crítica procura posicionar o público, propondo problemas picturais e contribuindo para a imagem do artista “moderno”, que projeta o futuro como “vanguarda”¹⁷⁵. Com a evolução das vanguardas e no período entre guerras mundiais, a crítica toma assim o farol de um progresso social e a arte tingem-se de política. Os críticos, que teorizam os movimentos, travam um combate ideológico cujo tom é muitas vezes o do manifesto.¹⁷⁶ A presença do crítico terá a evolução que acompanhará a História da Arte até

¹⁷² ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Arte Portuguesa no Século XX. Uma História Crítica*. Matosinhos: Cardume Editores, 2016. Página 22.

¹⁷³ ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Arte Portuguesa no Século XX. Uma História Crítica*. Matosinhos: Cardume Editores, 2016. Página 22.

¹⁷⁴ CAUQUELIN, Anne – *A Arte Contemporânea*. Porto: RÊS-Editora, Lda., 1998. Página 31.

¹⁷⁵ CAUQUELIN, Anne – *A Arte Contemporânea*. Porto: RÊS-Editora, Lda., 1998. Página 34.

¹⁷⁶ CAUQUELIN, Anne – *A Arte Contemporânea*. Porto: RÊS-Editora, Lda., 1998. Página 35.

conhecer um período de crise sobre o qual também escreveu Giulio Carlo Argan (1909-1992), em 1988:

A renúncia ou a incapacidade da crítica de continuar a afirmar-se como juízo corresponde à orientação ou até mesmo aos enunciados “críticos” das correntes artísticas mais recentes, que não só recusam submeter-se ao juízo como produzir o que quer que seja julgável: de facto, todo o juízo é juízo de valor e a arte já não quer ser valor nem produzir valores. Se assim fosse, com efeito, enquadrar-se-ia no sistema de valores e reconhecer-se-ia, para além do seu puro ser aqui-agora, a finalidade do valor: acrítica é, portanto, evitada a todo o custo como o processo pelo qual a arte seria homologada ao sistema da cultura institucionalizada. A própria eliminação do objeto artístico, da obra de arte, pretende ser de facto a eliminação de um médium entre a ação produtiva e a ação frutiva; mas à eliminação da obra de arte não pode deixar de seguir-se a da própria arte, que, n caso de se identificar com todo o universo da comunicação, constituiria uma redução da sua força de impacto e um desvio da sua incidência, de tal modo que a crítica não seria mais do que um sistema, mediante o qual o sistema burguês neutraliza os impulsos criativos, e, por isso, perigosos e temidos, da arte.

A crise radical da arte no mundo de hoje não só envolve a crítica como é, de certo modo, o seu produto: “explicando” a arte, a crítica assimilá-la-ia a uma sistema de valores não artísticos e, no próprio momento em que a integra na realidade social, destrui-la-ia como arte. As duas grandes hipóteses que se formulam hoje que se formulam hoje são: a arte é um ser-em-si, que não tem premissas nem fins, u então é um modo que, constituindo-se em sistema com os outros, realiza a totalidade e a unidade do saber.¹⁷⁷

Separadas por cerca de três décadas, as posições de Bernardo Pinto de Almeida e Giulio Carlo Argan convergem numa certa desconfiança sobre a produção artística do nosso tempo. Ou seja, no confronto com o dispositivo de comunicação que é a exposição, num contexto em que a *bitola* a 150 cm serve muito pouco enquanto regra de apresentação da obra de arte, há uma distância geracional entre a crítica e a curadoria, acabando por ocupar a segunda o espaço de pensamento e de “juiz do gosto” da primeira. Não é unânime a posição aqui assumida de que a ação curatorial se assume como uma ação crítica da própria produção artística contemporânea, mas insere-se nesta dimensão de expandida que se enuncia. Passamos do primado do objeto para o da ideia e essa tendência, como vimos, não é exclusiva da produção artística em si mesma, a partir da década de 1960, mas estende-se à exposição cuja organização pressupõe uma narrativa, uma transnarrativa ou mesmo uma anti narrativa, mas há sempre um encadeamento idiossincrático, uma mensagem e uma intenção comunicante, ainda que potencialmente subjetiva aos recetores. E há, como vimos, uma dessacralização e desmaterialização do objeto artístico que o coloca no domínio do comum e do quotidiano, mesclando-o, em género, com outras disciplinas, o que lança,

¹⁷⁷ ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993 (2ª edição). Páginas 159 a 160.

em muitos casos, ao sistema da arte (ao museu, à galeria, a crítico, ao curador) a decisão de legitimação e o papel de mediação.

A história da arte moderna, desde finais do século XIX à década de 1960, viria a ser história da agonia do invólucro material da obra de arte: desaparecimento do enquadramento no objeto pintado, do pedestal na escultura. A obra foi progressivamente colocada ao nível do solo, onde estão os objetos do mundo real. Não era uma degradação, mas até adquiria um estatuto artístico graças ao seu próprio ambiente, ao qual permanecia inserido naquele outro enquadramento ampliado, o espaço particular do museu ou galeria. Foi graças à mediação deste espaço de encerramento privilegiado, desta referência cultural do museu, que a estratégia de ready-made conseguiu funcionar.

De facto, se antigamente as vanguardas extraíam objetos de seu uso prático e os redirecionavam para fins estéticos - numa série de apropriações que vão desde Marcel Duchamp a Pietro Manzoni - hoje, em vez disso, a vanguarda reutiliza certos espaços totais - de Beuys a Buren, passando por Heizer - para arrancá-los de seu senso comum e usá-los com uma intenção estética.¹⁷⁸

Diversificam-se hoje os contextos em que os curadores se inscrevem profissionalmente, o que reflete a institucionalização da atividade. De uma forma geral e numa abordagem convencional, independentemente do seu perfil, vários autores concordam que a função do curador se pode sintetizar em torno de três missões fundamentais: “seleção, edição e contextualização da produção artística.”¹⁷⁹ Num enquadramento institucional que implique, no quadro das funções do curador, a constituição de uma coleção, são importantes conhecimentos em termos de mercado e alguma capacidade negocial com galerias. Não obstante, a curadoria enquanto prática intelectual não deve pautar a sua subjetividade de escolhas por interesses económicos ou tendências de um qualquer mercado doméstico ou institucional. As opções de um curador podem ser indutoras de tendências comerciais mas as tendências comerciais não devem interferir com opções de curadoria. Um curador não é um *marchand* nem um galerista. Também não é um crítico ou historiador exclusivamente teórico, é antes um ativador de redes e de pensamento, que parte das práticas artísticas e da relação com os seus autores para a criação de um discurso – teórico, expográfico e pedagógico – para a sua sistematização e implementação num determinado enquadramento, institucional ou alternativo. Contudo, dada a dificuldade em ilustrar claramente o seu campo de ação, existe uma proliferação de imagens e/ou metáforas, utilizadas por muitos autores que relevam um ceticismo em relação à conduta do curador, precisamente por este estar no caminho da intermediação. Boris Groys (n.1947) atribui-lhe uma posição suspeita uma vez que o curador

¹⁷⁸ BOLAÑOS, María (edição) – *La memoria del mundo. Cien años de museología. 1900-2000*. Gijón: Trea, 2002. Página 270.

¹⁷⁹ ESPECIAL, Luísa – “O curador e o mercado, uma relação complexa” in AFONSO, Luís U. e FERNANDES, Alexandra – *Os Leilões e o Mercado de Arte em Portugal. Estrutura, História, Tendências*. Lisboa: Scribe, 2012. Página 193.

é alguém que se imiscui entre a obra de arte e o espetador, manipulando a sua perceção com o intuito de retirar poder aos públicos. A diferença que Boris Groys estabelece entre uma exposição e uma instalação artística é, contudo, muito interessante e relevante no contexto da análise dos estudos de casos que faremos em capítulo posterior, com distinção entre tipologias ou formas de abordar o exercício curatorial.

A divisão tradicional do trabalho dentro do sistema da arte era clara. As obras deviam ser produzidas por artistas e selecionadas e exibidas por curadores. Mas, pelo menos desde Duchamp, esta divisão do trabalho entrou em colapso. Hoje, segundo Groys, já não há nenhuma diferença "ontológica" entre fazer arte e exhibir arte. No contexto da arte contemporânea, fazer arte é mostrar as coisas como arte. Então surge a pergunta: é possível e, se sim, como é que é possível distinguir entre o papel do artista e o do curador quando não há diferença entre produção e exposição de arte? O autor diz-nos que esta distinção ainda é possível e analisa a diferença entre exposição *standard* e instalação artística. Uma exposição convencional é concebida como uma acumulação de objetos de arte colocados um ao lado do outro num espaço de exposição para ser visto em sucessão. Neste caso, o espaço de exposição funciona como uma extensão do espaço urbano público neutro. O movimento de um visitante pelo espaço de exposição permanece semelhante ao de alguém que anda por uma rua e observa a arquitetura das casas, à esquerda e à direita. O corpo do espectador, neste cenário, permanece fora da arte; a arte acontece diante dos olhos do espectador - como um objeto de arte, uma performance ou um filme. Deste modo, o espaço de exposição é aqui entendido como um espaço público vazio e neutro - uma propriedade simbólica do público. A única função de tal espaço é tornar os objetos de arte facilmente acessíveis ao olhar dos visitantes.

O curador administra este espaço de exposições em nome do público, como representante do público. Neste sentido, o papel do curador é salvaguardar o seu caráter público, enquanto traz as obras de arte individuais para o espaço público, e as torna acessíveis ao público, ao divulgá-las. É óbvio que uma obra de arte individual não pode afirmar a sua presença sozinha, forçando o espetador a dar uma vista de olhos na mesma. Falta-lhe vitalidade, energia e saúde. Na sua origem, parece que a obra de arte está doente, desamparada; para a conseguirem ver, os espetadores devem ser levados até à mesma, como os visitantes são levados a um paciente acamado pela equipa do hospital. Não é coincidência que a palavra "curador" esteja etimologicamente relacionada com "cura": ser curador é curar. A curadoria cura a impotência da imagem, a sua incapacidade de se mostrar por si mesma. A prática de exposições é, portanto, a

cura que trata a imagem originalmente doente que lhe dá presença, visibilidade; traz à vista do público e a transforma no objeto de julgamento do público.

No decorrer da era moderna, os artistas começaram a afirmar a autonomia da sua arte - compreendida como a autonomia da opinião pública e do gosto público. Os artistas exigiram o direito de tomar decisões absolutas em relação ao conteúdo e à forma do seu trabalho, para além de qualquer explicação ou justificação para com o público. Contudo a liberdade de criar arte de acordo com a vontade absoluta de cada um não garante que o trabalho do artista seja exposto em espaços públicos. A inclusão de qualquer obra de arte numa exposição pública deve ser - pelo menos potencialmente - explicada e justificada publicamente. Embora o artista, o curador e o crítico de arte sejam livres para argumentar a favor ou contra a inclusão de algumas obras de arte, cada explicação e justificação compromete o carácter de autonomia e soberania da liberdade artística que a arte modernista aspirava ganhar; cada discurso que legitima uma obra de arte, a sua inclusão numa exposição pública como apenas uma entre muitas no espaço público, pode ser um insulto à obra de arte. É por isso que o curador é considerado alguém que fica entre a obra de arte e o espectador, incapacitando tanto o artista, como o espectador. Portanto, o mercado da arte parece ser mais favorável do que os museus, porque os museus podem ser máquinas poderosas de identidade. Controlar um museu significa precisamente controlar a representação de uma comunidade e algumas das verdades de maior importância. Também significa o poder de definir e classificar pessoas, de declarar que algumas têm uma maior participação do que outras na herança comum da comunidade - na sua identidade.¹⁸⁰

Expor num museu ou centro de arte Contemporânea pelas mãos de um curador é, nos dias de hoje, a maior das ambições dos artistas, não obstante a visão sobre a sua proposta artística possa ter sobreposta a eventual meta leitura dada por um curador. É neste quadro subjetivo de valores que Boris Groys se insurge, considerando que o mercado da arte funciona de acordo com regras mais reais e próximas do gosto dos públicos, eliminando a intermediação do curador:

A decisão absoluta do artista de fazer uma obra de arte além de qualquer justificação é superada pela decisão absoluta de um comprador privado de pagar uma quantia em dinheiro além de qualquer compreensão, pela obra de arte.¹⁸¹

E acrescenta ainda, sobre a ideia de instalação artística, uma perspetiva autoral da curadoria que Szeemann chegou a afirmar, que a instalação do artista não circula. Em vez disso, instala tudo o

¹⁸⁰ PEARCE – Susan M. (edição) – *Interpreting Objects and Collections*. Nova Iorque: Routledge, 1994. Página 286.

¹⁸¹ GROYS, Boris – *Going Public*. Berlin: Sternberg Press, 2010. Página 55.

que normalmente circula na nossa civilização: objetos, textos, filmes, etc. Ao mesmo tempo, muda de uma maneira muito radical o papel e a função do espaço de exposição. A instalação opera por meio de uma privatização simbólica do espaço público de uma exposição. Pode parecer uma exposição com uma curadoria padrão, mas o seu espaço é projetado de acordo com a vontade absoluta de um artista individual que não deve justificar publicamente a seleção dos objetos incluídos ou a organização do espaço de instalação como um todo. É frequentemente negado à instalação o estatuto de uma forma de arte específica, porque o meio da instalação não é claramente evidente. Os meios da arte tradicionais são todos definidos por um suporte de material específico: tela, pedra ou filme. O suporte de material do médium da instalação é o próprio espaço. No entanto, isso não significa que a instalação seja de alguma forma "imaterial". Pelo contrário, a instalação é material por excelência, pois é espacial - e estar no espaço é a definição mais geral de ser material. A instalação transforma o espaço público, vazio e neutro, numa obra de arte individual e convida o visitante a experimentar este espaço como o espaço holístico e totalizador de uma obra de arte. Isto significa que a instalação artística é um espaço em que a diferença entre a liberdade absoluta do artista e a liberdade institucional do curador torna-se imediatamente visível.¹⁸²

Peter Osborne (n.1958) autor de textos importantes sobre o que designa como “a condição pós-conceptual da arte contemporânea” refere-se à instalação num reforço do que é a arte como ideia:

Pode-se ver isto na transformação da gramática conceitual do termo “instalação”, da designação de um processo de instalação à denotação do seu resultado: “uma” instalação. Esta é uma mudança do sentido contínuo de instalação como a fixação na posição de alguma coisa pré-existente, no sentido de produzir o trabalho como uma entidade física no ato de estabelecê-lo dentro de algum espaço específico. Aqui reside distintamente o caráter pós-conceptual da arte da instalação.¹⁸³

O regime sob o qual a arte opera na nossa cultura ocidental contemporânea é geralmente entendido como aquele que concede liberdade à arte. Mas a liberdade da arte significa coisas diferentes para um curador e para um artista. Segundo o autor, o curador - incluindo o chamado curador independente - escolhe em nome do público democrático. Na verdade, para ser responsável perante o público, um curador não precisa de fazer parte de nenhuma instituição fixa: ele ou ela já é uma instituição por definição. Consequentemente, o curador tem a obrigação de justificar publicamente as suas escolhas - e pode acontecer que não o faça. Obviamente, o curador

¹⁸² GROYS, Boris – *Going Public*. Berlin: Sternberg Press, 2010. Páginas 58 a 59.

¹⁸³ OSBORNE, Peter – “Installation, Performance, or What?” citado em BERG, Karen van den e PASERO, Ursula (edição) – *Art Production beyond the Art Market?* Berlin: Sternberg Press, 2013. Página 87.

deve ter a liberdade de apresentar o seu argumento ao público - mas esta liberdade de discussão pública não tem nada a ver com a liberdade da arte, entendida como a liberdade de tornar privadas, individuais, subjetivas, absolutas, as decisões artísticas para além de qualquer argumentação, explicação ou justificação.¹⁸⁴

A mudança de uma política de integração e ativação do público para uma máquina micropolítica emergente no espaço intermediário e nas interseções entre a instituição e a prática do instituto ganha um significado especial na ligação da produção no campo da arte com os movimentos sociais. Aqui também é possível recorrer às experiências do final dos anos 90 e 2000, a um cenário ampliado de práticas transversais entre ativismo político, produção artística e instituições de arte progressiva.¹⁸⁵

Na verdade, hoje em dia a instalação artística é vista como uma forma que permite ao artista democratizar a sua arte, assumir responsabilidade pública e começar a agir em nome de uma determinada comunidade ou mesmo da sociedade como um todo. Neste sentido, a emergência da instalação artística parece marcar o fim da reivindicação modernista de autonomia e absoluta. A decisão do artista de permitir que a multidão de visitantes entre no espaço da obra de arte é interpretada como uma abertura do espaço fechado de uma obra de arte à democracia. Este espaço fechado parece ser transformado numa plataforma para discussão pública, prática democrática, comunicação, rede, educação e assim em diante.¹⁸⁶ Como escreveu Mario Vargas Llosa (n.1936):

(...) a cultura, a literatura, as artes, a filosofia, desanimalizam os seres humanos, ampliam extraordinariamente o seu horizonte vital, atizam a sua curiosidade, a sua sensibilidade, a sua fantasia, os seus apetites, os seus sonhos, tornam-nos mais porosos às amizades e ao diálogo, e melhor preparados para enfrentar a infelicidade.¹⁸⁷

Não obstante, o objeto artístico é consequente de uma abrupta alteração do sistema histórico de produção da arte que levou mesmo ao questionamento acerca do fim possível da história da arte, como foram as posições de autores como Arthur Danto (1924-2013) ou Anne Cauquelin (n.1931) já aqui mencionados. Se admitirmos a relação histórica da arte com o sistema de valores da sociedade em que se insere, também a arte contemporânea não deixa de espelhar, em maior ou menos grau, esse mesmo sistema de valores que tende a hegemonizar-se nos nossos dias, segundo o processo de globalização em curso. É neste sentido que autores como Clement

¹⁸⁴ GROYS, Boris – *Going Public*. Berlin: Sternberg Press, 2010. Página 59.

¹⁸⁵ RAUNIG, Gerald – “Flatness Rules: Institutent Practices and Institutions of the Common in a Flat World” In GIELEN, Pascal – *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*. Amsterdam: Valiz, 2013. Página 175.

¹⁸⁶ GROYS, Boris – *Going Public*. Berlin: Sternberg Press, 2010. Página 59.

¹⁸⁷ LLOSA, Mario Vargas – “Filosofia doméstica para tornar a vida mais compreensível e tolerável.” In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11 de Junho de 2006. Caderno 2, página D8.

Greenberg (1909-1994) ou Michael Fried (n.1939) defendem que o verdadeiro critério de legitimação das obras e dos artistas, reside na sua aceitação pelos pares. A ideia largamente difundida de que a compreensão da arte contemporânea é essencialmente uma tarefa de especialistas radica na aceitação de um duplo pressuposto, no que diz respeito à progressiva especialização da produção, da receção e do consumo de obras de arte. Por um lado, a prática artística tornou-se uma atividade autorreferencial, ou seja, a obra de arte resulta de uma prática crítica da sua própria natureza em que cada obra ou objeto testa os limites do que pode ser arte, reenviando o seu alcance a uma sucessão de relações com outras obras ou momentos da história, contribuindo inegavelmente para o seu alargamento identitário e concetual.¹⁸⁸ Por outro lado, essa especialização é fruto de um dispositivo comunicacional em rede, cuja sofisticação apenas é dominada por pessoas com uma formação específica nesse domínio. Segundo este dispositivo, quem detém a informação possui o poder de ativar a “legitimação” da arte, segundo um modelo em que a realidade surge, ou apenas é compreensível, no seio de complexas gramáticas que produzem e alimentam o próprio sistema da arte contemporânea.¹⁸⁹

Nesta sofisticada trama, o papel dos curadores, comissários, diretores de museus, críticos, historiadores, *marchands*, galeristas ou colecionadores constitui-se como uma das peças fundamentais da engrenagem em que o artista, o autor ou criador, não é mais a figura exclusiva da produção. Não raras vezes o artista é antes um produto fabricado pela rede de interconexões de todos estes agentes, não alcançando visibilidade fora dela, ou seja, a sua própria existência enquanto artista, pois estas categorias tendem a subsumir-se reciprocamente. Mas se a montante do sistema, a produção, programação e curadoria são bastante importantes, pressupõe-se que o espetador constitua a pedra de volta desse arco que apenas desse modo fica completo.¹⁹⁰ Numa abordagem expandida, em pleno século XXI, o curador, quando investiga e cria discurso, teórico e expográfico, a partir da produção artística do seu tempo, independentemente do seu enquadramento institucional, cria um quadro de legitimação, ou no seio de uma rede já existente ou potenciando uma nova; e, ao mesmo tempo, promove um diálogo com os públicos e procura favorecer a compreensão generalizada da obra de arte e do seu autor e, indo mais longe, lançar uma proposta de debate ou reflexão sobre um tema de interesse particular ou comum.

¹⁸⁸ PEREIRA, José Carlos – *O valor da arte*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2016. Páginas 26 a 28.

¹⁸⁹ CAUQUELIN, Anne – *A Arte Contemporânea*. Porto: RÉS-Editora, Lda., 1998. Páginas 72.

¹⁹⁰ PEREIRA, José Carlos – *O valor da arte*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2016. Página 52.

Um dos posicionamentos controversos em relação a conteúdo funcional do curador, pretende-se com a sua relação ao mercado, não apenas pela eventual influência mas pela assunção de tarefas de âmbito comercial que condicionem escolhas que deveriam ser intelectuais e estéticas e, por isso, independentes. Para autores como Soren Andreasen e Lars Bang Larsen, na economia de mercado, o curador é o terceiro homem, posicionado entre o produtor e o cliente, um agente de troca.¹⁹¹ E ainda que, no caso da curadoria, esta troca devesse ter apropriações exclusivamente culturais, a carga negativa que os autores atribuem à intermediação posiciona-a no domínio económico.

Que reflexos pode ter no mercado a seleção curatorial? E em que contextos se analisam esses reflexos? No caso dos museus, os efeitos económicos consequentes às decisões curatoriais são incómodos porque radicados numa ideologia não-comercial. As exposições no contexto de um museu podem mudar a carreira de um artista e as repercussões para este podem ser positivas ou negativas. Uma exposição retrospectiva, por exemplo, pode obter más críticas e colocar em causa a carreira de um artista. Do mesmo modo, o êxito e a pressão que dele advêm, não raras vezes, impossibilitam os artistas de darem passos no desenvolvimento do seu trabalho, ficando suspensos numa fórmula mágica. Porém, em pleno século XXI, a confiança dos museus e instituições similares aos museus é crescente.

É prática em museus geridos profissionalmente cobrar aos curadores a responsabilidade de apresentar as coleções do museu ao público, ao cumprir o mandato da instituição de interpretar e comunicar. A autoridade do curador baseia-se na sua familiaridade com as obras de arte, artefactos ou espécimes, e conhecimentos tipicamente derivados de pesquisas conduzidas num modelo académico ou disciplinar.¹⁹²

Glenn Lowry, diretor do MoMA, defende que, eticamente, a ponderação do impacto que dada exposição terá no mercado não deverá constituir-se como uma preocupação para o curador ao ponto de interferir com o seu julgamento face à pertinência de expor dado artista e determinadas obras num dado contexto.¹⁹³ A preocupação principal de muitos curadores, no contexto dos museus, é (ou deveria ser) promover o desenvolvimento de projetos artísticos e a investigação. Contudo o sistema de financiamento da cultura e a sua interdependência de relações entre institucionais, não raras vezes, como veremos, coloca em casa esta postura de autonomia.

¹⁹¹ ANDREASEN, Soren e LARSEN, Lars Bang – “The Middleman: beginning to talk about mediation”. In O’NEILL, Paul – *Curating Subjects*. Londres/Amesterdão: Open Editions/De Appel, 2007. Páginas 21 a 30.

¹⁹² LORD, Barry e LORD, Gail Dexter – *The Manual of Museum Exhibitions*. Oxford: Altamira Press, 2001. Página 32.

¹⁹³ ESPECIAL, Luísa – “O curador e o mercado, uma relação complexa” in AFONSO, Luís U. e FERNANDES, Alexandra – *Os Leilões e o Mercado de Arte em Portugal. Estrutura, História, Tendências*. Lisboa: Scribe, 2012. Página 194.

No caso dos curadores que desenvolvem a sua atividade em galerias, interessa dizer que, em muitos casos, estas permitem uma observação mais próxima dos contextos de produção e uma intervenção nos processos, pelo acompanhamento direto feito aos artistas e pela necessária parceria entre as partes para a realização das exposições. No contexto de uma galeria, o curador deteta os mecanismos inerentes ao sistema e ao mercado da arte contemporânea, através de uma familiarização direta com os artistas. A galeria é uma plataforma de observação e de eventual intervenção nos processos intrínsecos ao mundo da arte.

As feiras de arte contam atualmente com secções comissariadas onde se apresentam projetos específicos destinados a propostas mais vanguardistas em que tendem a inclui-se vários tipos de fóruns públicos e discussões. As últimas edições da ARCO Madrid, por exemplo, tiveram claramente essa tendência com algumas galerias a apostarem, inclusivamente por *project rooms* em vez de uma seleção de obras de artistas seus representados. Há uma clara tentativa de conferir maior densidade cultural e intelectual aos certames e gerar discursividades em contextos que, de outro modo, são aglomerados de obras de arte com o fim único da comercialização. Numa análise desprovida de complexos, a observação e participação em feiras e o trabalho expográfico no seio de uma galeria, ou seja, em contextos eminentemente comerciais, é uma oportunidade de aprendizagem para o curador, que pode aportar um pensamento prático para o hermetismo do museu, nomeadamente em questões relacionadas com uma experiência de fruição dos públicos desvinculadas do egocentrismo intelectual de quem expõe em contexto não comercial. Juan Carlos Rico elenca três exemplos:

- A singularidade de uma obra. Como nenhum outro, o especialista que promove o objeto artístico como comercial sabe como posicioná-lo para que se torne especialmente importante, valorizando-o.
- Os movimentos das pessoas estão estudados até ao mínimo detalhe: itinerários, cruzamentos, zona de interferências de fluxos... Outra secção que deveríamos conhecer.
- Sinalética. Continuamente damos voltas e voltas para organizar a informação e sinalização nos nossos museus, e todos temos a sensação de que não conseguimos a devida fluidez, tal como é confirmado pela sensação de desorientação dos visitantes. O mundo comercial tem muito a ensinar-nos.¹⁹⁴

¹⁹⁴ RICO, Juan Carlos (coordenação) – *La caja de cristal. Un nuevo modelo del museo*. Gijón: Trea, 2008. Página 44.

No caso das bienais, sabe-se à partida que o facto de um artista integrar Veneza ou São Paulo terá um impacto nas suas vendas. E apesar de as bienais não serem eventos de carácter comercial, ao contrário das feiras, o que ali se apresenta, os critérios curatoriais estabelecidos, trazem repercussões diretas no mercado. Olav Velthuis afirma que há um lema corrente nestes circuitos: “Vê em Veneza, compra em Basileia”¹⁹⁵, uma vez que integrar a lista de artistas desta bienal é entendido como um sinal de grande qualidade artística. Para Velthuis, o fato de a Bienal de Veneza não ser um evento de cariz comercial é o que lhe confere influência, uma vez que por esse motivo é tida como autónoma de interesses económicos. A instalação, a performance, o vídeo e outras expressões de comercialização mais difícil são recorrentes na mostra e revelam a independência dos curadores face às tentações do mercado.

Os curadores podem também atuar ao nível das coleções e, nos últimos anos (ou décadas) o enfraquecimento da capacidade de aquisição de Arte contemporânea por parte do Estado para as suas coleções, corresponde ao crescimento de grandes coleções do foro privado, muitas vezes empresarial, como já referido. Há muitos curadores cuja ação consiste em investigar e pronunciar-se acerca da aquisição de obras para determinadas coleções, do mesmo modo que o trabalho poderá ter continuidade no encontro de contextos de exposição das mesmas, pensadas pelos próprios ou integrando as obras em iniciativas de outros, que as valorizem. Outra das tarefas passará pela realização de catálogos. Em muitos casos, este processo de constituição de espólio implica a realização de encomendas e um trabalho de mediação entre o artista e o cliente/coleccionador.

Uma abordagem ao papel do curador inclui, necessariamente, além de um enquadramento histórico, que se coloque esta atividade profissional em diferentes contextos institucionais, que são condições aos objetivos da ação e às possibilidades de concretização da mesma e, ainda, que se elenquem pontos de vista de diferentes profissionais. Fica claro que o curador, sendo muito recente a formação de cariz académica diretamente direcionada para a atividade, provém, originalmente de áreas tão distintas como a História da Arte, o teatro, a crítica de arte ou mesmo o jornalismo e, mais recentemente, da arquitetura, do design e da formação original em belas artes. Isto confere, necessariamente, diferentes perspetivas e formas de abordagem. De um grupo inicial de profissionais que ganha fôlego a par das vanguardas e tendências artísticas que marcam a década de 1960, chegamos hoje a um extensão de autointitulados “curadores” e a uma

¹⁹⁵ VELTHUIS, Olav – *The Venice Effect. Curators of the Biennale have always played down its impact on the art market, but the two go hand-in-hand.* 3 de junho de 2011 In https://pure.uva.nl/ws/files/2528669/160949_art_newspaper_biennale_effect_1.pdf em 25 de abril de 2020.

proliferação dos contextos de atuação. A literatura sobre o tema começa a surgir e a oferecer possibilidades de investigação sobre a atividade.

Em 2015, Terry Smith (n.1944), historiador de arte, crítico e artista australiano, publicou uma compilação de entrevistas com alguns dos mais reputados nomes da atualidade, não só da curadoria, mas sobretudo do pensamento sobre as práticas e políticas culturais contemporâneas. Entre estão Boris Groys (n.1947) e Hans Ulrich Obrist (n.1968), já aqui citados, ou Claire Bishop (n.1971), Germano Celant (1940-2020) e Jens Hoffmann (n.1974). Interessa aqui determo-nos sobre algumas das afirmações destes autores.

Entendendo a “curadoria como um meio” (*curating as a medium*) e sobre a “curadoria da contemporaneidade”, Hans Ulrich Obrist responde a Terry Smith, evocando, mais do que o contacto, um diálogo e uma cumplicidade com artistas vivos e um certa disjunção de quem cria ou cura em relação ao seu próprio tempo:

A ideia de que arte é o que os artistas vivos fazem, sempre foi universalmente implícita. A um nível pessoal, tudo o que fiz resulta de diálogos com artistas vivos. Eu cresci nos estúdios dos artistas Peter Fischli e David Weiss. Naquela época, eu pensei na distinção de Nietzsche entre formas atuais e inactual [espanhol, “desatualizado”] ou *innattuale* [italiano, “irrelevante”] de se relacionar com os tempos. No seu maravilhoso ensaio "O que é o contemporâneo?" Giorgio Agamben revista esta distinção ao responder à pergunta: "O que é ser contemporâneo?" Mostra-nos que a pessoa que realmente pertence ao seu próprio tempo não coincide perfeitamente com ele, mas adere ao tempo através de "uma disjunção e um anacronismo". Estar fora de sintonia com o presente é precisamente o que permite percebê-lo completamente. Para mim, esta é a principal coisa da contemporaneidade.¹⁹⁶

Claire Bishop, historiadora de arte, aborda o papel social dos museus e o pessimismo que subjaz à sua condição de terem como objeto a arte contemporânea, do mesmo modo que esclarece sobre o que é, na sua opinião, o contemporâneo:

Também quero romper com o pessimismo dos críticos mais importantes sobre os museus contemporâneos até agora, dominado por discursos contra exposições de espetáculos e grandes sucessos de bilheteira. Em vez disso, é hora de defender novas missões inspiradoras para os museus de arte contemporânea como uma instituição pública. Neste momento, “o contemporâneo” como uma categoria na academia e no museu tende a ser entendido como um *presentismo*: a condição de levar o nosso momento atual como horizonte e destino do nosso pensamento. Em vez disso, quero propor o contemporâneo como uma operação, uma maneira de agir sobre o passado que é informado por um conjunto de desejos políticos para o futuro. Recorro às “Teses sobre a filosofia da história” de Walter Benjamin, especialmente à sua ideia da constelação como uma maneira de

¹⁹⁶ SMITH, Terry – *Talking Contemporary Curating*. Nova Iorque: Independent Curators International, 2015. Página 115.

reunir ideias, imagens e eventos do passado para o presente. Além disso, quero enfatizar que esta ação é um gesto fundamentalmente *curatorial*.¹⁹⁷

Germano Celant, historiador de arte, escritor e curador recentemente falecido, inscreveu o seu nome na História pela sua ligação à Arte *Povera*, que teorizou e expôs num processo de acompanhamento muito direto dos artistas que a protagonizaram. Na entrevista a Terry Smith reforça a importância da proximidade aos artistas e da documentação que navega no ambiente de criação de uma obra de arte, muitas vezes da esfera pessoal do artista, ao mesmo tempo que evoca a importância para a História da Arte do presente que se escreve, com a curadoria, para o futuro, de documentar e registar pensamentos e processos. Nega-se enquanto curador, salientando que é antes um companheiro de viagem dos artistas.

Naqueles dias, mesmo como crítico de arte, não se tiravam fotos quando se visitava o estúdio de um artista - nem do artista nem do lugar - porque era entendido como um espaço privado. Mais tarde, ao trabalhar como historiador da arte, percebi a necessidade de documentar obras, processos, pessoas, tudo, de modo a contribuir para a formação de uma memória compartilhada. A desvantagem é que se começa a visualizar de maneira diferente, vê-se pensamentos e pessoas como potenciais documentos.

Agora, estou a tentar reunir o máximo de documentação objetiva e subjetiva possível para cada projeto que faço. Se eu escrevesse sobre, digamos, Joseph Kosuth, iria começar com o seu nascimento e iria perguntar que tipo de família tinha, que tipos de experiências iniciais e assim por diante. Estou a fazer isto com todas as minhas "monografias", como as chamo. A minha abordagem é unir a minha vida e a história com as dos artistas sobre os quais escrevo. Foi isso que aprendi sobre mim mesmo durante este longo período. A minha sensação de estar no sistema da arte, como pessoa e como historiador da arte, tem vindo a juntar lentamente.

(...)

Eu não faço curadoria. Acredito que sou mais companhia do artista, como pessoa e como historiador. Tento ser cúmplice e distante, o que é uma espécie de contemporaneidade, como diria, de diferenças.¹⁹⁸

Na entrevista a Jens Hoffmann, o processo de curadoria é abordado como se de dramaturgia se tratasse. Terry Smith questiona o curador natural da Costa Rica, sobre se ser curador é próximo de escrever uma peça, dirigi-la ou mesmo produzi-la. Questiona-o se não estaremos a assistir a uma proximidade de papéis da mesma forma que programar uma temporada ou administrar um teatro é mais próximo do que aquilo que faz um diretor de museu. Hoffmann responde:

Esta é uma pergunta muito interessante. Eu diria que o meu trabalho envolve dois tipos diferentes de papéis: aquele no qual eu organizo exposições, que está definitivamente mais próximo de orientar, e o de diretor que programa uma programação de exposições inteira ao longo de vários anos. Eu estou intrigado com os dois tipos de trabalho. Eu acho

¹⁹⁷ SMITH, Terry – *Talking Contemporary Curating*. Nova Iorque: Independent Curators International, 2015. Página 140.

¹⁹⁸ SMITH, Terry – *Talking Contemporary Curating*. Nova Iorque: Independent Curators International, 2015. Página 249.

que a curadoria é ter uma maior visão para um certo argumento que se deseja apresentar num espaço de exposição, e essa visão (na minha opinião) inclui não apenas a seleção de obras de arte e a maneira de como são colocadas, mas também como se fala e se escreve sobre elas e qual é o contexto que se cria em torno das mesmas, incluindo a arquitetura e montagem. Quando trabalho com arquitetos ou designers, o processo é muito colaborativo, como no teatro.¹⁹⁹

Os autores citados, na sequência de ideias selecionadas e expostas no presente capítulo, comungam na redução do exercício da curadoria ao *display*, ou seja, à exposição. O curador quer trabalhar o pensamento a partir do objeto artístico, com os artistas e para os públicos e não apenas embelezar, tarefa que cabe ao decorador. A curadoria é um método de natureza autoral, não se trata apenas de fazer escolhas para a exibição ou a produção. O trabalho de curadoria está para lá da exposição, seja num museu, numa galeria ou para um espaço *online*. É antes sobre a construção e desenvolvimento de significados críticos a partir do objeto artístico, numa estreita ligação aos artistas e mantendo o foco nos públicos, no espetador. Contudo o trabalho não é apenas teórico, mas exige a ação concreta sobre o espaço e o estabelecimento de estratégias de comunicação bilaterais que promovam reflexões e contribuam para a literacia das artes. O curador é um pensador, um filósofo, um trabalhador de escritório, um detetive, um jornalista, um professor, um comunicador, um operário. A curadoria é, se quisermos, a busca da verdade sobre o Homem a partir da criação artística, através da retórica das perguntas ou, como escreveu Guy Debord (1931-1994):

É na própria luta histórica que é preciso realizar a fusão do conhecimento e da ação, de tal modo que cada um destes termos inscreva no outro a garantia da verdade.²⁰⁰

Em 2017, Sara & André (n.1980 e n.1979), um coletivo de artistas que vive e trabalha em Lisboa, realizou no espaço Zaratan²⁰¹ um ciclo de exposições que intitularam como “Curated Curators”, convidando, em vez de artistas, curadores para exporem um objeto artístico da sua autoria; falar de uma obra de um artista que os convidados, enquanto curadores, tenham potenciado; e contar o porquê de terem enveredado por uma carreira próxima das artes. Esse ciclo de exposições resultou numa publicação²⁰² que se reúnem entrevistas a todos os participantes, tendo sido feitas as mesmas perguntas a cerca de uma centena de profissionais. Estes profissionais foram organizados em três grupos, de acordo com as áreas de formação académica de base:

¹⁹⁹ SMITH, Terry – *Talking Contemporary Curating*. Nova Iorque: Independent Curators International, 2015. Página 287.

²⁰⁰ DEBORD, Guy – *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Antígona, 2002. Página 54.

²⁰¹ <https://zaratan.pt/pt/>

²⁰² SARA & ANDRÉ – *Uma Breve História da Curadoria*. Lisboa: Documenta, 2019.

1. Artistas e designers;
2. Arquitetos, filósofos, sociólogos, gestores, advogados, economistas, jornalistas, entre outros;
3. Historiadores e Historiadores de Arte.

A divisão é a primeira nota de referência, uma vez que explica, por um lado, a multiplicidade de perspectivas sobre a atividade, bem como de formas de abordagem à mesma; e, por outro, que explana o crescimento exponencial da mesma, capaz de mobilizar diversos saberes, dando (perigosamente ou não) a ideia de que o pensamento sobre arte contemporânea é transversal e acessível a todos. Não obstante a pertinência do trabalho que será aqui objeto demorado de análise, interessa atender a que generalidade dos curadores convidados para as entrevistas são da região de Lisboa e os que não são, identificam-se pelas suas ligações a estruturas e instituições ditas oficiais numa, ainda assim, expansão geográfica que não vai muito além do Porto, Coimbra ou Guimarães. Há uma rede estabelecida na troca de cadeiras na direção das instituições nacionais que aqui se identificam facilmente, denunciando, pela exclusão de nomes, por exemplo, como os de Jorge da Costa (diretor desde 2009 do Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, em Bragança) ou o de António Gonçalves (ex-diretor da Fundação Cupertino de Miranda e do Museu do Surrealismo, em Vila Nova de Famalicão), a título de exemplo, o centralismo vigente em Portugal e a perceção que as redes estabelecidas na capital têm do resto do país, considerando, eventualmente, que não se produz pensamento e não se expõe artistas e se faz curadoria para além de meia dúzia de instituições reconhecidas. Este é também um sintoma do país que se entende como campo de análise do sistema da arte nacional, agarrado à proximidade ao poder. A crítica é pertinente, sobretudo porque os autores (Sara & André) afirmam ter incluído a totalidade dos curadores a trabalhar em Portugal. À parte, algumas das respostas e reflexões à pergunta “O que é para ti a curadoria?” merecem menção e análise.

Começamos com Liliana Coutinho (n.1977), com formação inicial em Escultura:

Conhecer, saber escolher, dar atenção e escutar a obra de um artista, um tema ou um assunto, e trabalhar para os revelar ao público, procurando sublinhar as suas principais linhas de força e atendendo às circunstâncias – sociais, estéticas (em sentido lato), etc. – do momento presente em que são apresentados. Ajudar a desenhar pontes de ligação – ou de fricção – entre obra, pensamento, e os seus espetadores ou auditores (vulgo: o público). Ressalvo que para mim a curadoria tem assumido outros aspetos que não só o de organização de exposições de arte. Refiro-me aqui ao trabalho desenvolvido na área da

curadoria educativa relacionada com a arte contemporânea, e na área da curadoria discursiva (organização de debates, encontros, conferências, etc.)²⁰³

Delfim Sardo (n.1962), com formação inicial na área da Filosofia e posteriormente doutorado em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra, onde leciona. Foi diretor do centro de exposições do Centro Cultural de Belém e é programador da Culturgest, diz-nos em breves palavras:

A curadoria é a possibilidade de, utilizando um dispositivo específico e historicamente datado – a exposição – tornar possível o acesso a obras de arte às pessoas que não frequentam estúdios de artistas. É também a possibilidade de contar histórias, promover encontros, propor interrogações e orquestrar situações que, fisicamente, proponham ao espectador pensar com o corpo. É também proporcionar aos artistas uma conversa sobre o seu trabalho.²⁰⁴

Miguel Amado (n.1973) tem formação inicial na área da sociologia, tendo feito formação pós-graduada em curadoria de arte contemporânea em Londres. Atualmente vive em Cork, na Irlanda, onde dirige o Cork Printmakers. Coloca a curadoria na dimensão da ação cívica e da construção de contracultura:

A produção de conhecimento; portanto, uma prática intelectual exercida com os artistas, entendidos como *compagnons de route*, e o público, entendido não como audiência mas enquanto manifestação da cidadania, assim contribuindo para o desenvolvimento de (e da) comunidade. Um compromisso ético, assente em valores como a igualdade, a diversidade e a inclusão, que pugna por um atitude participativa, então enfrentando os problemas da realidade. Um trabalho coletivo, que redistribui o poder simbólico associado à autoria. O desafiar do cânone (definido pela estética modernista) e, por isso, escavar de um arte “outra”, uma “arte sem arte”, hoje e sempre menosprezada pela história e o mercado. Uma resposta às “urgências” atuais, assim tornando-se relevante e, quiçá, muniadora de emancipação.²⁰⁵

Sérgio Mah (n.1970) tem formação inicial em sociologia, foi curador de vários projetos ligados à fotografia e, em 2011, foi comissário da Representação Oficial Portuguesa à 54^a Bienal de Arte de Veneza. Coloca a tónica na interlocução:

O trabalho do curador é multifuncional, podendo abranger várias competências que não podem ser dissociadas do contexto histórico, sociocultural e institucional. Por agora, fiquemo-nos pela sua função mais essencial e constante: ser uma figura de interlocução e mediação entre o artista, a instituição e o público.²⁰⁶

²⁰³ SARA & ANDRÉ – *Uma Breve História da Curadoria*. Lisboa: Documenta, 2019. Página 130.

²⁰⁴ SARA & ANDRÉ – *Uma Breve História da Curadoria*. Lisboa: Documenta, 2019. Página 161.

²⁰⁵ SARA & ANDRÉ – *Uma Breve História da Curadoria*. Lisboa: Documenta, 2019. Página 210.

²⁰⁶ SARA & ANDRÉ – *Uma Breve História da Curadoria*. Lisboa: Documenta, 2019. Página 235.

Verónica de Mello (n.1976), por sua vez, vem da Arquitetura e afirma-se, como a maioria dos entrevistados, como curadora independente. Fala-nos de mediação:

A curadoria, da forma como eu a vejo, exige mediação, criação de narrativa, de mensagem. O trabalho de curador é o trabalho de um equilibrista, um mediador entre os artistas e a instituição, entre a obra e público, mas também de um catalisador que propõe novas leituras, que se posicionam criticamente. O seu trabalho permite um espaço de debate e diálogo em torno do trabalho dos artistas (...).²⁰⁷

Catarina Alfaro (n.1973) tem formação inicial em História da Arte e é, atualmente, coordenadora de programação e conservação do museu Casa das Histórias Paula Rego. Fala-nos do trabalho concreto num museu monográfico:

Desde há alguns anos que me interessa refletir sobre os museus e as suas exposições. Sou museóloga, para além de historiadora da arte. Creio que a evolução dos museus veio mudar-lhes – ou pelo menos questionar – o estatuto de realidade estática determinado pela sua própria matriz conservacionista. Creio que as exposições atualizam os museus e as suas coleções. Pelo seu caráter efémero, uma exposição é sempre excecional e única. É possível realizar um “diferente” – não-institucional, não canonizante – uso do museu nas práticas expositivas, introduzir uma rutura dentro do estatismo da instituição: o museu deixa de ser um lugar de celebração, de comemoração e legitimação, para se tornar num lugar de experimentação, ou um “terreno de jogo”, como afirma Hubert Damisch (*L’Amour m’expose: le projet “Moves”, 2000*). Interessa-me sobretudo – e trabalhando atualmente num museu monográfico, a Casa das Histórias Paula Rego, e de uma artista cuja obra é muito conhecida mas apenas em determinados períodos da sua atividade, os anos 1990-2000 – criar novas exposições em que o valor deste dispositivo de apresentação das obras não se fique pela reiteração, pela concretização ou exemplificação da instituição museológica ou do discurso crítico e historiográfico unívoco sobre a obra da artista. Considero que o mais importante é que cada exposição que realize seja capaz de revelar novas leituras das obras através do seu estudo/interpretação incessante que se reflete, necessariamente, no modo como são apresentadas ao público. É que as exposições permitem possibilidades de manobra, reencontros, afrontamentos, deslocamentos e combinações entre as peças, convidam à reflexão, a uma análise séria e crítica que ultrapassa a questão artística e se estende aos critérios/opções curatoriais.²⁰⁸

David Santos (n.1971) vem da História da Arte, tendo-se doutorado em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Do seu percurso fazem parte a direção do Museu do Chiado ou do Museu do Neo-Realismo. É, atualmente, subdiretor-geral do Património Cultural.

Na sua resposta, cita Boris Groys:

A curadoria é um exercício de resignificação autoral em torno das obras de arte realizadas pelos artistas. Porém, tal como nos lembra Boris Groys, “O trabalho do curador consiste em dispor obras de arte no espaço da exposição. É isto o que diferencia o curador do

²⁰⁷ SARA & ANDRÉ – *Uma Breve História da Curadoria*. Lisboa: Documenta, 2019. Página 244.

²⁰⁸ SARA & ANDRÉ – *Uma Breve História da Curadoria*. Lisboa: Documenta, 2019. Páginas 307 a 308.

artista, uma vez que o artista tem o privilégio de expor objetos que não atingiram ainda o estatuto de obras de arte. Neste caso esses objetos ganham precisamente tal estatuto ao serem dispostos no espaço da exposição. Ao expor o urinol, Duchamp não é o curador mas o artista porque, da sua decisão de apresentar o urinol enquadrado numa exposição, resulta que este urinol se transforma numa obra de arte. Esta oportunidade é negada ao curador. É claro que ele pode expor o urinol, mas apenas de for o urinol de Duchamp – ou seja, o urinol que atingiu já o estatuto de obra de arte. O curador pode facilmente expor um urinol sem assinatura, sem estatuto de obra de arte, mas será apenas encarado como exemplo de um determinado período do design europeu, enquanto “contextualização” de obras de arte expostas, ou preenchendo qualquer outra função subordinada. De forma alguma será possível a tal urinol obter o estatuto de arte – e quando a exposição terminar ele voltará, não para um museu, mas para o local de onde veio. O curador pode expor, mas não tem a capacidade mágica de transformar a não arte em arte pelo ato de dispor. Esse poder, de acordo com as atuais convenções culturais, pertence unicamente ao artista.”²⁰⁹ O trabalho de curadoria deve assim assumir os seus limites, a sua dependência da legitimação artística que, na sua autoridade incontornável, projeta sobre os objetos, sejam eles quais forem, a sua possibilidade de apresentação enquanto obras de arte.²¹⁰

João Pinharanda (n.1957) vem da área da História e faz parte do grupo de críticos que emergem na década de 1980 com o designado “regresso à pintura”, referido em capítulo anterior. Tem um largo currículo na direção de importantes estruturas nacionais públicas e privadas. Fala-nos da curadoria enquanto processo coletivo:

É um processo sempre coletivo (com artistas, se vivos, e/ou com as equipas de trabalho) que conduz à criação de um novo discurso a partir de elementos (obras) que são já, em si mesmas (e independentemente da exposição onde se vão inserir ou do caráter *site specific* e/ou efêmero que possam assumir), elementos discursivos.²¹¹

Por fim, dos aqui selecionados, Rui Prata (n.1955) vem da área da História e foi cofundador e diretor dos Encontros da Imagem de Braga entre 1987-2013. Vive atualmente em Helsinquia e recorda-nos Harald Szeemann:

Escudando-me a ir à origem das funções inerentes à curadoria, diria que o comissário, ou curador de exposições, é uma figura recente no mundo da arte atual. O seu papel constrói-se progressivamente a partir da exposição *When Attitudes Become Form* do suíço Harald Szeemann em 1969. É, pois, uma atividade que tem vindo a sofrer uma progressiva mutação que se acentua no presente milénio e onde, de alguma forma, não se pode fugir à colateralidade dos chamados new media. Na minha opinião, o exercício curatorial tem como resultado final a apresentação de uma exposição. É, pois, uma mediação entre o(s) trabalho(s) do(s) artista(s) e o público. Geralmente, a construção desse produto inicia-se com a definição de um conceito por parte do curador, a que se segue um período de investigação, a fim de verificar quais as obras que irão corporizar o projeto. Segue-se então a abordagem aos artistas para instituições detentoras das obras que se pretendem integrar

²⁰⁹ GROYS, Boris – *Art Power*. Cambridge: The MIT Press, 2008. Página 42.

²¹⁰ SARA & ANDRÉ – *Uma Breve História da Curadoria*. Lisboa: Documenta, 2019. Páginas 315 e 316.

²¹¹ SARA & ANDRÉ – *Uma Breve História da Curadoria*. Lisboa: Documenta, 2019. Página 327.

a exposição. Outro aspeto que considero relevante é o desenho de montagem: o dispositivo cénico e a sequência narrativa que, na essência, irá materializar o conceito inicialmente definido. Pessoalmente, considero importante o ritmo de distribuição das obras (linhas, cores, formatos) e o diálogo com o espaço expositivo, particularmente quando se trata de um espaço não convencional. As estratégias de comunicação são igualmente importantes, não apenas para a atração de públicos, mas e de salientar, a eficácia de descodificação da obra junto ao público. Pessoalmente, gosto mais de organizar exposições coletivas, na medida em que me permitem ter uma abordagem mais diversificada do conceito. No caso das exposições individuais gosto de incluir, em paralelo, algum material do *making off*, com o objetivo de uma melhor compreensão por parte do recetor. No momento presente, existe alguma tendência para o endeusamento de alguns comissários em virtude de relações de poder. Pessoalmente, partilho da afirmação de Hans Ulrich Obrist que a este respeito pensa que “um comissário lança um projeto mas depois deve saber desaparecer”.²¹²

A seleção de Sara & André é ainda exemplificativa de uma dupla tendência geracional entre os curadores: por um lado, os nascidos na década de 1950, que realizam os seus estudos já num contexto de Liberdade, à semelhança dos artistas desta geração e que, neste sentido, ganham expressão no campo enquanto profissionais, inicialmente críticos, na segunda metade da década de 1980 com a já referida animação do mercado da arte nacional. A segunda geração, que aqui domina em quantidade, são os nascidos na década de 1970 e que começam a trabalhar no novo milénio e são sintomáticos do crescimento da importância dada a curador.

Os curadores vinculam artistas e públicos, interpelando e resignificando obras de visionários pintores, escultores, fotógrafos, videógrafos e artistas multimeios que se transformam em dispositivos de comunicação multifacetados, muito para além da exposição, que mobilizam e inspiram espetadores, influenciando o mercado. O poder do curador reside na sua capacidade de selecionar que artistas e que projetos para apresentação e promoção em museus, bienais, galerias, feiras, coleções, publicações, canais digitais e em espaços de exposição física alternativos. No passado dia 9 de abril de 2020, a plataforma Artsy²¹³ publicou um artigo apresenta 16 jovens e influentes curadores que estão a moldar a Arte Contemporânea em instituições por todo o mundo, transportando perspetivas milenares de olhar o mundo e olhar o outro e carregando as suas exposições e ações de mensagens ativistas e politicamente engajadas. Pretendem promover a arte através de figuras e minorias sub-representadas, valorizam práticas transdisciplinares e a arte que critica o próprio sistema da arte. Acreditam que as artes visuais têm o poder de gerar

²¹² SARA & ANDRÉ – *Uma Breve História da Curadoria*. Lisboa: Documenta, 2019. Páginas 377 a 378.

²¹³ https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-16-influential-young-curators-shaping-contemporary-art?utm_medium=email&utm_source=20025080-newsletter-editorial-weekly-04-14-20&utm_campaign=editorial&utm_content=st-V em 9 de abril de 2020.

uma compreensão mais radical do mundo e, talvez, a própria ação radical, como refere o artigo.

Os seus enquadramentos geográficos e institucionais são diversificados:

- Jessica Bell Brown é curadora adjunta de arte contemporânea do Baltimore Museum of Art (EUA);
- Giulia Colletti é curadora de programas públicos e conteúdo digital do Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea de Turin, Itália;
- Rebecca Lamarche-Vadel é diretora executiva da Lafayette Anticipations – Fundação de Comércio das Galerias Lafayette, Paris, França;
- Qu Chang é curadora no Para Site, em Hong Kong (China);
- Robert Wiesenberger é curador adjunto de projetos contemporâneos no Clark Art Institute Williamstown, Massachusetts (EUA);
- Ryan Dennis é curadora-chefe e diretora artística do Mississippi Museum of Art's Center for Art and Public Exchange, Jackson, Mississippi (EUA);
- Hannah Turpin é assistente adjunta de arte e fotografia moderna e contemporânea no Carnegie Museum of Art, em Pittsburg, Pensilvânia;
- Ashley James é curadora adjunta de arte contemporânea no Solomon R. Guggenheim Museum, em Nova Iorque (EUA);
- Jasmine Wahi é curadora de justiça social Holly Block no Bronx Museum em Nova Iorque (EUA);
- Leilani Lynch é curadora no The Bass em Miami (EUA);
- Kabelo Malatsie é curador independente em Joanesburgo, África do Sul;
- Tamsin Hong é curadora adjunta de performance na Tate Modern, em Londres (Reino Unido);
- Asinnajaq é curadora independente em Montreal (Canadá);
- Tandazani Dhkakama é curadora adjunta no Zeitz Museum of Contemporary Art Africa, na Cidade do Cabo (África do Sul);
- Ikechukwu Onyewuenyi é curador adjunto de performance no Hammer Museum, Los Angeles (EUA);
- e Abhijan Toto é curador independente em Bangkok e Seul.

Com enquadramentos institucionais diferentes, do público ao privado, mais ou menos independentes, em diferentes continentes e com histórias de vida distintas, uns mais vocacionados

para a performance ou para a fotografia, outros para projetos de âmbito pedagógico e social, esta nova geração tem em comum a procura por escrever novas histórias da arte nas suas exposições e a crença na arte como um real canal de mudança. Querem desmistificar o espaço artístico de uma forma que envolva grupos historicamente desfavorecidos, eliminando barreiras. Este posicionamento mais politizado ou civicamente interventivo acompanha uma nova vaga de artistas atentos às clivagens do mundo globalizado e é representativo de uma arte contemporânea que, ainda que global, não perde a emergência do seu local e contexto, num processo de glocalização da arte contemporânea que se tornou visível em *La Biennale di Venezia* de 2019 que tinha como tema “May You Live in Interesting Times”²¹⁴. O curador da mostra, Ralph Rugoff (n.1957) apresentou uma seleção de artistas dos quatro cantos do mundo e assumiu opções de narrativa e exposição que ampliavam a mensagem geral, permitindo contágios entre obras de arte, leituras cruzadas e um sentimento geral nos públicos que se posicionava entre a aflição, o espanto e a comoção.

O curador é, assim, uma figura em ascensão no contexto da produção artística e cultural da pós-modernidade, ao mesmo ritmo ou até em ritmo superior, ao do brotar de novos espaços (museus, centros de exposições, galerias, etc.) dedicados à Arte Contemporânea. Com a proliferação do conceito e/ou desta entidade que, para alguns autores, vem colmatar o desaparecimento do crítico de arte, e numa altura em que o ensino superior português aposta na formação de especialista em estudos curatoriais e museológicos, as dúvidas sobre o papel do Curador acentuam-se. No contexto da sociedade pós-moderna, o conceito de curadoria abrange um largo campo de atividades que vão das artístico-culturais às comerciais, leia-se, às relacionadas com a divulgação e promoção dos artistas e da produção contemporânea em sentido lato, concentrando-se na missão e não no ego, ou seja, colocando a sua função autoral ao serviço do outro. Nesta matéria, as posturas e opiniões divergem.

Será que o curador é aquele que, mediante engenhos vários, capta o espírito do tempo, e, quase como uma febre, manifesta a “necessidade ardente de criar uma originalidade dentro dos limites exteriores das conveniências”²¹⁵, como defende Charles Baudelaire? Ou, então, o curador será antes um “agente cultural que trabalha para que as artes visuais criem um espaço público de reflexão sobre questões contemporâneas”²¹⁶, citando, desta vez, Chus Martínez? Ou temos antes

²¹⁴ VÁRIOS – *May You Live In Interesting Times. Biennale Arte 2019. Short Guide*. Venezia: La Biennale di Venezia, 2019.

²¹⁵ BAUDELAIRE, BALZAC e D'AUREVILLY – *Manual do Dândi. A vida com estilo*. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2009. Página 15.

²¹⁶ MARTÍNEZ, Chus – *Club Univers*. Berlim: Sternberg Press, 2017. Página 31.

uma perspetiva do curador como artista, submetendo a obra de arte – instrumentalizando-a, portanto – à preponderância da intensidade e ambiente da exposição? Ou o curador como o “enviado” que vem ordenar e religar a fragmentação na produção da arte contemporânea? O curador como editor, invisível, que promove aspetos de maior desafio, “colocando a imaginação do observador frente à imaginação do artista”, como disse Friedrich Dürrenmatt²¹⁷? Ou, por fim, o curador como assalariado, vivendo a liberdade condicional proposta por uma instituição? Os percursos da curadoria contemporânea não se esgotam nos citados e, não raras vezes, os diferentes patamares cruzam-se e autoalimentam-se. E qual é o papel do Artista neste domínio do Curador? Observamos, em muitas propostas de curadoria, que a figura do curador se sobrepõe à dos próprios artistas ou, por outro lado, que muitos artistas optam por ser curadores de si próprios, cruzando a linha da mediação cultural e aproximando-se, sem filtro, dos públicos e da crítica.

Associada à Arte Contemporânea, a curadoria trata-se de um processo de organização, cuidado e montagem de uma exposição que inclua um ou vários artistas, cuja seleção parta de uma base de investigação e do estabelecimento de um conceito ou de uma proposta de reflexão teórica. Contudo, o papel do curador vai muito para além do da organização de exposições, sendo também responsável pela intermediação entre o artista, os públicos e o mercado consumidor da arte, vulgo colecionadores, que variam entre os particulares e institucionais, públicos ou privados. O trabalho de um curador possui, ainda, um importante compromisso pedagógico e educativo, agindo como um mediador cultural entre o objeto artístico e os públicos. É consciente desta multiplicidade de papéis que a figura do curador acarreta que um cada vez mais crescente número de instituições assume a figura do curador na do coordenador/diretor artístico ou mesmo do gestor cultural, reforçando a consciência de que o, por vezes, o inteligível conteúdo que é a Arte Contemporânea necessita da atribuição de valor intelectual externo e, sobretudo, de um quadro e de uma lógica de criação de patamares de conteúdos que permitam que o objeto dialogue com os públicos. Mais até do que dialogar, pretende-se constituir momentos de interpelação, até de incómodo sensorial e cognitivo, capazes de lançar reflexões sobre problemáticas comuns à generalidade dos cidadãos, quer estes sejam mais ou menos consumidores de cultura. Em microestruturas ou microprojectos, o curador acaba mesmo por combinar competências que vão da logística à comunicação, passando pela produção de pensamento crítico sobre o tema ou sobre o(s) artista(s) (tratando-se de curadorias mais autorais ou mais focadas na proposta dos criadores) e pela montagem da

²¹⁷ DÜRRENMATT, Friedrich – *A missão*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. Página 20.

exposição, propriamente dita. Para ser todos em apenas um, a missão tem que sobrepor-se ao ego e a inspiração deve fazer-se acompanhar de destreza física e de uma enorme capacidade de acumular funções.

Neste sentido, quando falamos do papel do curador impõe-se, em primeiro lugar, conhecer o seu enquadramento institucional e o motivo ou mote para a realização de determinada exposição. Entre os projetos de curadoria, as exposições poderão ter diferentes tipologias e objetivos e serão as tipologias e objetivos que ditarão quais e quantos artistas, quais e quantas obras. Estas decisões, naturalmente, prendem-se depois com a relação a estabelecer com o espaço de exposição que terá constrangimentos e características em termos de gestão e programação global, arquitetura e condições estruturais. O dispositivo de comunicação acontece neste diálogo ao qual se associam questões de logística e de orçamento, bem como operacionais. E, naturalmente, tudo para usufruto dos públicos (coleccionadores ou não, pares ou não, especialistas ou não) com os quais é necessário comunicar através de estratégias de educação e mediação cultural *online* e *offline*, acompanhadas ou de potenciação da experiência individual, bem como é imprescindível construir programas pedagógicos mais amplos e específicos para diferentes públicos, que vão dos escolares às minorias de uma determinada comunidade. Tudo isto em paralelo com estratégias de promoção do artista, quer nos meios de comunicação social quer no meio artístico, que o legitimem e validem, para que a exposição traga para os artistas ou projetos as repercussões desejadas. Se são todas estas tarefas responsabilidade do curador? Direta ou indiretamente, diria que sim dado que o seu papel está expandido na proporção do poder alcançado. O curador é o interlocutor, o intermediário, o mediador. É ele que torna comunicante a impenetrável (por vezes) arte contemporânea e é por isso que a curadoria, entendida em toda a sua amplitude de funções e de poder, é um (ou o) meio de comunicação da produção artística contemporânea. O curador codifica e descodifica a linguagem. O curador designa as coisas.

O homem comunica, pois, a sua própria essência espiritual (na medida em que é comunicável), *denominando* todas as outras coisas. Mas não conhecemos nós outras linguagens que denominam as coisas? Não se objete que não conhecemos outra linguagem além da do homem. Não é verdade. O que não conhecemos é outra linguagem designadora além da do homem: identificando a linguagem designadora com a linguagem em geral, a teoria linguística despoja-se da sua compreensão mais profunda e íntima das coisas. – *A essência linguística do homem é, pois, o facto de ele designar as coisas.*²¹⁸

²¹⁸ BENJAMIN, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012. Página 152.

CAPÍTULO 3 – O QUE É A ARTE CONTEMPORÂNEA?

Como vimos, o homem insiste na criação artística para satisfazer a sua necessidade biológica de autoexpressão. A arte é um dos caminhos que disponibilizou os meios propícios – a que aqui poderemos chamar uma linguagem – para saciar com êxito esse ímpeto. Assim, a arte é uma coisa que pertence a um tipo especial, uma espécie da natureza e, como qualquer espécie do mundo físico, progride de acordo com determinadas leis que lhe são próprias. Tem propriedades definidas, que aqui descreveremos como elementos plásticos. (...)

Assim, um estudo da história da arte é, realmente, a demonstração da continuidade deste processo plástico – uma demonstração da lógica inevitável de cada passo à medida que a arte progride no seu percurso de um ponto para o outro. A prática artística em geral, ou seja, o conjunto da produção de todos os artistas, é equivalente à evolução destas leis. (...) Vamos, assim, que o artista representa uma função dupla: primeiro, dando continuidade à integridade do processo de autoexpressão na linguagem artística; depois, protegendo a continuidade orgânica da arte em relação às suas próprias leis.²¹⁹

Contemporâneo de Mark Rothko e enquadrado pela história no mesmo expressionismo abstrato, numa entrevista em 1950 a William Wright, Jackson Pollock afirmou que “A arte moderna não é mais do que a expressão das espiroações da época em que vivemos. A pintura moderna não pode exprimir a nossa época, a do avião e da bomba atômica, nas formas da Renascença ou de qualquer outra cultura passada.”²²⁰ Muitos dos movimentos e correntes alternativos a uma expressão mais tradicional da arte – como a pintura ou a escultura – tiveram enquadramento geográfico inicial dos EUA, país que não teve, durante muito tempo, tradição artística própria, facto cultural e histórico que era necessário suprir. Do mesmo modo se verifica que, com meios financeiros disponíveis e com um entendimento político e estratégico nesse sentido, a China tornar-se-á numa grande potência artística e cultural. Na Bienal de Veneza de 2019 foi já muito notória a presença e escolha de artistas chineses, bem como a qualidade e o arrojo das propostas multimeios, com mensagens sociais e políticas claras e difíceis. É inevitável que se imponha, num mercado (e num sistema) da arte altamente competitivo, novos modelos *geoartísticos* que denominaremos como *Arte Global*. Este será (é) o campo da curadoria. Bernardo Pinto de Almeida deixa, contudo, alguns alertas que nos interessam antecipando o capítulo:

Novas situações e novos territórios se preparam, aí onde outras, novas, tecnologias e novos modelos conceituais desempenharão papéis consideráveis no desenho de novas formas de arte que ainda nem sequer nos ocorrem, mas que terão, inevitavelmente, lugar. A grande diferença entre a nova Arte Democrática global e as formas que lhe foram imediatamente anteriores, quiçá menos democráticas, e decerto mais locais, ao menos no plano da sua receção – uma vez que, em geral, foram legitimadas por discursos que

²¹⁹ ROTHKO, Mark – *A realidade do artista. Filosofias da Arte*. Lisboa: Cotovia, 2007. Páginas 69 a 70.

²²⁰ <http://theoria.art-zoo.com/interview-with-william-wright-jackson-pollock/> em 22 de abril de 2020.

as sustentam logo à partida, afirmando-as como correntes inovadoras - ,é a seguinte: as multidões de hoje, ao contrário das que foram contemporâneas do Modernismo, já não se chocam, nem muito menos se escandalizam. (...)

Os detratores da arte atual são, as mais das vezes, nostálgicos desse efeito escândalo que a arte provocava nas multidões, quando estas não estavam culturalmente preparadas para a receber, e muito menos para a aceitar, o que chegava para as afastar dessa experiência. E deploram apenas, numa espécie de ressentimento, que o *gosto*, anteriormente reservado, qual privilégio, apenas às elites, seja agora partilhado, numa corrente de emoções estéticas banais, por essas *multidões kantianas* que, embora nem sempre o compreendendo totalmente, estão aptas a emocionar-se com o *kitsch* do *sublime contemporâneo*, servido pelos museus e as bienais, como experiência de uma nova *subjetividade coletiva* amplificada.²²¹

Fernando Pernes escreveu sobre um processo histórico de passagem do transcendental para o mundo concreto, recuperando o processo de democratização que culminou em Marcel Duchamp, que chamou escultura a um objeto vulgar do quotidiano. Após Duchamp, e já na segunda metade do século XX, artistas como Andy Warhol (1928-1987), Piero Manzoni (1933-1963) ou Jeff Koons (n.1955) passou-se de uma situação de metamorfose da democratização em massificação. Manzoni, em 1961, apresentou uma obra de arte a que chamou “Merda d’artista” e que continha os seus excrementos metidos numa lata assinada pelo autor e em que se informava que se aceitavam encomendas para outras produções possíveis. Entramos aqui numa posição designada como realismo radical que, em comparação com a de Duchamp, faz a passagem de uma posição realística para uma posição abjecionista. Andy Warhol está mais perto de Duchamp: faz retratos seriais, industrializados, a que igualmente chamou obras de arte. E Koons não hesita em aproximar as suas produções escultóricas do que poderíamos designar como imaginário *kitsch*. Mais recentemente, em 2019, o italiano Maurizio Cattelan (n.1960) tornou-se no centro das atenções da Art Basel de Miami com uma obra que representava o “comércio global” e que consistia numa banana presa na parede com fita adesiva. De qualquer modo, em todos estes artistas, encontramos a tal identificação entre o estético e o quotidiano levada a um ponto de extremo absurdo, a um ponto em que muitos autores se perguntam se este processo de democratização, ao cair na massificação, não tem que ser revisto. O que não significa desqualificar as obras destes artistas que nos forneceram sinais de alarme para o que alguns autores, como Fernando Pernes e outros já citados, identificaram como uma crise na vida artística.

E não vale a pena, creio eu, fugirmos à realidade factual, sob pena de nunca mais percebermos nada da história que nos envolve, seja ela da arte, da política ou da economia.

²²¹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Arte e Infinitude. O Contemporâneo entre a Arkhé e o Tecnológico – O Seminário de Serralves*. Lisboa: Serralves / Relógio D’Água, 2018. Páginas 206 a 207.

Temos portanto um processo histórico de passagem de um transcendente para um mundo concreto. O que era a arte para o homem primitivo? Ele não tinha um conceito de arte, tinha um conceito de religiosidade, tinha um conceito de magia e procurava encontrar as imagens que se tornassem os significantes de uma relação entre o quotidiano e o metafísico, entre o imanente e o transcendente, entre o fenoménico e o espiritual. De certo modo, a arte, até aos nossos dias, continua a ser isso. Daí que eu também repudie um certo divórcio que hoje se pretende instalar entre a chamada arte visual e a arte concetual. Dizer que um quadro é visual, sem considerar a sua carga concetual, é a mesma coisa que dizer que uma sinfonia de Beethoven (1770-1827) é meramente sonora, que não tem nada a ver com o nosso pensar, com o nosso sentir afetivo mais profundo. Repudio inteiramente isso, sob o risco de aceitar também aquilo que eu considero como uma das grandes vitórias da nossa cultura: a ultrapassagem das visões maniqueístas entre, por exemplo, o carnal e o espiritual, o corpo e a alma. E, a dar-me alguma razão, há toda uma linguagem popular que confirma que todo o ver está associado ao perceber. Todos certamente já ouviram a expressão “Estás a ver?”. O que é que se quer dizer com isto senão “Estás a perceber?” Ora, os artistas dão a ver para as pessoas perceberem. E a sua comunicação, sendo eles pintores, corre pelo lado da visão. Evidentemente, se forem músicos, farão algo idêntico na música. Mas no caso da pintura até podemos atestar a validade dessa indissociabilidade entre o visual e o concetual através da sabedoria popular. Já ouviram um inglês dizer “I have the picture”? – eu tenho a imagem – é quando compreendeu plenamente uma questão.²²²

O domínio do visual produziu durante toda a história da arte uma redução na relação dos públicos com o fato artístico, desde a sua criação até à sua receção. O olhar determinou, até ao século XX, a relação do espetador com a obra. Por vezes, o próprio olhar solicita-nos uma interação física, mesmo um movimento corporal diante da obra de arte. Mais do que fisiológico, o olhar é cultural. Para o crítico de arte John Berger (1926-2017), as imagens constroem-se para serem olhadas e esse modo de olhar determina o nosso modo de compreender. Os modos em que percebemos e reagimos perante as imagens variam segundo as nossas experiências e o nosso contexto.²²³ Assim, uma imagem pode proporcionar diferentes perspetivas e diversos significados. Não há um olhar único e frontal, mas um olhar múltiplo e sincopado. A obra de arte tem, assim, um caráter altamente subjetivo mas, com a obsessão da *mimesis* e com o objetivo de registar uma visão e uma perspetiva correta, empregaram-se, desde o Renascimento, dispositivos de mecanização que entendem a obra de arte como uma janela para o exterior, “como uma interação plana da pirâmide visual.”²²⁴

Esta tendência continua até às primeiras vanguardas históricas, cujos postulados se fundamentam na crítica da *mimesis*, por forma a colocar o foco na ideia de que a arte tinha uma linguagem

²²² PERNES, Fernando – *A vocação democrática da arte moderna. De Olympia a Guernica*. Porto: Fundação de Serralves, 2015. Página 23.

²²³ BERGER, John – *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005. Páginas 34 a 36.

²²⁴ LÓPEZ, Natalia Poncela – *Nem tudo é arte? Modas de olhar*. Santiago de Compostela: AGAL, 2018. Página 40.

própria, independente do que representava. O esgotamento dos parâmetros artísticos puxa a arte para um período pós-histórico desvinculado dos valores que definem a história. Recorrendo ao texto de Sílvia Martins e Moisés de Lemos Martins:

Arte Conceptual e as pontas mais extremisticamente analíticas da *Art-Language* marcam o auge da refundação da linguagem da Arte Moderna, levando até às últimas consequências o processo de abstração da linguagem artística. É suposto que uma linguagem comunique, que sirva para partilhar, ou para tornar comum a outros, a nossa experiência do mundo. Porém, a arte começa a tornar-se linguagem no momento da fundação da Estética enquanto disciplina, ao reclamar o seu direito à autonomia em relação a qualquer função social, funcional, hedonística ou moral.²²⁵

Os autores devolvem-me, assim, a Walter Benjamin (1892-1940) que “justifica a emergência da “arte pela arte” como uma reação à crise oitocentista, que se manifestou numa “teologia da arte [pura]”. Aqui, a prática artística deixa de ser *mimesis* – uma experiência deduzida da natureza enquanto princípio metafísico de revelação – para se tornar *poiesis* – sem qualquer fim para além do seu próprio fazer.”²²⁶

Para Arthur Danto, a arte chegou ao seu fim; ou seja, finalizaram-se as grandes narrativas legitimadoras que definiram a história da arte tradicional. O fim da arte é o fim de uma narrativa histórica. Danto entende que a atual época pós-histórica é a era do vale-tudo e do questionamento do juízo estético.²²⁷ Na arte contemporânea há, então, diferentes linhas de investigação sobre o caráter representacional da arte, a autonomia do objeto artístico, o papel do artista, a participação do espetador, a mediação artística, quebrando os espaços pré-estabelecidos do triângulo clássico artista-obra-espetador. E se sempre foi impreterível a pergunta sobre o que é arte, hoje ainda o é mais. Tudo é arte? A Arte é uma imagem? Um objeto? Um som? Uma ação? Representa ou reproduz a realidade? Cria formas? O que é que expressa? O que produz uma experiência estética? Qualquer pessoa pode ser artista? O que mudou para que vivamos hoje nesta era de incerteza? Há critérios estéticos? Se houver, quem os define? Contudo, isto importa ou não faz a menor diferença? Poderíamos pensar que estas problemáticas se podem positivar, já que a arte atual tem a possibilidade de enunciar qual é a sua própria essência, mas a arte contemporânea envolve-se no confortável lençol de instituições, museus, galerias, curadores, críticos, agentes de mercado (coleccionadores, marchands, leiloeiras) e da própria comunidade artística. Arte como *mimesis*, arte como expressão, arte como forma, arte como ideia, arte como corpo? E se o sistema da arte

²²⁵ PINTO, Sílvia e MARTINS, Moisés de Lemos – “Lógicas de vinculação na arte.” In *Revista Comunicação e Sociedade*, volume 31, 2017. Página 260.

²²⁶ BENJAMIN, Walter – *Sobre Arte Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012. Página 82.

²²⁷ DANTO, Arthur C. – *After the end of Art. Contemporary Art and The Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 2014. Página 35.

a reconhecer como obra de arte e a nomear como arte, então é? E esse sistema pode também nomear uma *desdefinição* característica: a aceitação de todos os estilos artísticos que o mercado seja capaz de integrar?²²⁸

A heterogeneidade da criação artística, a utilização de materiais, formas, objetos e suportes inéditos, as ações que põem em jogo a natureza, o corpo e a tecnologia, levam necessariamente a um radical questionamento tanto no campo da crítica da arte como da estética.

No mesmo momento em que se elaboraram, de maneira coerente e sistemática, concepções sobre a modernidade – a de Clemente Greenberg (1909-1994), para a crítica da arte, e a de Theodor W. Adorno (1903-1969), para a teoria estética – ambas eram refutadas pela própria evolução da arte que tentavam formalizar e sistematizar. Surpreendentemente – sobretudo tendo em conta a influência posterior destas teorias – nem uma nem outra parecem estar já em condições de dar conta da diversidade de tendências artísticas das décadas de sessenta e setenta.²²⁹ A arte atual, por definição, ainda não experimentou a seleção ou a sanção do tempo e nem tudo o que se produz agora se inscreverá na história da arte. Há uma necessidade de distanciamento desta, aparentemente, resenha caótica da arte atual. Contudo, este caos manifesta, sobretudo, a efervescência das práticas artísticas agora totalmente permeáveis ao mundo, do mesmo modo que o mundo deixa revelar a sua surpreendente porosidade nas obras de arte de hoje. Mediante as suas provocações, os seus sobrepujamentos, as suas reiteradas transgressões, a arte avança ao ritmo do universo submetido a incessantes e rápidos abalos científicos, tecnológicos, sociais e políticos. E nessa carreira ela geralmente está localizada muito longe da realidade, ao mesmo tempo envolvida e à distância, obrigada a questionar constantemente o seu estatuto numa sociedade sempre disposta a instrumentalizá-la.

A arte contemporânea joga, pois, noutra registo. A estratégia militante, moderna e vanguardista, dá lugar a uma multitude de posturas artísticas que mesclam incessantemente signos, tocam o real mediante deslizamentos e derivas, sem nunca o exceder, se não de uma maneira imaginária e fantástica. E para os adversários da arte contemporânea e para os representantes da ordem estabelecida – moral, religiosa, política – nada resulta mais exasperadamente, sem dúvida, que a

²²⁸ LÓPEZ, Natalia Poncela – *Nem tudo é arte? Mod@as de olhar*. Santiago de Compostela: AGAL, 2018. Página 42 a 44.

²²⁹ JIMENEZ, Marc – *La querela del Arte Contemporáneo*. Madrid: Amorrortu Editores, 2010. Página 101.

destabilização e o desvio permanente dos códigos e das normas em vigor, ainda que essa destabilização e esse desvio se convertam, por vezes, em modos de gestão programados.²³⁰

Em 1940, sobre os artistas, Abel Salazar (1889-1946) escrevia:

O artista, ao criar uma obra de arte, não tem outra finalidade que não seja o próprio ato de criação; realiza-se nesse ato, e assim, no ato se resume a finalidade da obra de arte. Uma vez realizada, a obra de arte não mais interessa ao artista; é um fruto maduro que caiu.

Em realidade o artista não procura nem o Belo, nem o Sublime, nem o Real, nem qualquer outra finalidade estética; ele realiza-se, simplesmente. A criação de uma obra de arte é um ato vital, fundamentalmente em nada diferindo de qualquer ato vital.²³¹

E, em 1941, Theodor W. Adorno, reiterava, se quisermos, retirando a tónica da criação artística e da intencionalidade artística do belo e do sublime:

Exibicionista. – Os artistas não sublimam. Que não satisfaçam os seus desejos nem os reprimam, mas os transformem em produtos socialmente desejáveis – as suas criações – é uma ilusão da psicanálise; além disso, as legítimas obras de arte são hoje, sem exceção, socialmente indesejáveis. Os artistas mostram antes instintos veementes, qualificadamente neuróticos, intermitentes e, ao mesmo tempo, em colisão com a realidade.²³²

O conceito de *mimesis* ou de belo, associados à definição de uma obra de arte dissipam-se, definitivamente, como se vem reforçando, a partir da década de 1960 e aquilo que designo como os 4 “D” da arte contemporânea ganha expressão enquanto possibilidade de abordagem: **democratização, dessacralização, desmaterialização e descategorização.**

3.1. DEMOCRATIZAÇÃO

Em referência anterior à opinião de Fernando Pernes já havia sido explorado o tópico da democratização, sendo que terá apogeu na expressão de Joseph Beuys (1921-2006) que afirma que “Todo o homem é um artista”²³³. Esta é uma premissa que, contudo, vem carregada de controvérsias e esbarra na eterna questão de quem e como se determina o que é e não é arte neste processo de democratização de processos e de formas fazer, não dependente do carácter tradicional das belas artes e, sobretudo, que abre à vontade de expressão, de manifestação ou de ativação de uma ideia de cada homem a possibilidade de criação. É sempre a ideia de sistema da

²³⁰ JIMENEZ, Marc – *La querela del Arte Contemporáneo*. Madrid: Amorrortu Editores, 2010. Páginas 276 a 278.

²³¹ SALAZAR, Abel – *Que é Arte?* Porto: Campos das Letras, 2003. Página 79.

²³² ADORNO, Theodoro W. – *Minima Moralia*. Lisboa: Edições 70, 2017. Página 222.

²³³ BEUYS, Joseph – *Cada Homem um Artista*. Lisboa: 7 Nós, 2018.

arte que dá as respostas, o que exclui todos aqueles que não penetrem nesse mesmo sistema. O filósofo britânico Nigel Warburton (n.1962) no seu “O que é a Arte?”²³⁴ aborda esta perspetiva dos contextos institucionais dando alguns exemplos. Começa com “Impossibilidade Física da Morte na Mente dos Vivos” (1991) de Damien Hirst (n.1965), obra que consiste num tubarão-tigre morto dentro de um grande tanque feito de vidro e aço. O tubarão está suspenso numa solução de cinco metros de formaldeído. Além do título, pouco haverá nesta obra que a distinga de uma espécie de zoológico, que poderia estar igualmente em exposição num museu de História natural ou de ciência. O principal elemento da obra – o tubarão – não foi notoriamente alterado, sendo apenas um grande animal morto. O tanque nada tem de notável. Contudo, esta peça foi aclamada como uma importante obra de arte, uma das mais importantes obras por um dos mais famosos artistas britânicos do nosso tempo. Como a maioria das obras de Damien Hirst, analisa aspetos da nossa relação com a morte, tanto pelas suas implicações metafóricas, dadas pelo título, como pelo simples facto de nos apresentar imediatamente um verdadeiro animal morto. O tema é tradicional, o meio não.

Como pode isto ser arte? O que terá levado a esta mudança no estatuto do tubarão? Mesmo que o tema seja familiar, temos ainda o mistério de como pôde o artista transformar tal coisa – um animal que vive na natureza – numa obra de arte. Está lá o próprio animal e não uma representação sua. O mistério é semelhante ao iniciado por Marcel Duchamp com a sua “Fonte”: os animais mortos poderiam também ser vistos como *readymades*. De facto, uma das formas adotadas pelos artistas em finais do século XX foi jogar com variações da ideia *duchampiana* e, em relação a animais – vivos e mortos – Francis Alys (n.1959) também enviou o “Pavão” para a Bienal de Veneza de 2007 e Mark Wallinger (n.1959) surpreendeu o mundo com o seu cavalo vivo, “Uma Verdadeira Obra de Arte”, apresentado na Anthony Reynolds Gallery (Londres, UK), em 1994. Maurizio Cattelan (n.1960) também tinha recorrido a um cavalo, desta vez morto, parcialmente empalhado e suspenso no teto com uma língua. A obra foi apresentada em 1997 na Galleria Massimo de Carlo (Milão, Itália) e intitula-se “O Novecento (Século XX)” e convida-nos a encontrar analogias entre o cavalo e o século XX. As pernas do cavalo foram inclusive aumentadas para dar uma imagem mais ridícula. Em todos os exemplos enunciados, o local de apresentação das obras é um ponto de partida determinante para a sua legitimação. Charles Saatchi financiou a obra de Damien Hirst que foi apresentada na sua galeria, em Londres; Francis Alys apresentou

²³⁴ WARBURTON, Nigel – *O que é a Arte?* Lisboa: Editorial Bizâncio, 2007. Páginas 101 a 103.

na Bienal de Veneza; Mark Wallinger na Anthony Reynolds Gallery, uma das mais prestigiadas galerias londrinas a partir de 1985; e Maurizio Cattelan associou-se a Massimo de Carlo, com galerias em Milão, Londres e Hong Kong e que em 2016 foi incluído na lista da *Artnet* com os 10 mais respeitados marchand da Europa.²³⁵ O próprio Duchamp apresentou a sua “Fonte”, em 1917, ainda que sob o designio R. Mutt, na *Society of Independent Artists* de Nova Iorque. Será o contexto institucional que determina o que é ou não Arte? Terá, pelo menos, enorme influência.

A teoria institucional da arte tem uma resposta para este mistério, o de saber como os objetos de fabrico industrial, ou os animais e mesmo as pessoas, podem ser transformados em obras de arte. Esta é uma das suas maiores forças. De facto, a teoria institucional foi conscientemente desenvolvida como resposta aos desenvolvimentos pós-duchampianos na arte do século XX, como o do dadaísmo, a *pop art*, a *found art* e os *happenings*. Esta teoria considera que obras como *A Impossibilidade Física da Morte na Mente dos Vivos* são obras de arte centrais e até mesmo paradigmáticas. O seu principal defensor, o filósofo americano George Dickie, formulou a teoria pela primeira vez no final dos anos 60 e inícios de 70 do século XX, apesar de a ter modificado várias vezes desde então.

A teoria institucional não destaca o aspeto de uma obra de arte mas o seu contexto: o modo como é tratada por quem quer que a tenha criado e por quem a expôs e apreciou. É uma teoria que explica o que as obras de arte têm em comum ao chamar a nossa atenção para as suas propriedades relacionais não visíveis. Algumas pessoas da nossa sociedade têm a capacidade para conferir o estatuto de “obra de arte” a qualquer artefacto. É essa a essência da teoria. A história de como um objeto foi tratado, em vez de algo visivelmente presente no objeto, é o fator central para determinar se um objeto é ou não um obra de arte.²³⁶

O processo de democratização entra, então, no seu contrário ao necessitar da validação, da legitimação de uma instituição cujo acesso a todos os públicos nem sempre é democrático, quer por razões de ordem económica, quer pela barreira comunicacional que as instituições e os discursos associados à arte contemporânea vão mantendo e, até, acentuando, em muitos casos, um profundo hermetismo, pedantismo ou quase autismo em relação à urgência da criação de mecanismos de apreensão capazes de chegar a todos, dado que a cultura deve ser para todos. Não estou com isto a querer sugerir que os discursos e narrativas se devem vulgarizar ou ser menos eruditos, mas devem ser acompanhados por estratégias de educação e mediação cultural, *online* e *offline*, dependentes da interação humana ou que privilegiem a fruição solitária, capazes de tornar a produção artística contemporânea num manifesto indutor de uma revolução em que

²³⁵ <https://news.artnet.com/market/europes-10-respected-art-dealers-554705> em 3 de maio de 2020.

²³⁶ WARBURTON, Nigel – *O que é a Arte?* Lisboa: Editorial Bizâncio, 2007. Página 103.

todos queremos e podemos participar. Também aqui o curador tem, nos nossos dias, um papel preponderante, podendo ser um verdadeiro ativador desta democratização sonhada pelos artistas.

Com a década de 1970 a chegar ao fim, e não obstante o compromisso político e ideológico se expressar ainda com intensidade na criação artística, o clima geral, em contexto internacional, tendia para uma progressiva atenuação do vanguardismo e para um sufocamento das reivindicações perante as transformações da sociedade. Era sabido que as fronteiras entre as artes tinham desaparecido. Entendia-se que tudo, à margem do seu caráter grandioso ou insignificante, podia converter-se em arte, sem um museu, uma galeria, o mercado, os meios de comunicação, a publicidade, a moda ou um crítico influente e, por vezes, era a casualidade que decidia que assim seria. Paradoxalmente, compreendia-se também que o público, bastante mais numeroso em relação a épocas anteriores, tinha pouco peso nestas decisões. As conquistas da modernidade militante baseadas na utopia, no compromisso político, na revolução, na subversão – “mudar a arte, mudar a vida” – ressoavam no vazio da era pós-moderna que se anunciava.²³⁷ A arte tinha abandonado o domínio do sagrado e, não obstante a imposição institucional que questionará a utopia, o campo de possibilidades estava aberto.

3.2. DESSACRALIZAÇÃO

Em 2016, na conferência do ICOM (International Council of Museums) em Milão, realizada entre 3 e 9 de julho, Orhan Pamuk apresenta o seu “A Modest Manifesto for Museums”, texto que já havia publicado alguns anos antes. Este manifesto é consequente à abertura, em Istambul, em 2012, do Museu da Inocência, espaço museológico construído igualmente pelo Prémio Nobel da Literatura, a partir do romance com o mesmo nome²³⁸. Em 2014 viria a ganhar o Prémio Museu Europeu do Ano atribuído pelo Fórum Europeu dos Museus, do Conselho da Europa. O romance, contextualizado entre a Primavera de 1975 e os últimos anos do século XX, em Istambul, num momento determinante para a abertura da Turquia ao mundo ocidental (que depois viria a regredir com a chegada ao poder de Recep Tayyip Erdoğan em 2014), conta-nos a história de amor de Kemal e Füsün, refletindo a estratificação social da sociedade turca. Kemal é o herdeiro de uma família rica e apaixona-se, obsessivamente, por uma prima afastada, Füsün de um meio mais desfavorecido. Kemal estava, contudo, prometido a Sibel mas durante o período pré-noivado vive

²³⁷ JIMENEZ, Marc – *La querela del Arte Contemporáneo*. Madrid: Amorrortu Editores, 2010. Páginas 95 a 96.

²³⁸ PAMUK, Orhan – *O Museu da Inocência*. Lisboa: Editorial Presença, 2010 (2ª edição).

um romance com Füsün e vai colecionando objetos que se constituem como a memória da amada e da história vivida a dois: um par de brincos, um copo, um batom, um velocípede, as beatas dos cigarros que ela fuma, os relógios que esta lhe oferece, o vestido, etc. Os objetos funcionam como uma crónica do tempo em que estiveram juntos. O Museu da Inocência localiza-se num bairro residencial tradicional de Istambul, fora dos circuitos turísticos oficiais e a sua abertura, em 2012, impulsionou o desenvolvimento de pequenos negócios alternativos e criativos. Quando visitei este museu, em 2015, compreendi de que forma a dessacralização do objeto artístico tinha impactado na possibilidade de dessacralização do objeto museológico, uma vez que, no Museu da Inocência, estamos perante um museu que apresenta, de forma instalativa, um conjunto de objetos que contam uma história de amor singular, não sendo representativos de nenhum facto histórico, nem tendo especial valor material por si só. Naturalmente, que a história de amor vivida por Kemal e Füsün é sintomática do que comportamento humano e reflete um contexto social, cultural e político. Contudo, há em tudo isto uma poesia semântica que é transversal à arte contemporânea, permissiva a tudo e que afirma o valor das ideias, do discurso e das mensagens, sendo que nem sempre estas mensagens são necessariamente políticas, representativas de factos e feitos, podendo ser apenas a manifestação de inquietações interiores, reflexos de questionamentos e processos de pesquisa visual e plástica. Esta proposta de Pamuk, de um manifesto para os museus do futuro, evidencia esta necessidade de uma história que se quer contar, reforçando, se quisermos, uma perspetiva autoral da curadoria. Vejamos o manifesto²³⁹, cuja transcrição e tradução se justifica.

Um Manifesto Modesto para Museus
por **ORHAN PAMUK**

Eu adoro museus e não estou sozinho ao descobrir que me fazem mais feliz a cada dia que passa. Levo os museus muito a sério, o que às vezes leva a pensamentos fortes e enraivecidos. Mas não consigo falar com raiva sobre museus. Na minha infância, havia muitos poucos museus em Istambul. A maioria destes eram monumentos históricos ou, bastante raros fora do mundo ocidental, eram lugares que aparentavam ser escritórios governamentais. Mais tarde, os pequenos museus nas ruas das cidades europeias levaram-me a perceber que os museus - tal como romances - também podem falar pelas pessoas. Isso não é subestimar a importância do Louvre, do Museu Metropolitano de Arte, do Palácio Topkapi, do Museu Britânico, do Prado, dos Museus do Vaticano - todos verdadeiros tesouros da humanidade. Mas sou contra que estas preciosas instituições monumentais sejam usadas como projetos para futuros museus. Os museus devem explorar e descobrir o universo e a humanidade do homem novo e moderno que emerge de nações não-ocidentais cada vez mais ricas. O objetivo dos grandes museus

²³⁹ <https://www.theartnewspaper.com/comment/orhan-pamuk-s-manifesto-for-museums> em 2 de maio de 2020.

patrocinados pelo estado, por outro lado, é representar o estado. Este objetivo não é bom nem inocente.

Eu gostava de descrever os meus pensamentos por ordem:

1/ Grandes museus nacionais, como o Louvre e o Hermitage, formataram-se e transformaram-se em destinos turísticos essenciais tal como as aberturas de palácios reais e imperiais ao público. Estas instituições, agora símbolos nacionais, apresentam a estória da nação - história, numa palavra

- como se fosse muito mais importante do que as estórias das pessoas. Isto é lamentável, porque as estórias das pessoas são muito mais adequadas para mostrar as profundezas da nossa humanidade.

2/ Podemos ver que as transições de palácios para museus nacionais e de epopeias para romances são processos paralelos. As epopeias são como os palácios e falam das proezas heroicas dos velhos reis que os habitavam. Então os museus nacionais deviam ser como os romances, mas não são.

3/ Não precisamos de mais museus que tentam construir as narrativas históricas de uma sociedade, comunidade, equipa, nação, estado, tribo, empresa ou espécie. Todos sabemos que as histórias comuns, quotidianas de indivíduos são mais ricas, mais humanas e muito mais alegres.

4/ Demonstrar a riqueza da história e da cultura Chinesa, Indiana, Mexicana, Iraniana ou Turca não é um problema - deve ser feito, é claro, mas não é difícil de fazer. O verdadeiro desafio é usar os museus para contar, com o mesmo brilho, profundidade e poder, as histórias dos seres humanos que vivem nestes países.

5/ A medida do sucesso de um museu não deve ser a sua capacidade de representar um estado, uma nação ou uma empresa, ou uma história específica. Deve ser a sua capacidade de revelar a humanidade das pessoas.

6/ É imperativo que os museus se tornem mais pequenos, mais individualistas e mais baratos. Esta é a única maneira de contar histórias à escala humana. Os grandes museus com as portas amplas convidam-nos a esquecer a nossa humanidade e a abraçar o estado e as suas massas humanas. É por isso que milhões fora do mundo ocidental têm medo de ir a museus.

7/ O objetivo dos museus presentes e futuros não deve ser o de representar o Estado, mas o de recriar o mundo de cada ser humano - os mesmos seres humanos que trabalharam sob opressão implacável durante centenas de anos.

8/ Os recursos que são canalizados para os museus monumentais e simbólicos devem ser desviados para museus mais pequenos que contam as histórias das pessoas. Estes recursos também devem ser usados para incentivar e apoiar as pessoas a transformarem as suas pequenas casas e histórias em espaços de "exposição".

9/ Se os objetos não são arrancados das suas imediações e ruas, mas estão situados com cuidado e engenho nos seu habitat natural, eles já estão a retratar as suas próprias histórias.

10/ Edifícios monumentais que dominam bairros e cidades inteiras não realçam a nossa humanidade; pelo contrário, esmagam-na. Em vez disso, precisamos de museus modestos que honrem os bairros, ruas, casas e lojas nos arredores e que os transformem em elementos das suas exposições.

11/ O futuro dos museus está dentro das nossas próprias casas.

A imagem é, na realidade, muito simples:

TÍNHAMOS:

Epopeias

Representação

Monumentos
Histórias
Nações
Grupos e Equipas
Grande e caro

PRECISAMOS:

Romances
Expressão
Casas
Estórias
Pessoas e Indivíduos
Pequeno e barato

Não estamos mais no tempo da obrigatoriedade das belas artes tracionais, das esculturas sobre plintos e da pintura sobre telas. Estamos no tempo do tudo é possível e onde também são produzidas, todos os dias, pinturas sobre tela e esculturas que se expõem condignamente sobre plintos e tudo isto se poderá inscrever na dita arte contemporânea, desde que passando pelo sistema de validação e legitimação que referimos. Estamos no tempo em que tudo isto se pode cruzar, ainda, com abordagens expandidas, com reinterpretações do dadaísmo, da arte informal, da arte *povera*, do minimal ou da *pop*, dos neoexpressionismos, mais ou menos figurativos, dos realismos e hiper-realismos e das autorrepresentações, da performance, do vídeo, da fotografia e do digital como ponto de partida, com recursos industriais e em lógicas sustentáveis, de reutilização de grandes resíduos e promovendo a economia circular. Estamos no tempo da valorização do desenho e da ilustração e da expressão simples do gesto sobre o papel, outrora desvalorizado numa lógica de mercado, e estamos no tempo da transdisciplinaridade e nas metadisciplinas, de obras que são objetos, mas que também têm som, convidam à interação direta e são a sala de estar das cidades.

3.3. DESMATERIALIZAÇÃO

O período que inclui a década de sessenta e setenta do século XX, como se foi enunciando, é entendido como da desmaterialização do objeto artístico. E, de facto, o que a partir de então se denomina como “obra de arte” não guarda demasiadas semelhanças materiais ou formais com o período anterior. É certo também que a herança de Duchamp e a influência dos diversos neodadaístas na arte contemporânea deram origem a uma plêiade de discursos, análises,

interpretações, ideias, projetos, definições – em suma, palavras – em detrimento do objeto, como se a simples apresentação da obra não bastasse. As práticas e procedimentos multiplicaram-se e fizeram uso de materiais dos mais diversos e inesperados: objetos banais, resíduos da sociedade industrial, elementos naturais, corpos humanos e ferramentas tecnológicas.

Quando as imagens da televisão começaram a invadir massivamente as telas, os artistas apropriaram-se do registo videográfico. O vídeo começa por ser uma ferramenta de comunicação, utilizada para conservar e transmitir ações efémeras, como as performances e os happenings. Mas no final da década de setenta, o vídeo converteu-se numa ferramenta de criação de pleno direito, destinada a provocar uma mudança no meio televisivo e, inclusivamente, a subvertê-lo. Numerosos artistas, direta ou indiretamente vinculados ao movimento Fluxus e à arte concetual, lançaram-se na aventura da videoarte. Em Portugal, tomamos como exemplo Silvestre Pestana (n.1949) que fez este caminho da performance para o vídeo, derivando depois para uma abordagem com cruzamentos disciplinares em que a tecnologia é uma constante. Wolf Vostell (1932-1998) felicitava-se por ter sido o primeiro artista a integrar, em 1958, um televisor num obra de arte. Em 1963, o sul-coreano Nam June Paik (1932-2006) realizava uma pintura eletrónica abstrata jogando com as distorções da imagem vídeo. Dan Graham (n.1942) criava uma obra multiforme que respondia a preocupações teóricas e filosóficas, cruzando diversas práticas inspiradas na performance, no cinema, na fotografia e na arquitetura. Michael Snow (n.1929), pianista de jazz, pintor, escultor e cineasta, explorava a partir de 1961 as relações entre espaço e tempo, som e imagem, através de filmes que modificavam os hábitos de perceção ante a imagem animada.²⁴⁰ O desenvolvimento de processos de controlo cibernético, a partir da segunda metade do século XX, foi a inovação que forneceu a base para a interação com computadores e tornou possíveis obras que o autor não mais definia com exclusividade. A historiadora da arte Söke Dinkla (n.1962) localiza as origens da ideia de interação no período clássico da vanguarda, especificamente no futurismo e no dadaísmo, com o “Manifesto do Teatro de Variedades” de Marinetti e as exortações de Max Ernst para participar dos anos de 1920. Linhas posteriores desse desenvolvimento encontram-se nos happenings, na *CyborgArt*, nos ambientes reativos dos anos de 1960 e na tecnologia de circuito fechado.²⁴¹ A tecnologia trouxe novas possibilidades abriu campos e permite, hoje, que obras de arte circulem por todo o mundo. A sua expansão veio ainda

²⁴⁰ JIMENEZ, Marc – *La querela del Arte Contemporáneo*. Madrid: Amorrortu Editores, 2010. Páginas 94 a 95.

²⁴¹ GRAU, Oliver – *Arte Virtual. Da ilusão à imersão*. São Paulo: Editora UNESP, 2005. Página 237.

contribuir para a construção de novas perguntas sobre os limites do concetual, os princípios da representação e sobre o lugar do espetador na criação e na fruição da obra de arte.

Helena Almeida (1934-2018) é um extraordinário exemplo de uma artista em que encontramos um questionamento concetual da representação, nomeadamente da representação (social) do corpo. A artista fez um percurso lógico que parte de experiências iniciais dum tardio objetualismo nos anos de 1970, que passa pela experimentação da *assemblage*, para vir mais tarde a encontrar um caminho muito pessoal cujo processo encontra semelhanças como o adotado por muitos artistas processuais que, partindo da performance enquanto ato que constrói a imagem, recorre à fotografia, cuja fidelidade e objetividade usa, para colocar em questão tanto a representação da realidade como a própria realidade.²⁴² Helena Almeida intervém sobre a fotografia, com recurso à pintura ou à criação de espaços de interação tridimensional com linhas e outras subtilezas objetuais que a definem neste campo híbrido entre a performance, a fotografia e um campo expandido da pintura. Entre 17 de outubro de 2015 e 10 de janeiro de 2016, Serralves apresentou uma retrospectiva da obra de Helena Almeida, com curadoria de João Ribas. Diz-nos Bruno Munari, em “Das Coisas Nascem Coisas” (1981), que “Projetar é fácil quando se sabe o que fazer. Tudo se torna fácil quando se conhece o modo de proceder para alcançar a solução de algum problema (...).”²⁴³ Na exposição “Helena Almeida: a minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra”, a obra da artista portuguesa, não só respira na arquitetura do museu, como as opções curatoriais permitem que os públicos se encontrem e se redescubram em cada lugar. Tive oportunidade, à época, de realizar algumas visitas guiadas a esta exposição, integrando-me na sua equipa de educação e mediação cultural e a intensidade e, ao mesmo tempo, sensibilidade com que Helena Almeida, desde os primeiros trabalhos de 1975 em que representa o (seu) corpo no objeto artístico, inclui cada um de nós na sua narrativa de quotidianos emocionais e sensoriais estava, em pleno, nesta exposição.

Helena Almeida nasceu em Lisboa em 1934 e estudou na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Começa a expor em 1967, na Galeria Buchholz. Os trabalhos de finais da década de 1960 já questionam a tela enquanto suporte tradicional. A cor já é plana, com predomínio para o azul que a artista irá perseguir até encontrar o tom que a define. O corpo ainda

²⁴² PELAYO, Raquel – *Vanguarda e Hibridismo na Arte Portuguesa do Século XX: de 1968 a 1974 e as décadas anteriores*. Leiria: Textiverso, 2012. Página 126.

²⁴³ MUNARI, Bruno – *Das coisas nascem coisas*. Lisboa: Edições 70, 1981. Página 257.

não está lá de forma visível, ainda que o vejamos nas questões que a artista coloca ao convencional.

Nas vésperas da revolução democrática de 1974, Portugal vivia uma conjuntura bastante desfavorável. As dificuldades económicas e sociais da população caracterizavam a realidade isolacionista, que se revia ainda na famosa expressão “orgulhosamente sós”²⁴⁴. Neste contexto, martirizada pela longevidade do regime, a sociedade portuguesa sofreu os efeitos negativos da intervenção política na dinâmica cultural. A relativa abertura do sistema no período final do regime reforçou, inclusivamente, a perceção do abismo que separava a realidade social e artística do nosso país da dinâmica internacional da contemporaneidade. No que diz respeito ao contexto artístico e, em particular, à realidade das artes plásticas, o período de transição ideológica e política que caracterizou o nosso país na década de 70 apresenta uma complexa multiplicidade de referências, contribuindo indiretamente para abrir uma nova etapa na atividade artística e cultural. Em 1977, realizou-se em Lisboa uma importante exposição. A “Alternativa 0”, já aqui mencionada, tentava definir um grau zero da atividade artística em Portugal e marcou um momento de charneira no rumo da arte portuguesa da época. “Ela foi, de facto, um grau zero – no sentido de uma reavaliação das potencialidades – e teve repercussões nas práticas artísticas, ao mesmo tempo que fez o ponto da situação das mais avançadas tentativas de vanguarda realizadas em Portugal.”²⁴⁵ Estavam reunidas, por convite de Ernesto de Sousa (1921-1988), obras de algumas dezenas de artistas, entre os quais Helena Almeida.

Em meados da década de 70, a pesquisa de Helena Almeida conhece um aprofundamento cuja radicalidade enuncia um deslocamento no centro das suas indagações. Paralelamente a esta situação, também o percurso expositivo se modifica, começando a assumir uma maior complexidade. Surgem pela primeira vez trabalhos com recurso fotográfico, focados na habilidade da pintura, da tela e do desenho.

A tela, suporte e corpo da pintura, envolve agora o corpo da artista, transformando-se em corpo da obra. A obra passa a convocar diferentes *media* e fotografia, pintura e desenho conjugam-se a partir de 1975 numa prática artística que se constrói nos limiares de todas essas disciplinas, criando a sua própria linguagem e com o corpo da artista como suporte primeiro da intervenção plástica. Se é verdade que é a partir desta altura que Helena Almeida passa a representar-se a si

²⁴⁴ MELO, Alexandre – *Arte e Artistas em Portugal*. Publicação Instituto Camões Portugal / Ministério dos Negócios Estrangeiros / Bertrand Editora, 2006. Página 37.

²⁴⁵ ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Pintura Portuguesa no século XX*. Porto: Lello Editores, 2002. Página 214.

própria em quase todas as obras, não é menos verdade que é através dela – do seu corpo representado – que as outras disciplinas artísticas se enunciam. A artista combina as técnicas de criação (manualmente cria o seu azul, mistura as cores, faz desenhos e colagens) com as técnicas de reprodução (a fotografia e o vídeo), contaminando a pureza modernista da separação das disciplinas.

O chamamento desassossegado do movimento e da interioridade cria uma melodia contínua através da obra de Helena Almeida. (...) A sua definição é derivada da música, da composição, do som, à medida que se move entre os silêncios. A obra de Helena Almeida é musical no sentido em que grande parte ocorre nos interstícios das imagens que a artista nos oferece.²⁴⁶

No âmbito do Mestrado em Museologia, que frequentei e já aqui mencionei, em 2009 tive oportunidade de realizar um trabalho em que previa a organização de uma exposição de Helena Almeida que imaginei para a Casa Oficina António Carneiro com a qual, então, colaborava. O exercício, ainda que teórico e carregado de suposições, levou-me a desenvolver uma profunda admiração e preferência pela obra de Helena Almeida que nunca mais parei de estudar. No tempo de redigir esta dissertação, tenho em mãos a exposição de homenagem a esta artista, integrada na XXI Bienal Internacional de Arte de Cerveira. A exposição irá intitular-se “EGO-ERGONOMIA” num entendimento que a obra de Helena Almeida é, se quisermos, súplica do muito que consideramos ser hoje a arte contemporânea, refletindo as suas próprias transformações. E, no essencial, foi a partir da sua descoberta que mergulhei na essência do espaço e do tempo do corpo na criação artística contemporânea, entendimento indispensável para uma visão desta desmaterialização, depois das já exploradas democratização e dessacralização.

Moldado pelo contexto social e cultural que se insere, o corpo é o vetor semântico através do qual o Ser Humano evidencia e constrói a sua relação com o mundo. O Corpo enquanto objeto de reflexão humana tem originado múltiplas abordagens, tais como as transformações que caracterizam o indivíduo ao longo dos tempos, ao nível das construções de género e raça e na retórica do sexo e do imaginário. A sociologia do corpo, enquanto capítulo da sociologia, dedica-se à compreensão da corporeidade humana como fenómeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários.

Sabemos que o Corpo é um valor em si. Este Corpo é o nosso lugar na natureza e constitui-se de inúmeros sentidos culturais. As ações e representações do corpo são fruto da complexa relação

²⁴⁶ CARLOS, Isabel e PHELAN, Peggy – *INTUS. Helena Almeida*. Lisboa: Civilização Editora, 2005. Página 76.

entre a natureza e a cultura, revestindo-se de desejos e corporizando-se na Arte. Ao longo de toda a História da Arte do Ocidente, o corpo aparece-nos, permanentemente, como tema privilegiado pelos artistas. Muitas culturas ao longo da História perceberam o Corpo como o próprio objeto da Arte, pois é a partir da percepção dele que se vive quotidianamente a verdadeira experiência estética.

Não obstante do nosso interesse recair sobre o cruzamento de visões da História da Arte e da Sociologia do Corpo, devidamente datadas, devemos salientar, citando David Le Breton, “uma tradição suspeita do corpo que percorre o mundo ocidental desde os pré-socráticos”²⁴⁷. A conhecida imagem de Platão do corpo como prisão da alma foi em grande parte responsável por fundamentar uma tradição de pensamento dualista segundo a qual o corpo era encarado como parte – a parte menos nobre – da totalidade do ser humano: a outra parte seria a alma. No universo religioso encontramos o dualismo simbólico do corpo e da alma consolidado e aprofundado: o corpo está identificado como a decadência, a corrupção, a morte e o mal, enquanto a alma está relacionada com a permanência, a plenitude, o conhecimento e o bem. O racionalismo cartesiano compara o corpo a uma máquina com uma clara superação do primeiro pela segunda, afinal, ainda que o corpo seja considerado um mecanismo engenhoso e complexo, não pode vencer a constância e confiabilidade da máquina. A fenomenologia parece, enfim, consolidar um novo olhar sobre o corpo no pensamento filosófico. Nas obras de Maurice Merleau-Ponty²⁴⁸, por exemplo, o corpo aparece como destaque, enfatizando-se a sua dinâmica e importância do processo de percepção. Discute-se a divisão do ser humano em corpo e mente, que passa a ser considerada como ilusória, passando a refletir-se sobre a forma como o pensamento se torna ação.

Mais recentemente, o corpo é considerado espaço privilegiado a partir do qual são articuladas relações entre a vida privada e as relações sociopolíticas. Neste sentido, os movimentos feministas foram paradigmáticos ao insistir no mote de que “o pessoal, é político”²⁴⁹. O corpo torna-se, assim, elemento estratégico nas chamadas políticas de identidade que dominaram o pensamento político e filosófico ocidental sobretudo a partir de 1980 e cuja forma ainda é sentida claramente nos

²⁴⁷ LE BRETON, David – *Adeus ao Corpo*. Campinas: Papirus, 2009. Página 13.

²⁴⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice - *Phenomenology Of Perception*. Londres: Taylor & Francis, Ltd., 2013.

²⁴⁹ HANISCH, Carol – “The personal is political” (1969). Disponível em www.carolhanisch.org/CHwritings/PersonalisPol.pdf em 13 de setembro de 2015.

nossos dias. Todo este percurso parece culminar numa visão do corpo, ou melhor, na necessidade de considerar a corporeidade em vez de encarar o corpo como categoria universal e fixa.

Mas então porquê enfatizar, neste contexto, a relação entre o corpo e a Arte do Ocidente, a partir década de 1960? Por um lado, por considerarmos que a Arte dos últimos 50 anos carece de estudos e de abordagens, de novos olhares e, sobretudo, de desmistificações. Depois, porque na década de 1960 a “crise da legitimidade das modalidades físicas da relação do homem com os outros e com mundo amplia-se consideravelmente com o feminismo, a ‘revolução sexual’, a expressão corporal, a *body-art*, a crítica do desporto, a emergência de novas terapias, proclamando bem alto a ambição de se associar somente ao corpo, etc. Um novo imaginário do corpo, luxuriante, invade a sociedade, nenhuma região da prática social sai ileso das reivindicações que se desenvolvem na crítica da condição corporal dos atores.”²⁵⁰

No pós-II Guerra Mundial, talvez também como consequência dos horrores encontrados nos campos de concentração, o Corpo liberta-se da iconografia secular, passando a ser expressão de si mesmo. Mais do que representação dos ideais de beleza que atravessam a História, as propostas apresentadas pelos artistas colocam em evidência o corpo que passa a ser explorado como suporte, experimentando linguagens não-verbais, e utilizando-o como instrumento que questiona os valores socioculturais. Os artistas, através do corpo, questionam o meio, a sociedade, interpelam os sujeitos, desafiam-nos. Entre as linguagens artísticas que historicamente exploram a confluência expressiva de meios e métodos nas artes plásticas e visuais em que o corpo do artista é a própria obra estão a *Body Art* e a *Performance*. Contudo, historicamente, a *Body Art* e a *Performance* estão ligadas às ações realizadas pelas vanguardas europeias do início do século XX: as serenatas futuristas, as apresentações cáusticas e sarcásticas dos dadaístas e dos surrealistas.

A história e evolução da *Performance* e da *Body Art* estão perfeitamente documentadas, existindo bibliografia extensa sobre o tema, contudo, tomando-se consciência dos movimentos que as antecedem e proporcionam e, sobretudo, analisando os últimos 50 anos de Arte no Ocidente, facilmente compreendemos que olhar o Corpo na Arte exige uma abordagem mais ampla, menos compartimentada e menos imediata.

²⁵⁰ LE BRETON, David – *A Sociologia do Corpo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006. Página 9.

O gesto é uma das primeiras expressões que a Natureza deu ao Homem, é a sua primeira função, vem com o seu código genético e está carregada de cultura. O corpo fala sobre o Homem animal e sobre o ser social. Através do gesto o corpo socializa-se e, ao mesmo tempo, individualiza-se. Pelo gesto o Homem marca a sua identidade. O gesto e a linguagem são cadeias simbólicas com raízes na mesma cultura. Comunicar, através da linguagem corporal, diz-nos muito sobre o ser humano porque o corpo é um eixo de percepção existencial, sendo o agente do sujeito na percepção do mundo que o envolve.

A relação da linguagem com o repertório gestual, com a expressão corporal e as suas ambiguidades é a essência das obras de um conjunto vasto de artistas. Em todas eles há uma ideia de corpo como um templo de recordações eternas e ações memoráveis. Para alguns artistas, o corpo aparece-nos como um lugar misterioso e respeitável; noutros casos, há apenas o gesto, o movimento da mão que cria o(s) corpo(s).

Recorrendo a uma abordagem um pouco genérica, podemos dizer que durante séculos a representação do Corpo na Arte está associada a valores éticos e morais, maioritariamente determinados pelos grandes grupos sociais, pelos nichos de poder, pela religião. Contudo, as efémeras relações sociais da contemporaneidade, ou da “modernidade líquida” de que fala Bauman²⁵¹, transformaram o corpo num instrumento de afirmação pessoal. O Corpo da contemporaneidade é exibido e consumido na cultura dita ocidental como um “objeto sem sujeito”²⁵², que se modifica e redefine através da medicina estética ou simplesmente com o recurso a um *software* de edição de imagem. O Corpo é expressão de si mesmo e a percepção que temos dele. Neste sentido, as representações plásticas e visuais do corpo sofrem o ritmo destas transformações. O Corpo, entendido como um complexo sistema que articula as dimensões de natureza e de cultura, gera formas de expressão e de trocas simbólicas nas sociedades contemporâneas, sendo desafiado a passar do estatuto de sujeito para o de objeto, ou seja “a compreensão do Corpo como máquina perfeita da natureza dá lugar ao sentido de objeto a ser exibido”²⁵³.

Ao propor que o Corpo seja o *objeto* da sua obra, o artista contemporâneo através da performance, por exemplo, propõe a diluição desse objeto artístico e, conseqüentemente cultural, na corporeidade biológica, apostando na experimentação a partir de representações do pensamento

²⁵¹ BAUMAN, Zygmunt – *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2012.

²⁵² JEUDY, Henri-Pierre – *O Corpo como Objeto de Arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. Página 78.

²⁵³ JEUDY, Henri-Pierre – *O Corpo como Objeto de Arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. Página 111.

simbólico, segundo a Teoria Geral do Imaginário proposta por Gilbert Durand²⁵⁴. A performance é, de facto, uma das novidades dos últimos cinquenta anos de História da Arte e enquanto linguagem artística mostra-se como uma possibilidade para o estudo das representações simbólicas a partir dos modos de usar o corpo. Ou seja, o performer usa o corpo para levantar questões sobre os fenómenos sociais, considerando que “cada cultura detém sistemas simbólicos que fomentam os hábitos que são informados por uma tradição que lhe é própria”²⁵⁵. A arte expressa, assim, facetas da realidade humana que muitas vezes são evitadas, principalmente em tempos, como o nosso, em que o desenvolvimento tecnológico repensa as leis naturais. O corpo como meio de representações artísticas reporta-nos para diversos momentos históricos e culturais mas o que será que leva, a partir sobre de 1960, os artistas a utilizarem os seus Corpos como obras de arte? Será que os artistas percussores da arte concetual, da *performance*, da *body art*, têm consciência de que o seu Corpo é potencialmente produtor de sentidos simbólicos na articulação entre o *sujeito* que atua e o *objeto artístico* enquanto ação? Que aspetos/questões sociais podemos apreender a partir do uso do Corpo como objeto artístico, a partir de uma historiografia reflexiva do Corpo na Arte? Pode, em algumas situações, a utilização do Corpo como objeto de arte remeter-nos para mitos ancestrais?

As vanguardas artísticas do início do século XX são paradigmáticas no sentido de repensar a função da arte e apontar direções até então inexploradas do ponto de vista da criação artística em todas as suas modalidades. Alguns autores apontam, como denominador comum aos vários movimentos vanguardistas ligados à representação do corpo humano, a atitude de decomposição da figura humana, numa série de deformações ou transfigurações que teriam sido desencadeadas justamente pelos horrores da guerra.

Aparentemente destruidor, o processo de decomposição da figura humana empreendido pelos artistas das chamadas vanguardas está ligado à busca pela sobrevivência do ser humano, outrora aniquilado pela guerra. É uma forma de resistência à violência e à insanidade do massacre, uma atitude por vezes utópica de encarar a situação. Para André Breton, um dos fundadores do Surrealismo, “diante da falência incontestável do racionalismo, falência que previmos e anunciamos, a solução vital não está em recuar, mas sim em avançar na direção de novos territórios”²⁵⁶.

²⁵⁴ DURAND, Gilbert – *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, São Paulo: WMF, 2001.

²⁵⁵ MAUSS, Marcel – “As Técnicas Corporais” in MAUSS, Marcel – *Sociologia e Antropologia*, São Paulo: EPU/EDUSP, 1974 (Volume II).

²⁵⁶ BRETON, André – *Manifestos do surrealismo*, São Paulo: Brasilense, 1985.

A fragmentação e transfiguração do corpo humano das imagens surrealistas corresponde a uma busca mais complexa destes artistas por uma consciência ampla do ser humano, afastando-se das idealizações e voltando atenções para o inconsciente, o delírio, os vícios e perversões incontroláveis que até então haviam sido marginalizados pela criação artística. Este movimento corresponderia a uma aproximação do ser humano com o seu corpo, aprofundando a percepção da sua identidade e resgatando a sua própria condição humana já tão abalada pela guerra. A fragmentação do corpo na arte contemporânea é, na verdade, uma tentativa de resgate da unidade perdida. Uma unidade que transcende o sentido puramente concreto da vida, materializado nas ruturas sociais, políticas, económicas deste período, que remonta à antiga unidade do ser humano, de acordo com a visão religiosa. Não é por acaso que autores com Bataille²⁵⁷ relacionavam a morte, o sacrifício e o sexo – todos elementos diretamente relacionados com as experiências sensuais do corpo – com a religião.

Esta parece ter sido uma época realmente marcada por artistas que fizeram escola, sobretudo, nos primeiros cinquenta anos do século XX e há nomes, de facto, incontornáveis pelos caminhos que nos abrem. O pintor Jackson Pollock e a sua *action painting* (pintura de ação) cuja inovação consiste, em primeiro lugar, no aumento do suporte e, depois em dispensar a representação do corpo, optando por encená-la no movimento físico necessário, por parte do autor, para marcar a tela. Pollock, apesar das classificações de “abstrato” ou “expressionista”, pintou o corpo. As suas obras remetem-nos para o gesto, para o movimento, logo: para o corpo. A sua obra é aliás vista como precursora da arte conceptual e mesmo da performance. Iremos mais longe, arriscando dizer que o exemplo de Pollock nos permite considerar, à partida, os gestualistas, no leque de artistas e movimentos a analisar neste estudo sobre o Corpo na Arte.

Mas “a era da arte conceptual foi também a era do movimento pelos direitos civis, guerra do Vietnam, movimento de libertação das mulheres, e a contracultura”²⁵⁸. Uma das grandes transformações relativas ao corpo na arte prende-se, precisamente, com a procura por transcender a materialidade (simbolizada pelo quadro/moldura e pela escultura/pedestal) através da imaterialidade de propostas como a performance ou os happenings.

Do ponto de vista estético, o movimento de “desmaterialização” da arte teve repercussões no tratamento do corpo, que passa a ser encarado literalmente, muitas vezes trata-se do corpo do

²⁵⁷ BATAILLE, Georges – *L'érotisme*. Paris: Minuit, 1957.

²⁵⁸ HADJINICOLAOU, Nicos – *História da Arte e Movimentos Sociais*. Lisboa: edições 70, 1989. Página 180.

próprio artista. Neste campo, dois artistas brasileiros, Hélio Oiticica e Lygia Clark fizeram a diferença neste movimento de desmaterialização da arte, procurando ainda a participação dos públicos, ou seja, conceberam e pensaram as suas obras com este objetivo: “Hélio Oiticica revela uma evolução do seu pensamento de objetos esculturais interativos para eventos de grupo que abordavam relações externas e estados psicológicos interiores. Para este artista o termo-chave era a vivência: a presença sensória do corpo amplificada como autêntica, imediata e resistente à captura psicológica”²⁵⁹.

Aquilo que hoje denominamos como performance, consolidou-se, sobretudo, no anos de 1970. Dois pontos em destaque relativamente aos artistas que desenvolveram trabalhos relacionados com a performance nos anos 70: o primeiro deles é de ordem (anti)disciplinar e tem a ver com questionar as próprias modalidades de expressão artística, tanto do ponto de vista académico, como criativo; o segundo aspeto prende-se com a ordem de mercado e tem a ver com a inquietação perante uma visão da Arte considerada como mercadoria e os artistas como marcas. Neste sentido, a performance pode relacionar-se com a arte concetual, no sentido em que procura enfatizar forma/processo/ideia sobre conteúdo/produto/objeto. Marcel Duchamp terá assim influenciado certos artistas da performance que atuaram a partir de 1970, tais como: Allan Kaprow (EUA), Gilbert and George (Inglaterra) ou Joseph Beuys (Alemanha). “Quase toda a forma de atividade física foi explorada pelos artistas corporais dos anos 1970 (...) Entretanto, certamente a parte que atraía mais atenção dos media e do público em geral eram as peãs que iam além das atividades quotidianas para forçar o corpo a extremos que iam além do risco ou dor”²⁶⁰. Neste capítulo devemos acrescentar nomes como os dos Acionistas Vienenses (Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günter Brus e Rudolph Schwarzogler), Marina Abramovic (Sérvia) e Ulay, entre outros. “A arte mostra-se transgressora e reflexiva, com a adoração pelo abjeto, pelo excesso, pela dor, pela violência.”²⁶¹

3.4. DESCARACTERIZAÇÃO

O conceito de “obra de arte” sempre esteve sujeito ao avanço da História. Uma forma é privilegiada e obtém o estatuto de paradigma durante determinado período, até ser substituída por outra.

²⁵⁹ BRAGA, Paula – *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspetiva, 2008. Página 173.

²⁶⁰ CARLSON, Marvin – *Performance: a critical introduction*. Nova York: Routledge, 2004.

²⁶¹ MATESCO, Viviane – *Corpo, Imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. Páginas 110 e 111.

Qualquer objeto declarado uma obra de arte e, por inerência, considerado digno de ser lembrado, está sujeito às considerações dos grupos sociais, como defendido por Maurice Halbwachs.²⁶² Uma obra de arte representa e focaliza um ponto de vista artístico particular. À parte todas as diferenças específicas de género, fixa conceitos, ideologias e hipóteses, preferências e normas estéticas e, consciente ou inconscientemente, segue as constelações sociais. A obra de arte ideal de Hegel era uma unidade completa e fechada, um original autónomo, representando a forma da verdade como ela se mostra aos sentidos, uma “unidade orgânica cheia de alma”, um mundo em si mesmo, um microcosmos, uma analogia do mundo inteiro.²⁶³ A crise em que o conceito de obra de arte parece ter mergulhado é um sinal dos desenvolvimentos no campo artístico nos últimos cem anos.

O ataque mais radical foi lançado pela vanguarda, que rejeitou as noções de originalidade, identidade, autoridade e inutilidade, ou *l'art pour l'art*, numa tentativa de superar a dicotomia entre arte e vida e mudar a experiência de vida através dos meios estéticos. A Arte como ação, as performances e os happenings nas décadas de 1950, 1960 e por diante, marcam o ponto em que o conceito de obra de arte como entidade discreta começa a sucumbir.²⁶⁴ Interações efémeras com o público tentavam permitir que contradições, camadas de significados e elementos casuais entrassem na obra. Inicialmente, foram depositadas grandes esperanças nesses pluralismos, “a virtualidade das ordens possíveis”²⁶⁵, como escreve Umberto Eco na sua “Obra Aberta”. Neste ensaio, originalmente publicado em 1962, o filósofo italiano, afirma que a obra de arte não é mais um tipo de mensagem codificada ou cifrada, vista de dentro da produção, para ser decifrada pelo observador através de um repertório de chaves. Pelo contrário, é uma disposição de possibilidades; um conjunto de formas de organização, em que a maioria é confiada a iniciativa do intérprete.²⁶⁶ De acordo com este ponto de vista, uma imagem é a soma das narrativas, histórias e interpretações possíveis que ela permite. “A tarefa de uma obra de arte é oferecer uma figura de descontinuidade; ela não nos fala a respeito de, ela é.”²⁶⁷ Uma obra aberta depende da interação com um audiência contemporânea que segue a teoria do jogo, ou seja, uma obra é estabelecida como jogo e os jogadores, de acordo com os seus graus de liberdade, como jogadores.²⁶⁸ E, no enquadramento deste jogo, o velho sistema de engavetamento da produção artística por estilos,

²⁶² HALBWACHS, Maurice – *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Alcan, 1925. Página 197.

²⁶³ HEGEL – *Estética. A Ideia e o Ideal*. Lisboa: Guimarães Editores, 1959. Página 275.

²⁶⁴ GRAU, Oliver – *Arte Virtual. Da ilusão à imersão*. São Paulo: Editora UNESP, 2005. Página 238.

²⁶⁵ ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016. Página 27.

²⁶⁶ ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016. Página 28.

²⁶⁷ ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016. Página 32.

²⁶⁸ GRAU, Oliver – *Arte Virtual. Da ilusão à imersão*. São Paulo: Editora UNESP, 2005. Página 239.

movimentos ou mesmo técnicas, revela-se obsoleto e ineficaz na construção intelectual a partir da obra de arte contemporânea.

O mestrado em Comunicação, Arte e Cultura que completei na Universidade do Minho no biénio 2013/2014, constituiu-se com uma parte imprescindível no meu processo de desformatação e desengavetamento, necessário após uma licenciatura em História da Arte. Na abordagem à obra de arte contemporânea a História da Arte, enquanto método e ferramenta, revela-se afirmadamente insuficiente para a construção de pensamento. A perspetiva do mestrado na Universidade do Minho despertou o meu interesse por autores e temas do campo da sociologia, filosofia e das ciências da comunicação, que foram reveladores e indiciadores de um campo de possibilidades de leitura e abordagem à obra de arte contemporânea muito mais amplo e rico. Trouxeram, para a observação, o pensamento e o comportamento social e humano. Neste sentido, em 2013, no âmbito de um projeto de inventariação e publicação de um catálogo sobre a Baganha Galeria, no Porto, aquando do processo de organização temática das obras de arte pelas páginas da edição, estabeleci, para a arte, a perspetiva da modernidade líquida de Zygmunt Bauman, relacionando-a com o quarto “D”, o de descategorização. As leituras foram amadurecendo a ideia e interessa aqui hoje expor o ponto de vista no âmbito desta resposta à pergunta “O que é a Arte Contemporânea?”, com enquadramento numa produção artística pós-II Guerra Mundial e que chega aos nossos dias mutada e transfigurada.

Segue-se, assim, uma proposta de reflexão, a partir da leitura de “Modernidade Líquida” de Zygmunt Bauman, sobre a dificuldade de categorização/classificação das práticas artísticas e culturais contemporâneas, uma vez que estas perseguem características como a multidisciplinaridade, a permeabilidade, a hibridez, a fluidez das influências e das fontes. O artista, produto do seu tempo, é um ser autónomo, emancipado, individualista, cujos tempos e lugares são os da pós-modernidade, com lógicas de trabalho e rotinas de solidão.

Conta-nos Umberto Eco²⁶⁹ que Marco Polo, numa das suas primeiras viagens à China, se depara com uma criatura extraordinária. Algo que o desafia a vasculhar na memória em busca de uma definição. Que espécie de criatura seria aquela? Marco Polo sabia que se tratava de uma animal, pois identificou nele quatro patas. Tinha também um chifre em cima do nariz, tal como têm os unicórnios, criaturas que, recorrendo à sua experiência pessoal, até então só existiam em contos e fábulas. Desta forma, o explorador veneziano vai, pouco a pouco, apossando-se daquele novo

²⁶⁹ ECO, Umberto - *Kant and the Platypus*. Londres: Vintage Editor, 2000. Página 55.

ser tirando proveito dos recursos disponíveis na sua experiência. A dada altura, sentencia: “É uma besta muito feia de se ver. Não é como se diz por aqui, que ela se deixa cortejar como uma donzela. Acontece precisamente o contrário.” Por fim, desiste de classificar o animal que vê a partir dos dados de que dispõe e resolve, simplesmente, acrescentar um novo animal ao universo dos seres vivos, evitando assim cometer enganos.

Esta pequena história não é mais do que uma pequena analogia à reação do ser humano perante o desconhecido: procura criar associações, iniciando assim o seu processo de apreensão, esforçando-se por organizar a experiência por forma a dispor os atributos de algo, numa determinada ordem e entre o já conhecido e o desconhecido. “Utiliza o procedimento da aproximação”.²⁷⁰

O autor de “Kant and the Platypus” procura, assim, responder à questão sobre qual a importância, por um lado, dos nossos recursos linguísticos e, por outro, da nossa habilidade cognitiva no processo de apreensão e compreensão do mundo que nos rodeia. Umberto Eco realiza uma série de idiosincrasias exploratórias, partindo do senso comum e culminando com uma crítica clara a Kant que considerava as “categorias como as leis primeiras e irreduzíveis do conhecimento, as razões fundamentais que regem a forma e que regem o movimento”²⁷¹.

Na linha de pensamento de Umberto Eco, que se acentua em “A Definição de Arte”²⁷², e não obstante da categorização (ou classificação) ser uma função essencial nos processos de memória, linguagem, raciocínio e resolução de problemas, quando nos centramos na análise das práticas artísticas e culturais contemporâneas, em particular de propostas que marcam os últimos 50 anos, percebemos que no duelo “ECO VS KANT” a vitória, desta vez, vai para Alexandria (a sul) e não para a Prússia (ao centro).

Zygmunt Bauman é, provavelmente, um dos mais notáveis pensadores do nosso tempo. “Modernidade Líquida”, publicada já no século XXI, é, acima de tudo, e para todos aqueles que observam e procuram apreender o mundo, uma proposta de reflexão que fornece pistas e caminhos para o estudo de várias disciplinas e territórios.

²⁷⁰ ECO, Umberto - *Kant and the Platypus*. Londres: Vintage Editor, 2000. Página 56.

²⁷¹ LALANDE, André - *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: Quadrige, 1992. Página 125.

²⁷² ECO, Umberto - *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70, 2006.

A liquidez com que Bauman adjetiva a modernidade, vem do facto de os líquidos não terem forma, ou seja, são fluidos, moldando-se de acordo com o recipiente que os contêm. Pelo contrário, os sólidos são rígidos e precisam de sofrer tensões de várias forças para se moldarem a novas formas.

O sociólogo dedica-se à análise desta liquidez a partir de cinco conceitos-chave da pós-modernidade: a emancipação, a individualização, o tempo e o espaço, o trabalho e a comunidade.

Bauman questiona se a liberdade é uma bênção ou uma maldição, ou seja, uma bênção se o indivíduo pode agir de acordo com os seus pensamentos e desejos, ou uma maldição já que sobre ele recai a responsabilidade pelos seus atos e ações.

Na modernidade líquida a hospitalidade dá espaço à crítica, onde o sujeito passa de passivo a ativo, questionando e refletindo sobre o porquê das coisas, sobre a ação do indivíduo sobre a sociedade e vice-versa. A sociedade sólida, por sua vez, era impregnada de um certo totalitarismo, na medida em que é rígida, sem resiliência, o que dificulta a adaptação a novas formas. “O principal objetivo da teoria crítica é a defesa da autonomia, da liberdade de escolha e da autoafirmação humanas, do direito de ser e de permanecer diferente”²⁷³, ou seja, a crítica é onde o indivíduo vai e vem em liberdade, fluindo pela sociedade, pelo tempo e pelo espaço, podendo reclamar ao sentir-se prejudicado e reivindicar direitos. Porém, o indivíduo é também responsabilizado pelas ações e reações decorrentes dos seus atos.

Há duas características que fazem a pós-modernidade nova e diferente: trata-se de um caminho infundável de oportunidades, desejos, realizações a serem perseguidos continuamente; a segunda característica fala da mudança da desregulamentação e da privatização das tarefas e deveres da modernidade, ou seja, as tarefas apropriadas pelo coletivo, simbolizado na figura da sociedade, sofrem uma fragmentação para o indivíduo. A responsabilidade mais uma vez recai sobre o indivíduo que escolhe que caminho trilhar e que modelo seguir, em vez de seguir as normas pré-estabelecidas. A distância entre o individualismo como fatalidade e a individualidade como capacidade realista e prática de autoafirmação está, segundo Bauman, a diminuir. O indivíduo aprende a expressar-se adequadamente com o meio exterior, procurando exercer influências para atingir objetivos, fazer amigos, trabalhar numa rede social complexa e emaranhada de agentes ativos e com fluidez.

²⁷³ BAUMAN, Zygmunt – *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012. Página 30.

Contudo, Bauman alerta que há uma crítica da política-vida onde a verdadeira libertação requer atualmente mais, e não menos, da esfera pública e do poder público, onde a autonomia individual carece de medidas públicas, na medida em que flui a sua relação interpessoal e complexa sociedade autónoma.

O autor inicia a abordagem ao conceito de individualidade com a revisão de conceitos trazidos pela modernidade sólida, como os de Orwell²⁷⁴ para quem a liberdade individual era tolhida e controlada por uma força maior simbolizada pela figura do *Big Brother* que tudo vê, tudo ouve e tudo sabe. Ele é o controlador e o disseminador de regras a serem seguidas por todos.

No que toca ao capitalismo pesado ele significa monotonia, repetição e previsibilidade. Um exemplo claro é o apogeu do fordismo que representou um modelo de industrialização, de regulamentação e de acumulação. Os trabalhadores tinham funções muito definidas no processo de fabrico dos automóveis, com um alto grau de especialização para que a produção fosse ágil e eficiente. Tal permitiu um alto volume de vendas à época, mas o indivíduo não tinha poder de escolha, nem mesmo no modelo ou cor do carro: “O carro é disponível em qualquer cor, contanto que seja preto”, é mesmo uma das frases célebres de Henry Ford. Os empregados eram contratados apenas para uma função, limitando o desenvolvimento de habilidade e capacidades.

A visão do capitalismo de Bauman é negativa, porém cabe ao indivíduo descobrir e potencializar as suas capacidades intelectuais, manuais ou mesmo físicas e aproveitá-las da melhor maneira possível para a sua autorrealização, ou seja, com a máxima eficiência possível e, de preferência, alcançando a eficácia.

No capitalismo leve e fluido, as autoridades não mais ordenam. Tentam, antes, seduzir, tornando mais agradáveis e apelativos, não só os produtos mas, sobretudo, a forma de comunicação dos mesmos. Esta preocupação talvez se deve à diversidade de opções e escolhas que cada indivíduo possui na modernidade líquida. Além disso, há um certo maniqueísmo no capitalismo líquido, como a utilização da imagem de personalidade (re)conhecidas para dar credibilidade e, ao mesmo tempo, uma certa autoridade aos produtos e serviços que estão à disposição para consumo.

Numa sociedade de consumidores individualizados, tudo precisa de ser feito por conta própria e a ironia reside no facto de ir às comprar encerrar em si o próprio ato individualizado de comprar. A identidade do ser é aquela em que o indivíduo tenta solidificar o fluido, ou seja, é marcada

²⁷⁴ ORWELL, George – *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*. Lisboa: Antígona, 2007.

quando há partilha de gostos e interesses. A identidade é única e individual e só se consolida quando se adquire o objeto de desejo pelas massas. O consumidor entra em conflito pela amplitude de escolhas que estão disponíveis ao seu redor. A angústia pela tomada da decisão correta diante as diversas alternativas, a responsabilidade do indivíduo livre na sua decisão e o risco assumido, tornam o consumo cíclico e interminável.

Mudar de identidade implica quebrar com antigos preceitos, trata-se de uma iniciativa privada e individualizada, porém, implica assumir riscos e romper com determinados vínculos e certas obrigações.

Bauman deixa uma reflexão sobre a individualidade que traz em si uma competitividade mais agressiva, onde o indivíduo está só e depende somente de si mesmo para fazer as suas escolhas, ao invés de unificar uma condição humana regida pela cooperação e pela solidariedade.

A modernidade é delineada num tempo e esse tempo tem uma História associada. O tempo e o espaço deveriam emancipar-se dos seus grilhões estanques e sólidos, pois neste mundo fluido o espaço fica maior com máquinas mais velozes, com invenções, inovações e o desenvolvimento das tecnologias. São cada vez mais coisas dentro do tempo, eventos simultâneos, rápidos, conjugados e que assim ampliam o espaço. Na modernidade líquida, a riqueza e o poder fluem simbolizados pelo *software*, com as pessoas dispersas desenvolvendo o seu capital intelectual, interligando tecnologias, pessoas, objetos, espaços e tempo. Porém, a rapidez do *software* no tempo desvaloriza a ideia de espaço, aquele espaço físico onde as pessoas se reuniam, trabalhavam e conviviam.

O poder líquido está em quem tem a capacidade de se liquidificar, ou seja, quem é livre para tomar decisões ocupa mais espaço e movimenta-se quase de modo impercetível. A administração no capitalismo leve consiste em manter a mão-de-obra afastada do espaço e, ao mesmo tempo, força-la a sair. A era do *software* permite a liberdade de movimento, volátil e inconstante, através de uma dinâmica de desenvolvimento em qualquer espaço e tempo.

A vida instantânea parece uma viagem infinita com múltiplas possibilidades a serem realizadas numa fração de tempo e na miniaturização dos componentes para caberem mais em menos. É comum dizer-se que as 24 horas de um dia não chegam para cumprir tudo a que nos propomos. Atualmente já se ecoa que uma vida não chega para se concretizarem todos os projetos e se obter tudo o que se deseja.

O amanhã é tão efêmero e irreal que é utilizado inclusive para passar credibilidade e esperança. O ser humano foi sustentado por dois pilares, entre o passado e o futuro, construindo uma ponte entre a durabilidade e transitoriedade, mas viver nesta modernidade líquida implica assumir responsabilidades e viver o momento, o instantâneo no seu tempo e espaço únicos.

Em relação ao trabalho, Bauman começa com a ideia de que para dominar o futuro é preciso ter os pés no presente, porque o indivíduo que tem poder sobre o presente pode expandir-se no futuro e até mesmo declinar do passado. A questão proposta pelo autor é a do progresso que se sustenta na autoconfiança em si mesmo e no desenvolvimento. O estágio da modernidade líquida, no qual o progresso está inserido, não é mais considerada como uma medida temporária ou transitória que conduz à realização duradoura do bem-estar e viver, mas sim um desafio a uma necessidade perpétua e, quiçá, infindável de permanecer vivo e bem.

Nas relações laborais, o indivíduo tem-se movimentado no estado sólido, com planeamentos a longo prazo, com a possibilidade de trabalhar anos a fio numa mesma instituição, até à fase da reforma. A modernidade líquida dá lugar ao movimento curto, no qual o trabalhador articula e planeia algo em torno de dois movimentos futuros e deixa o sistema fluir.

No fundo, o trabalho hoje condensa as incertezas quanto ao futuro e ao planeamento a longo prazo, a insegurança estabelecida nas relações e a falta de garantias entre as partes. No mundo do desemprego estrutural ninguém se sente suficientemente seguro ou amparado, ou seja, a flexibilidade é o termo que rege os novos tempos. Assim, a satisfação instantânea é perseguida e uma oportunidade não aproveitada é uma oportunidade perdida. Não obstante, a satisfação instantânea é a única maneira de sufocar o sentimento de insegurança.

A comunidade ideal seria um mundo que oferece tudo o que é necessário para se levar uma vida significativa e compensatória. É importante que o indivíduo participe e interaja com o meio, mesmo que haja a dicotomia entre a liberdade do indivíduo e um conjunto de regras mínimas estabelecidas.

A comunidade de semelhança tem o intuito de disseminar a responsabilidade das ações e das suas consequências. A imagem de comunidade como uma ilha de prosperidade e tranquilidade caseira, num mar revoltado e traiçoeiro, cativa a imaginação dos indivíduos.

Quando a globalização parece capaz de disseminar a competitividade entre os povos, a luta pela sobrevivência busca novos mercados, explora a mão-de-obra mais barata e estimula a força da

inimizade, em vez de promover a coexistência pacífica das comunidades. As populações sedentárias da modernidade sólida resistem às populações nômadas mais aptas à modernidade líquida, atitude que motiva novas regras e deslocamentos de poder, criando um conflito de pensamento e contrariedade.

Na paisagem da modernidade líquida prevalece a figura da “comunidade de guarda-roupa” ou da “comunidade de carnaval”²⁷⁵, onde o espetador deixa as suas roupas e as regras utilizadas na rua e veste-se de acordo com a ocasião, de acordo com o espetáculo, assumindo novas regras durante o tempo daquela apresentação. A “comunidade de carnaval” dissipa as energias e os impulsos de sociabilidade, em vez de os condensar, contribuindo para a perpetuação da solidão. Na modernidade líquida, o indivíduo conquista uma liberdade de ação e pensamento, na busca contínua de realização e autoafirmação, quebrando vínculos com o meio, caminhando para a solidão.

No futuro, quando olharmos para o século XX, tenderemos a identificar a década de 1960 como um período de importantes transformações na história e na cultura das artes. De acordo com Silvia Ferrarri, “A rutura provocada pelas vanguardas do início do século é levada até às últimas consequências. Tentando identificar-se com a própria vida, a arte começa a competir com a sociedade contemporânea dos *mass media*. A prática pictórica dá lugar aos objetos, em breve suplantados por ações artísticas que também propõem intervenções no corpo humano e na natureza.”²⁷⁶

Delfim Sardo deixou, sobre isto, importante reflexão:

Assim, a prática artística, mesmo quando se desenvolve num campo amplo que se pretende heteróclito (quando ser o *exercício experimental da liberdade* necessita de ser o *exercício crítico da liberdade* – mesmo que essa crítica se exerça a partir da tradição de rutura e dos protocolos de mudança), o seu destino é afirmar-se, de forma liminar, como a procura de um *desempenho*. (...)

O termo *liminar*, proveniente da antropologia, define estes espaços intersticiais devotados à deslocação e à mudança. (...) Ao migrar para o nosso campo de referência, a liminaridade pode ser praticamente útil para compreendermos a sobrevivência de procedimentos artísticos no seio das práticas nômadas. Estes procedimentos, em permanente diálogo com as linguagens que configuram práticas disciplinares, têm vindo a definir como tarefa a permanente renegociação do seu próprio estatuto no meio das artes. (...)

É ainda neste sentido que poderemos entender as práticas disciplinares artísticas como comportando sistematicamente a sua morte, o seu renascimento e as suas asas: muitos

²⁷⁵ BAUMAN, Zygmunt – *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012. Página 211.

²⁷⁶ FERRARI, Silvia – *Guia de História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 2001. Página 100.

artistas não pintam – fazem pintura – como – “pintura”; ou fotografia – como – “fotografia”, na medida em que, nem desempenho artístico autorreferenciado, negociam o seu estatuto endógeno para performar a sobrevivência crítica do género ou produzir um exercício experimental de negociação e estabelecimento de campos negociais.²⁷⁷

Assistíamos, assim, à consolidação e à ampliação da modernidade à escala planetária, com o universo da cultura e das artes desenvolvendo-se e interligando-se ao universo da indústria cultural. É o limiar de um processo de globalização, visível a partir dos anos de 1980, momento-chave na trajetória, em particular, das artes plásticas e visuais e que assinala a expansão da arte contemporânea. A partir da década de 1980 “A experimentação estende-se ao mundo virtual. As últimas barreiras caem. O repertório é tão vasto e tão variado que parece já não existir qualquer distinção entre a arte e a vida.”²⁷⁸

A produção artística e cultural que povoa o mercado após 1960 representa, ao nível da análise e estudo, uma dupla dificuldade. Por um lado, as obras de arte deixaram de centrar-se apenas numa área (pintura, escultura, arquitetura, dança, música, teatro, cinema ou fotografia, por exemplo). A tendência é cada vez mais para a multi, pluri e transdisciplinares.

Por outro lado, a permeabilidade e a fluidez da sociedade e da vida pós-moderna contagia os artistas que perseguem caminhos próprios, bebendo a partir de múltiplas influências mas, sobretudo, procurando trilhar caminhos novos e próprios que os diferenciem da concorrência. Categorizar (ou classificar) a obra de um determinado artista dentro de só um movimento tornou-se, não só difícil, como redutor.

Um mérito dos artistas modernos foi o de se terem empenhado na reconstrução dos sentidos de arte e de humanidade, pautados por essa nova condição, acabando por redefinir inteiramente os conceitos de arte e de artista. “Cézanne, Gauguin, Van Gogh e Toulouse Lautrec estiveram mais próximos de artistas como Pollock, Oiticica e Warhol, do que muitos dos seus companheiros de século, como Ingres, Coubert e Delacroix. O que distinguia ambos os grupos era o facto de o segundo grupo ter exercido a sua arte sempre dentro da tradição, enquanto o primeiro a desenvolveu com base noutros parâmetros, sem o rescaldo de um modelo estético que viabilizasse as suas obras.”²⁷⁹

²⁷⁷ SARDO, Delfim – *O Exercício Experimental da Liberdade: Dispositivos da arte no século XX*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017. Páginas a 45 a 46.

²⁷⁸ FERRARI, Sílvia – *Guia de História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 2001. Página 126.

²⁷⁹ BUENO, Maria Lúcia – “Do moderno ao contemporâneo: uma perspetiva sociológica da modernidade nas artes plásticas.” In *Revista de Ciências Sociais* v.41 n. 1 2010. Página 28.

Na linha de pensamento do sociólogo polaco Zygmunt Bauman, a pós-modernidade ou modernidade líquida²⁸⁰, na sua expressão, veio por em causa as distinções absolutas e estanques no que às práticas culturais e artísticas diz respeito. Nos tempos e lugares que atravessamos, as referências são movediças e as identificações e pertenças efémeras. Neste sentido, restringir a obra de um autor a uma só “ismo” é castrá-la de possibilidade, de (re)leituras e de entendimento.²⁸¹ As vanguardas não estão assim unidas por uma estética comum mas por uma vontade inovadora que rompe, em alguns casos, violentamente com o passado. Esta atitude, ainda que herdada do grande movimento romântico e das escolas que lhe sucederam, apresenta-se, ainda, como uma permanente e verdadeira revolução artística, “ruptura absoluta e começo absoluto”²⁸². Para Zygmunt Bauman, enquanto o homem tradicional se conduzia pelas definições, os modernos são forçados a recorrerem à experiência para construir as suas identidades. As definições são inatas e informam a pessoa de quem ela é. As identidades são construídas e atraem-nos pelo que ainda não são, pelo que se podem tornar. “Eles perseguiram identidades porque, desde o princípio, as definições lhes haviam sido negadas.”²⁸³

As hibridações (...) levam-nos a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes; o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e as que canções narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim, as culturas perdem a relação exclusiva com o seu território mas ganham em comunicação e conhecimento.²⁸⁴

Neste contexto, até as distinções entre “artistas populares” e “artista profissional” que Becker tão bem expôs, carecem de resignificação e de permanente contextualização porque “onde quer que exista um mundo da arte, é ele que delimita as fronteiras admissíveis da arte. Admite no seu seio os autores das obras de arte reconhecidas enquanto tais e rejeita aqueles cujas criações não consegue avaliar.”²⁸⁵

A pós-modernidade, ou modernidade líquida, não é, assim, um atributo nem uma escolha. Trata-se de uma condição societária, uma contingência histórica com a qual os homens são forçados a deparar-se. A leitura que Bauman faz da emancipação, individualidade, tempo e espaço, trabalho e comunidade tem, também, profunda ligação com a autonomia do artista como uma condição

²⁸⁰ BAUMAN, Zygmunt – *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

²⁸¹ PEREIRA, Helena AM – *Catálogo Coleção Baganha Galeria (2008-2013)*. Porto: Baganha Galeria, 2013. Página 3.

²⁸² BUENO, Maria Lúcia – “Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas.” In *Revista de Ciências Sociais* v.41 n. 1 2010. Página 30.

²⁸³ BAUMAN, Zygmunt – *O mal-estar da pós modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. Página 94.

²⁸⁴ CANCLINI, Néstor Garcia – *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1997. Página 248.

²⁸⁵ BECKER, Howard S. – *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. Página 196.

societária nova, produto da vida moderna e que encontramos de forma mais explícita no universo contemporâneo. A concepção de autonomia da arte, aqui relaciona-se com uma reflexão concebida para circunstâncias históricas específicas – nos Estados Unidos, dos anos 30 e 40 do século XX – estando diretamente associada com a teorização proposta pela *Escola de Frankfurt*²⁸⁶. O conceito de campo artístico autónomo foi construído pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu²⁸⁷, no final dos anos 60 e início dos anos 70, a propósito das formas de organização do universo artístico num ambiente cultural regido pelo mercado.

O que separa a arte contemporânea da moderna não é tanto uma mudança estética, mas sim uma forma de organização social do mundo da arte, que coincide com a passagem de uma modernidade sólida para uma modernidade líquida, corroborando a proposta teórica de Bauman. O mundo da arte moderna seria regido pelo mercado, enquanto o da arte e cultura contemporâneas é regido pela comunicação. A fronteira é a década de 1960. O regimento do mercado numa cultura de iniciados, em torno da comunidade do gosto, da emancipação e da individualização do consumo. O mundo da arte contemporânea, fundada numa ampliação da esfera artística, atua, assim, num sistema de redes e depende da publicidade, como tudo na sociedade do consumo leve, levando a um comprometimento inevitável da autonomia tanto do artista, como do consumidor/fruidor.

Pela sua singularidade e transversalidade, “Modernidade Líquida” de Zygmunt Bauman é uma obra que deve ser permanentemente revista e revisitada e, no respeito à reflexão sobre as práticas artísticas culturais e artísticas os cinco conceitos supra expostos, contribuem para a exploração de novos caminhos de estudo e análise. O conceito de Arte Líquida é, assim, uma proposta de reflexão sobre as dificuldades de categorização/classificação da obra de arte contemporânea.

Uma história da arte contemporânea merecedora desse nome não deveria poupar esforços para estabelecer uma linha cronológica, mas construir um quadro de referência diferente do que está subjacente à arte moderna, a arte da modernidade. Teria que reconhecer as heranças positivas e as problemáticas da arte anterior (modernista, pré-moderna, moderna inicial e não moderna). Deveria prestar atenção à arte que se produz em todo o mundo, no seu contexto local e na sua circulação internacional, e reconhecer, talvez pela primeira vez, que se trata de uma *arte do mundo* (ou seja, não uma arte universal com distintas manifestações locais, tão pouco artes locais dependentes da colonização ou da globalização, mas antes artes particulares geradas pela diversidade do mundo). Gostaria de perguntar o que a arte atual e recente nos mostra sobre a ontologia

²⁸⁶ MARCUSE, Hebert – *A dimensão estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1981.

²⁸⁷ BOURDIEU, Pierre – “*O mercado de bens simbólicos*” In VÁRIOS – *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspetiva, 1982.

do presente. Se confrontada com esses desafios, a história da arte contemporânea pode ser digna de seu objeto: a arte contemporânea; isto é, a arte na e da contemporaneidade.²⁸⁸

Na publicação ora citada, Terry Smith procura estabelecer as bases desta história e toca na questão essencial de uma abordagem atual, adequada e inclusiva da arte contemporânea que reside nesta ideia de arte do mundo em que também acredito e que foi a razão pela qual iniciei esta dissertação com uma referência a viagens e a como elas alteraram uma percepção excessivamente ocidental da arte, fazendo-me compreender que, no que concerne ao que é contemporâneo, o mundo é o lugar. Mas existirá alguma via plausível para narrar a vasta multiplicidade de práticas em que a arte contemporânea se vem desdobrando ao longo das últimas décadas? Ou como entender as formulações sociais e institucionais atuais, uma vez terminada a sua história moderna e burguesa, num contexto em que a globalização começa a marchar a passo lento em direção a uma eventual autodestruição? Importa, no exercício da procura de respostas, abordar as condições da contemporaneidade e as correntes da arte contemporânea que, no caso, Terry Smith, expõe.

A primeira corrente fundamental da arte contemporânea será a da estética da globalização, a que serve tanto através de uma incessante remodelação como de uma contemporaneidade esporádica da arte. Apresenta dois aspetos diferentes que talvez se constituam como estilos no sentido tradicional do termo; ou seja, uma mudança forte na prática da arte, na forma como é desenvolvida num lugar significativo, que emerge, assume uma forma capaz de seduzir outras pessoas para trabalharem dentro da sua estrutura e elaborá-la, sustentando-se no tempo e chegando ao fim. Uma destas formas parte da aceitação das recompensas e desvantagens da economia neoliberal, do capital globalizado e das políticas neoconservadoras. Apareceu na década de 1980 e, desde então, repete as estratégias das vanguardas do arranque do século XX, se bem que desprovidas da sua política utópica e do seu radicalismo teórico. Esta tendência – que o autor denomina como “retrosensacionalismo” – floresceu na companhia de outra, resultante de constantes esforços das instituições de arte moderna (que hoje se passaram a chamar “de arte contemporânea”) para dominar o impacto da contemporaneidade sobre a arte, revisitando iniciativas anteriores, vinculando a arte nova a velhos impulsos e a imperativos modernistas, renovando-os. Para o autor, esta corrente seria antes uma espécie de tardomoderno que, com uma certa consciência do seu acomodamento à época, continua a trabalhar a partir das premissas da arte modernista:

²⁸⁸ TERRY, Smith – *Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: siglo veintiuno editores, 2012. Página 328.

reflexibilidade e o ímpeto experimental vanguardista. Neste sentido, representa a última fase da história da arte universal como tal.

A segunda corrente surge dos processos de descolonização ocorridos dentro dos denominados segundo, terceiro e quarto mundos, com todos os seus impactos sobre o primeiro. Não conflui para um movimento artístico geral, nem sequer em duas ou três variantes particulares. Pelo contrário, este giro pós-colonial teve como resultado uma grande profusão de arte que corresponde a valores locais, nacionais anticoloniais e independentes (diversidade, identidade, crítica). Tem um grau de difusão internacional graças aos viajantes, expatriados, aos novos mercados e, sobretudo, às bienais de arte. Nesta corrente, produz-se um diálogo entre valores locais e internacionais (às vezes produtivo, às vezes estéril, mas sempre presente). Trata-se de uma mudança de paradigma em câmara lenta que acompanha as mudanças ocorridas do ponto de vista geopolítico e económico mundial. A partir desta perspetiva, a arte contemporânea de hoje é a uma arte do sul (na referência a hemisfério) global.

A terceira corrente que Terry Smith identifica é bastante diferente das anteriores, mas é também o resultado de uma mudança generalizada e de uma grande quantidade de jovens que se sentem atraídos a participar, de forma ativa, na economia das imagens. Esta arte ganha forma em propostas bastante pessoais, modestas e de pequena escala, num marcado contraste como o gosto geral e a escala monumental que caracteriza, cada vez mais, a arte neomodernista, retrosensacionalista e espetacular, mas também distanciando-se da conflituosa tomada de posição que constitui o propósito fundamental da maior parte da arte que se insere no tal giro pós-colonial. Estes jovens artistas integram elementos das primeiras tendências, mas com um desinteresse cada vez mais marcado pelas suas decadentes estruturas de poder e pelos seus estilos conflituantes, fazendo-se acompanhar por uma crescente inquietude pelas potencialidades interativas de vários meios materiais, redes de comunicação virtual e modos abertos de conectividade tangível. De forma individual ou coletiva, reúnem-se em pequenos grupos ou associações, procurando capturar o imediato, captar a atual natureza do tempo em transformação, dos lugares, dos meios e dos afetos. As suas obras tornam visível a nossa sensação de que estes elementos fundamentais e familiares do ser se tornaram cada vez mais estranhos. Levantam perguntas sobre a natureza da temporalidade nesta época, as possibilidades da composição do lugar perante a ideia de deslocação, o que significa estarmos imersos na interatividade dos novos media e sobre os tensos intercâmbios que se procedem entre afeto e efeito. Dentro das

transformações mundiais e as fricções quotidianas, buscam fontes sustentáveis de sobrevivência cooperação e crescimento.²⁸⁹

Cada uma das correntes enunciadas por Terry Smith dissemina-se a partir de diferentes formatos institucionais que facilmente se compreendem, variando entre os que se integram no dito sistema da arte e os que estão à margem, não ignorando a força que têm, em pleno século XXI, o digital e as redes sociais, capazes de chegar a todos e de colocar do lado dos públicos as tomadas de decisão. A tese de Terry Smith, além de fresca e já distante de modelos excessivamente teóricos de análise da questão, coloca ainda a tónica nesta ideia de arte do mundo, fulcral num pressuposto da curadoria expandida.

Mas afinal o que é a arte e, em particular, o que é a arte contemporânea? O que é a Arte? Esta é uma questão que tem sido importante tanto na estética (sobretudo no século XX) como na prática artística e, não raras vezes (como vimos), parece que os artistas tiveram de a confrontar nos seus trabalhos para serem levados a sério pelo mundo da arte. O exemplo mais conhecido deste tipo de “inquietantes gestos” foi o da “A Fonte” (1917) de Marcel Duchamp mas já aqui elencamos um conjunto de outros. “A Fonte” tratou-se de um urinol branco de porcelana, toscamente pintado, com o pseudónimo “R. Mutt” que Marcel Duchamp submeteu à Exposição da Sociedade para Artistas Independentes de Nova York, em 1917. Sob o pseudónimo de Richard Mutt, e mesmo tendo pago os seis dólares correspondentes à inscrição na mostra, o trabalho foi rejeitado porque “não era uma obra de arte, sob qualquer definição”, justificou o presidente da supracitada sociedade. Em resposta, Alfred Stieglitz (1864-1946) veio em defesa da Fonte, dizendo:

É irrelevante que o senhor Mutt tenha ou não feito a fonte com as suas próprias mãos. Mutt escolheu-a. Pegou num objeto vulgar do dia-a-dia, colocou-o de modo a que o seu significado útil desaparecesse sob o novo título e perspectiva, criou um novo pensamento para esse objeto.²⁹⁰

Portanto, era uma obra de arte segundo *uma* definição. Com a *Fonte* e outros *readymades* – conceito forjado por Marcel Duchamp e que significa o transporte de um elemento da vida quotidiana, por princípio não reconhecido como artístico, para o campo das artes – o artista pôs em causa o que a arte poderia ou deveria ser. A ideia de que todas as obras de arte têm de ser o produto das mãos do artista, ou que têm de ser esteticamente belas ou emocionalmente profundas, passou a ser difícil de sustentar assim que obras como a *Fonte* passaram a estar

²⁸⁹ TERRY, Smith – *Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: siglo veintiuno editores, 2012. Páginas 329 a 332.

²⁹⁰ Citado em WARBURTON, Nigel – *O que é a Arte?* Lisboa: Editorial Bizâncio, 2007. Página 15.

integradas no mundo da arte, como de fato acontece. Como escreveu Fernando Pessoa (1888-1935):

Para que a arte possa ser arte, não se lhe exige uma sinceridade absoluta, mas algum tipo de sinceridade. Um homem pode escrever um bom soneto de amor sob duas condições – porque está consumido pelo amor, ou porque está consumido pela arte. Tem de ser sincero no amor ou na arte; não pode ser ilustre em nenhum deles, ou seja no que for, de outro modo. Pode arder por dentro, sem pensar no soneto que está a escrever; pode arder por fora, sem pensar que está a imaginar. Mas tem de estar a arder algures. De contrário, não conseguirá transcender a sua inferioridade humana.²⁹¹

Etimologicamente, a palavra *ARTE* vem do latim, *ARS*, que significa artifício, artificial ou produção humana. Isto significa que tudo o que o Homem faz é arte? Não. De todo. Mas só está ao alcance dos seres humanos a produção da obra de arte.

A investigadora americana Ellen Dissanayake²⁹² (n.1950) apresenta a Arte em nove pontos de vista:

- A arte como produto de uma intenção consciente;
- A arte como atividade auto gratificante;
- A arte como uma tendência para unificar coisas dissimilares;
- A arte como preocupação com a variedade;
- A arte como exploração estética;
- A arte como imposição de uma ordem a um mundo desordenado;
- A arte como sensualidade;
- A arte como desejo de veicular significados;
- A arte como prazer, deleite, revelação.

Nigel Warburton²⁹³, já aqui citado, aponta três teorias essencialistas para definir “O que é a Arte”:

- Forma Significante - teoria da arte como forma significante “uma obra é arte se, e só se, provoca nas pessoas emoções estéticas”;
- Expressão de Emoção – teoria da arte como expressão “uma obra é arte se, e só se, exprime sentimentos e emoções do artista”;
- Semelhanças de Família – teoria a arte como imitação “uma obra é arte se, e só se, imita algo”.

²⁹¹ PESSOA, Fernando – Heróstatos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. Página 19.

²⁹² DISSANAYAKE, Ellen - *What Is Art For?* Washington: University of Washington Press, 2015.

²⁹³ WARBURTON, Nigel – *O que é a Arte?* Lisboa: Editorial Bizâncio, 2007.

A generalidade das teorias comungam, contudo, na crença de que a tal produção humana que origina o objeto para ser arte terá que ter “Intencionalidade Artística”. Ou seja, a arte não é mera constatação de um modo exterior ou interior do artista, a atividade significativa da arte não é exclusivamente constativa. Mas será a Arte um instrumento de representação do mundo? Ou será antes a Arte um instrumento de ação sobre o mundo? Terá como intensão a formação de consciência crítica? A intencionalidade artística será, assim, um conjunto de estados intencionais que presidem à elaboração de uma obra por um artista. Este conjunto é a condição de possibilidade da comunicação artística, é um dos polos da sua realização, devendo considerar-se dois estados intencionais: a intencionalidade que preside à produção de um objeto ou de uma forma a ele associado e a intencionalidade que preside à produção de um efeito global junto do recetor. Atribuir uma intenção a uma obra é, contudo, uma experiência puramente conjectural, inverificável e estreitamente tributária da nossa experiência de recetor. Não se trata simplesmente de representar um objeto possível, como o faria um técnico; trata-se de representar o seu efeito sobre mim, sobre um eu indeterminado que é como que um substituto de um recetor no espírito do produto (intencionalidade artística VS intencionalidade mecânica). A generalidade das teorias da arte refletem uma relação com um facto comunicacional, entenda-se a arte como comunicação reconfiguradora do social no individual – transcendente do homem sensível. Será a Arte comunicação? Não há respostas certas ou erradas e o campo de possibilidades é imenso e está repleto de autores. No que concerne à arte contemporânea, além de esta dever ser considerada como a arte no mundo, a sua produção busca, transversalmente, a democratização, a dessacralização, a desmaterialização e a descategorização. O exercício da curadoria é o exercício de a comunicar, de a tornar visível e legível, de a fazer ser comunicante.

CAPÍTULO 4 – CARTOGRAFIA DE UMA PRAXIS CURATORIAL [fevereiro de 2015 a março de 2020]

Há uma ideia fundamental no ato da curadoria que, na sua base, é simplesmente conectar culturas, aproximando os seus elementos uns dos outros - a tarefa da curadoria é fazer junções, permitir que diferentes elementos se toquem. Pode-se descrever como uma tentativa de polinização da cultura ou uma forma de criação de mapas que abre novas rotas para uma cidade, um povo e um mundo.²⁹⁴

Ao longo dos mais de cinco anos que acompanham a realização deste Doutorado, enquanto investigadora em práticas artísticas e culturais contemporâneas (num campo mais expandido do que o de apenas Historiadora da Arte) percorri um caminho que me levou a uma experiência imersiva na curadoria e que se reflete num conjunto de experiências com diferentes enquadramentos institucionais e laborais. Ao longo de cinco anos a minha *praxis* curatorial aconteceu em projetos independentes patrocinados e/ou promovidos por mecenas e colecionadores privados singulares; como avançada, a título regular, numa Fundação de Direito Público que inclui a organização de um grande e histórico evento internacional e a programação de um espaço equiparado a museu público; em diferentes regimes de colaboração esporádicos com museus e espaços de exposição do Estado, tutelados por Câmaras Municipais; em diferentes regimes de colaboração que possibilitaram o contacto, por vezes parceria, com a Academia e, nomeadamente, com diferentes instituições de ensino superior ligadas ao ensino artístico; como avançada, a título regular, numa instituição, enquadrada na designada economia social, com projetos culturais e artísticos com fins solidários; como assalariada numa galeria de arte contemporânea, enquadrada num grande grupo empresarial, social e culturalmente consciente e empenhado, que inclui no seu projeto uma forte presença digital com conteúdos curatorially selecionados, um espaço físico com programação regular, parceiras institucionais diversas e uma aposta na implementação de obras de arte em espaço público; como independente em projetos de investimento próprio e de colaboração com diferentes artistas em que, em alguns casos, vesti papéis mais afirmadamente autorais. Nesta diversidade de contextos, tive vários desafios ligados ao inventário e estudo de coleções, públicas e privadas, sendo que em alguns casos realizei avaliações o que exigiu um contacto com a realidade comercial do sistema da arte. Estes diferentes enquadramentos foram sendo acompanhados por duas atividades constantes, muitas vezes, cruzadas entre si e ligadas às exposições, propriamente ditas. Por um lado, exerci sempre atividade enquanto crítica da produção artística e cultural contemporânea, o que me levou a publicar, com regularidade, conteúdo escrito em diferentes órgãos de comunicação social. Por outro lado, na

²⁹⁴ OBRIST, Hans Ulrich – *Ways of Curating*. Londres: Allen Lane, 2014. Página 1.

qualidade de educadora e mediadora cultural, numa corrida permanente, entre as salas de aula ou de formação e as salas de museu e outros locais exposições, em que realizei uma multiplicação de atividades tais como visitas guiadas e orientadas, conferências, palestras, viagens de autor com grupos organizados a feiras e bienais internacionais, bem como colaborações mais diretas na estruturação de serviços educativos para diferentes instituições. De muitas destas ações resultou a publicação de livros e catálogos que permitiram expandir o trabalho para mais públicos e de uma forma mais permanente, estando alguns títulos em distribuição pela rede de livrarias e bibliotecas nacional e internacional. Ainda referir que, no contexto de uma revolução digital em curso, todos estes projetos, uns mais outros menos, foram acompanhados por planos de comunicação que previram, além da sua cobertura audiovisual para memória futura, a produção de conteúdos específicos para o *online*, muitos deles em registo bilingue, consciente deste nosso tempo e espaço globais. Alguns tiveram impacto e merecerem a atenção de órgãos de comunicação social de âmbito local e/ou nacional que exigiram a exposição da minha imagem.

Uma tão intensa atividade profissional permite estabelecer um conjunto amplo de contactos, com diferentes protagonistas do meio artístico e cultural, em que se incluem os artistas, o que potencia a aquisição empírica de conhecimento sobre o sistema da arte. Por outro lado, a diversidade de enquadramentos institucionais e laborais, bem como a diversidade de papéis desempenhados é indutora de uma visão da curadoria, que se distancia das mais convencionais, ligadas à exposição propriamente dita, para se aproximar da construção de uma perspetiva expandida. Ou seja, o curador pode ser mais do que um interlocutor no quadro histórico e bibliográfico já exposto, podendo ser tudo, desde chefe de logística, a guia de uma visita para um grupo escolar, passando pela escolha dos artistas e obras de uma exposição, a produção do texto ou a coordenação do trabalho do designer que pagina o catálogo. Ao mesmo tempo, a curadoria está para lá da ação expográfica dentro do cubo branco dos nossos sonhos, chegando hoje ao espaço público e aos conteúdos do digital. Os projetos podem ser de natureza mais ou menos concetual; revelarem posições mais ou menos políticas; exigirem uma visão maior ou menor da História da Arte enquanto grande área de conhecimento; permitirem total liberdade de escolha de artistas e obras ou serem antes para construir a partir de coleções ou programas previamente definidos; e, tal como já antecipava Harald Szeemann, não raras vezes o curador é essencialmente um autor que, no contacto quotidiano e direto com os artistas não está imune aos afetos, por um lado e, por outro, a revelar a *artisticidade* que Joseph Beuys afirmava todos termos.

Num registo que não gostava de definir como excessivo ou proveniente de algum tipo de hiperatividade não saudável, o facto é que tudo o que foi vivido é hoje ferramenta para a construção de uma tese em que se ambiciona para a curadoria um lugar de metadisciplina que, em minha opinião, tem nas Ciências da Comunicação o seu perfeito contexto de enquadramento. A curadoria que exige uma aproximação à História da Arte, à Filosofia e à Sociologia da Cultura como grandes áreas de conhecimento teórico e construção individual; depende, para a sua execução, do domínio de competências no âmbito da gestão, programação e comunicação culturais; solicita uma sensibilidade para ferramentas que provêm da arquitetura ou, pelo menos, da apreensão das relações entre espaço e utilizador; não pode ser convenientemente levada a cabo sem conhecimento de estudos de públicos e sem experiências práticas de contacto direto com os mesmos; é plural nas solicitações ao curador que deve ser, por excelência, um comunicador e ter inteligência social a sobrar para ser capaz de gerir interesses e expectativas de artistas, instituições e seus representantes e dos públicos, consumidores presenciais ou digitais de cultura. A curadoria é, assim, uma forma múltipla de comunicar a produção artística contemporânea e mais do que produzir discurso teórico e expográfico sobre a mesma, ela resolve problemas de ordem prática e ajusta-se às necessidades específicas das estruturas que a acolhem.

Neste sentido, o que me proponho neste capítulo é contar uma história feita de estórias e de projetos que desenvolvi ao longo destes últimos cinco anos (e que contarão, sempre que necessário, com recuos até outros momentos de um percurso profissional de 13 anos) e cuja análise e revisão crítica sustentam a tese de olhar curadoria como uma metadisciplina, ou seja, numa perspetiva expandida e como processo, por excelência, de comunicação da arte contemporânea, justificando esta proposta de enquadramento, em termos de investigação para o presente e para o futuro, no quadro das Ciências da Comunicação.

4.1. Projeto de investigação e divulgação da obra de Miguel d'Alte

O interesse inicial em realizar este Doutoramento em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho (Instituto de Ciências Sociais), partindo de uma abordagem mais larga ao mercado da arte, considerando-o como uma rede de comunicação, no contexto português após o 25 de abril de 1974, vem no seguimento do Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura, que concluí em novembro de 2014 com a defesa da dissertação intitulada “Miguel d’Alte (1954-2007): Cartografia (acidentada) da Vida e Obra de um Pintor Maldito”.

Conheci Miguel d'Alte (2 de fevereiro de 1954 – 24 de dezembro de 2007) em 2007 em Vila Nova de Cerveira, no âmbito das atividades da XIV Bienal Internacional de Arte de Cerveira (18 de agosto a 29 de setembro). Tratou-se da minha primeira experiência profissional no designado sistema da arte, a partir da qual se foi mantendo a minha colaboração com ao Museu e com a Bienal, o que direcionou o meu interesse por aliar um trabalho de investigação e de projeto à necessidade dos agentes culturais criarem plataformas de comunicação com os públicos, que conduzam à promoção de práticas de cidadania, tirando partido do poder transformador da Arte e da Cultura. Em 2009 voltei a integrar a equipa da XV Bienal Internacional de Arte de Cerveira. Nesta edição, depois da sua morte repentina na véspera de Natal de 2007, Miguel d'Alte foi homenageado com uma exposição do Centro Cultural de Paredes de Coura e, sobre ele, coordenei também uma edição do “Conversas de Café”. Tive, na altura, oportunidade de conhecer várias pessoas do círculo relacional do artista que me lançaram o desafio de cartografar a sua obra, dispersa por colecionadores e instituições um pouco por todo o país e, sobretudo, pelos lugares em que escreveu capítulos da sua história de vida. A oportunidade de dar corpo a esse projeto e, eventualmente, promover um novo olhar sobre um artista que acabou o seu percurso à margem do mercado e das escolhas das instituições que, em Portugal, legitimam a arte e os artistas, surge em 2013, como tema para a dissertação que levaria à conclusão do Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura. A dissertação, concluída em outubro de 2014, tratou-se, assim, de uma reflexão que considerou o génio (temperamento) que todos identificam no artista, procurando comparar a sua obra com a produção artística do seu tempo, no enquadramento das relações e das dinâmicas dos lugares e instituições por onde passou. A partir da vida e obra de Miguel d'Alte questioneei a arte e o seu mercado em Portugal no período posterior ao 25 de abril de 1974 e ao longo de, sensivelmente, três décadas.

Considerando a minha formação de base em História da Arte, à partida, surgiu a dificuldade do pouco distanciamento cronológico e histórico, que não ajuda a suportar a metodologia de investigação que tem por base a História e as fontes. Contudo, da fraqueza fez-se força e esta foi também a oportunidade para explorar uma perspetiva de análise da arte contemporânea que cruza a produção artística com o seu contexto micro e macro e, como Baudelaire, não descarta os factos biográficos do artista e, sobretudo, a sua personalidade, ou temperamento²⁹⁵, usando a expressão do autor de “O Pintor da Vida Moderna”²⁹⁶.

²⁹⁵ BAUDELAIRE, Charles – *Critique d'art suivi de critique musicale*. Paris: Gallimard, 1976.

²⁹⁶ BAUDELAIRE, Charles – *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Nova Veja, 2013 (6ª edição).

Inventariar o maior número de obras produzidas por Miguel d'Alte constituiu-se como a base da investigação apresentada no âmbito da dissertação de Mestrado supracitada. A produção de um artista é o melhor dos documentos para análise, não só, da sua história e das suas estórias, como do contexto de criação e de mercado em que se insere. No momento de defesa desse trabalho havia inventariado 366 obras produzidas pelo artista, tendo identificado cerca de 14 coleções (públicas e privadas, particulares e institucionais) a que pertenciam essas obras, estando convicta de que havia concluído, pelo menos, 80% do levantamento, para efeitos de inventário, da produção deste artista. Concluí, ainda, que a vida e obra de Miguel d'Alte se cruza com instituições como a Escola Superior de Belas Artes do Porto (atual Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), com a Cooperativa Árvore, a Bienal Internacional de Arte de Cerveira, com as Galerias Alvarez e Pedro Oliveira, com a Sociedade Nacional de Belas Artes, num percurso do qual também fazem parte os críticos Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves, Eduardo Paz Barroso, Bernardo Pinto de Almeida ou Fátima Lambert, ainda vários colecionadores e mesmo um mecenas. Ou seja, após a análise do percurso de Miguel d'Alte, que mereceu, nomeadamente na década de 1980, a atenção e legitimação por parte dos agentes de mercado, a forma como o artista se insere (ou não) no mercado da arte levantou uma questão fundamental: qual o papel do mercado enquanto rede de comunicação no relato que fazemos da vida deste artista?

A produção artística de Miguel d'Alte situa-se, fundamentalmente, após o 25 de abril de 1974, num contexto particularmente interessante para a evolução da arte e do mercado da arte em Portugal. O pintor contacta com a generalidade das instituições de destaque em cerca de 30 anos de atividade (a partir de 1976) e, falar da sua obra só teria sentido se enquadrando com a história dos lugares e das pessoas que os marcam. Necessariamente, a análise sociológica do campo artístico, na expressão de Bourdieu²⁹⁷, tornou-se inevitável, trazendo à investigação novas leituras e a possibilidade de, através do exemplo de Miguel d'Alte, perceber de que forma a democracia dá resposta a questões relacionadas com a condição social do artista e ao seu (des)enquadramento na sociedade pós-moderna líquida, fluída (lembrando Bauman²⁹⁸) e, profundamente mercantilizada em que vivemos. O enquadramento nas práticas e políticas culturais em Portugal e a análise crítica da produção artística de Miguel d'Alte colocou questões de definição do que está e não está enquadrado na designada “arte contemporânea”, levando-me a concluir que o nome de Miguel d'Alte não se inscrevia na bibliografia sobre a produção artística

²⁹⁷ BOURDIEU, Pierre – *Les règles de l'art – g nese et structure du champ literaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

²⁹⁸ BAUMAN, Zygmunt – *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econ mica, 2012.

em Portugal dos últimos 40 anos. Ao longo do percurso do artista verificamos, contudo, que teve oportunidade de agarrar esse lugar na História. Optou, contudo, por um percurso de Liberdade absoluta, não cedendo às lógicas do mercado da arte que se estrutura, em Portugal, sobretudo a partir de meados da década de 1980, coincidindo com a nossa Modernidade Líquida. A rede de comunicação em que a sua produção circulava ter-se-á revelado, a dada altura, insuficiente para que o artista pudesse hoje figurar nas coleções dos grandes museus portugueses de arte contemporânea? Ou, por outro lado, foi o artista que se afastou dessa mesma rede, prescindido dos benefícios que ela lhe poderia trazer? A cartografia da sua obra, tinha-se revelado como uma metodologia possível para estudar, a partir de um estudo comparativo com a vida e obra de outros artistas seus contemporâneos, o mercado da arte em Portugal após o 25 de abril de 1974, avançando para uma análise desse mesmo mercado (que vim a designar como sistema da arte), visto como uma rede estruturada de comunicação, dominada por alguns agentes e instituições.

Em síntese, o objetivo inicial era o de estudar as lógicas do mercado da arte em Portugal, a partir do 25 de abril de 1974, partindo dos percursos e das experiências de um conjunto de artistas em que se identificavam alguns denominadores comuns, procurando sustentar uma ideia de rede de comunicação como estruturante para o êxito (ou não) que os artistas alcançam, independentemente do seu mérito artístico. Contudo, como referi na introdução, o ponto de partida, em fevereiro de 2015, é diferente deste ponto de chegada e a mudança ocorreu num contexto de oportunidade e desafio lançado por Manuel Tavares Correia, o colecionador privado com o mais representativo núcleo de obras de arte da autoria de Miguel d'Alte, tendo desempenhado, inclusivamente, ao longo de vários períodos da vida do artista um papel de mecenas, apoiando-o financeiramente e na realização de algumas exposições. Manuel Tavares Correia desafiou-me, então, a continuar o trabalho de cartografia e inventário das obras de Miguel d'Alte, a fim de se publicar um catálogo *raisonné*, cujo lançamento fosse acompanhado da organização de uma exposição num museu ou centro de exposições de escala nacional. O objetivo era claro: inscrever Miguel d'Alte, de forma definitiva, na História da Arte contemporânea nacional. Ou seja, pretendia-se que o exercício curatorial, que aqui, como veremos, se desdobrou em tarefas e funções, contribuísse para influenciar a presença do artista e da sua obra no sistema da arte.

Impõe-se algumas perguntas:

- Porquê um projeto de investigação e divulgação da obra de Miguel d'Alte?
- Em que consistiu o projeto, ou seja, quais as suas componentes?

- Que meios envolveu?
- Quais os principais constrangimentos ao longo do seu desenvolvimento?
- Quais os principais resultados obtidos, considerando o objetivo inicial do desafio?
- Quais foram os reais papéis desempenhados pelo curador ao longo do projeto?

O desaparecimento prematuro e trágico de Miguel d'Alte, a 24 de dezembro de 2007, com apenas 53 anos, deixou um vazio e uma indefinição sobre a sua inscrição na História da Arte portuguesa do pós-25 de abril de 1974, considerada por muitos (e muitos para além de um círculo mais próximo) como absolutamente injusta. Foi no enquadramento desta indefinição, tornada inquietação, que se desenhou, nos píncaros da utopia e do sonho, um projeto de investigação e divulgação da obra de Miguel d'Alte que incluiu:

- A cartografia da sua produção artística, compilada em Catálogo *Raisonné*²⁹⁹, publicado a 9 de abril de 2016, e no qual, além de uma compilação de textos (antigos e novos) sobre o pintor e do inventário da (quase) totalidade da sua produção, que ultrapassa os 1.200 trabalhos, pertencentes a cerca de 170 coleções públicas e privadas, é também possível encontrar uma biografia detalhada do pintor, que nos revela o seu percurso, currículo e qualidade; a colocação do supracitado Catálogo *Raisonné* no mercado de distribuição livreira, nacional e internacional;
- A organização de um conjunto de exposições retrospectivas (sete, no total) que percorreram instituições e geografias relacionadas com a biografia e mapa de afetos de Miguel d'Alte, a saber:
 - *Retrospectiva(s): Capítulo I*, que inaugurou na Casa-Museu Teixeira Lopes, a 9 de abril de 2016, patente até 9 de julho de 2016.
 - *Retrospectiva(s): Capítulo II*, patente no Fórum Cultural de Cerveira de 27 de agosto a 15 de outubro de 2016, numa coorganização com a Fundação Bienal de Arte de Cerveira.
 - *Retrospectiva(s): Capítulo III*, patente no Museu Nogueira da Silva, em Braga, de 19 de novembro de 2016 a 27 de janeiro de 2017.
 - *Retrospectiva(s): Capítulo IV*, patente no CAE da Figueira da Foz, de 22 de abril a 24 de junho de 2017.

²⁹⁹ PEREIRA, Helena Mendes – *Miguel d'Alte (1954-2007): Catálogo Raisonné*. Guimarães: Astronauta – Associação Cultural, 2016.

- *Retrospectiva(s): Capítulo V*, patente na Casa das Artes de Tavira, de 1 a 21 de julho de 2017.
- *Retrospectiva(s): Capítulo VI – o reencontro de José Rodrigues e Miguel d’Alte*, patente na Fundação Escultor José Rodrigues de 7 de outubro de 2017 a 12 de janeiro de 2018.
- *Retrospectiva(s): Capítulo VII*, patente na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, de 6 a 30 de abril de 2018.
- A publicação de um livro³⁰⁰ que reúne uma seleção de escritos deixados por Miguel d’Alte e que permitiu, no contexto do desenvolvimento do projeto, acentuar a relevância do espólio documental deixado pelo artista, quer do ponto de vista da investigação, para a decifração do código conceptual, técnico e transcendental da sua produção artística, bem como para a compreensão das suas opções de vida, determinantes e coincidentes com as mudanças plásticas, e para uma leitura do misticismo da sua pintura que se relaciona com os seus estados de alma, as suas dúvidas e com os temas que dominaram a sua pesquisa teórica;
- E, ainda, a produção do documentário “*Um Canário na Europa*”, realizado por Bruno Laborinho, que foi apresentado ao público no âmbito da programação paralela à XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira, em 2018 e que concluiu o projeto.

Para levar a cabo o projeto, a primeira ação foi, considerando o trabalho de investigação já realizado no âmbito do Mestrado, elaborar um documento de apresentação do projeto e dirigi-lo ao Museu de Serralves, procurando perceber qual a abertura para acolherem a tal grande exposição que se previa poder acompanhar a publicação do Catálogo *Raisonné*. A perceção dessa abertura, bem como a definição de uma data, eram essenciais para quantificar o projeto do tempo, estabelecendo-lhe o seu cronograma e orçamento. Não obstante a insistência, a resposta de Serralves nunca chegou pelo que foi definida uma estratégia diferente: um ciclo de exposições retrospectivas em museus e salas de exposições dignos e que permitissem a criação de narrativas independentes, não vinculadas a estéticas e a rotinas dos espaços. A escolha teve como lógica um *storytelling* cartográfico e que permitisse, ao longo do caminho, contar uma história de vida e ir diversificando as obras apresentadas. No fundo, do ponto de vista logístico e do compromisso assumido, havia o corpo de trabalhos, propriedade de Manuel Tavares Correia que serviu de base

³⁰⁰ PEREIRA, Helena Mendes – *Miguel d’Alte palavras escritas à lua*. Guimarães: Astronauta – Associação Cultural, 2018.

a todas as exposições e, em cada novo lugar, eram contactos e feitos empréstimos para as exposições junto dos colecionadores nessas proximidades. Não tendo sido especialmente difícil a definição dos espaços e das datas das exposições, a data de 9 de abril de 2016 para lançamento do Catálogo *Raisonné* estava, conseqüentemente, atribuída e, poeticamente, se quisermos, seria em Vila Nova de Gaia, cidade onde o artista perdeu a vida colhido por um comboio na véspera de Natal de 2007. Começaríamos partindo do fim.

Com cerca de um ano de trabalho pela frente, não esquecendo as menos de 400 obras então inventariadas e que constavam da dissertação de Mestrado, importou definir uma equipa de trabalho fixa e orçamentar. A equipa foi então construída por uma fotógrafa, Lauren Maganete, que comigo percorreu o país para inventariar as obras de arte, distribuídas por colecionadores do Minho ao Algarve, também em Espanha, Itália e Brasil, sendo que estes tiveram a gentileza de enviar as respetivas fotografias e fichas técnicas das obras; uma designer, Alexandra Xavier, que além da paginação das duas publicações, desenvolveu toda a linha de comunicação gráfica do projeto, ao longo dos seus vários momentos e exposições e, ainda, um videógrafo, Bruno Laborinho, que fez a cobertura vídeo da inauguração de todas as exposições, produzindo também conteúdos vídeo específicos para divulgação prévia nas redes sociais e em órgãos de comunicação social, ainda um conteúdo vídeo de dimensão mais artística que integrou uma instalação, mutável no suporte, que acompanhou todas as exposições e, por fim, realizou o documentário. Para a exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, foi ainda contratada uma equipa de assessoria de imprensa e nos vários locais onde se realizaram as exposições, contei com as equipas residentes e mobilizei uma equipa da Astronauta – Associação Cultural, criada em 2015 e da qual sou uma das sócias fundadoras, e que foi a entidade que assumiu, legalmente, a produção do projeto, bem como a edição das publicações, tendo-se entretanto coletado também como editora. Rapidamente se percebeu que, inclusive para efeitos de formalização de pedidos, seguros e de estruturação orçamental, a figura do curador independente teria sempre que ter uma pessoa coletiva por trás. Esta associação sem fins lucrativos, protagonizou, também, todos os momentos de música e poesia, de homenagem a Miguel d'Alte, recordando José Afonso que este muito admirava, que marcaram os eventos inaugurais das exposições. Todas as tarefas relacionadas com pedidos de obras a colecionadores, formalização de seguros, levantamento e devolução de obras e seu conseqüente e correto embalamento e, na maioria dos casos, o aluguer da viatura de transporte das obras de arte e a sua condução, foram assumidos por mim, da mesma forma que acompanhei *in loco* todas as montagens e desmontagens, tendo realizado o plano de

comunicação, produzido todos os conteúdos escritos e supervisionado a sua execução, quer no caso dos livros como das exposições (folhas de sala, textos de parede, legendas, notas de imprensa, etc.). Ao longo do projeto senti e experienciei que, em primeiro lugar, o curador é um operário. Num contexto de um projeto independente como este, com uma lógica de itinerância e que conseguiu envolver tanta gente ao longo de anos de desenvolvimento e implementação, desempenhei todas as tarefas, das práticas às intelectuais, usando corpo e mente em proporções semelhantes. Talvez esta tenha sido a mais definidora das aprendizagens para a construção do meu próprio perfil operacional enquanto curadora e que sustenta, em grande parte, o início deste ponto de vista revisto da curadoria que aqui se defende.

Em francês o verbo *raisonner* significa raciocinar, argumentar, discutir, apreciar. O adjetivo *raisonné*, formado a partir do particípio passado deste verbo, significa algo que resulta da aplicação das regras do raciocínio, algo que foi elaborado de acordo com princípios lógicos. Por isso, o catálogo *raisonné* é um inventário exaustivo, devidamente documentado e justificado, onde se encontram todas as obras conhecidas que um determinado artista produziu ao longo da carreira.³⁰¹

Um Catálogo *Raisonné*, para poder ser designado como tal, obedece a um conjunto de regras e pressupostos que tiveram que ser cumpridos. Além das normais autorizações, por parte dos proprietários das obras de arte para reprodução das imagens, bem como para autorização da divulgação das suas identidades, tinha que ser publicado um anúncio, pelo período mínimo de um mês, num órgão de comunicação de alcance nacional sobre a realização do levantamento, as obras de arte tinham que estar identificadas com número de inventário, teria que existir uma listagem completa de todos os proprietários de obras de arte e ainda de toda a bibliografia em que o artista havia sido citado ou de que era autor. Todos estes pressupostos foram cumpridos, tendo-se, inclusivamente, ido mais longe, com a publicação de uma cronologia da sua vida e obra organizada com todos os detalhes e tendo sido feita uma republicação de todos os textos críticos que sobre o artista se haviam publicado em vida (Bernardo Pinto de Almeida, Eduardo Paz Barroso, Eurico Gonçalves, Fátima Lambert e Lopes Barbosa), bem como referências e entrevistas em órgãos de comunicação social. Foram ainda convidados novos autores, alguns do círculo familiar do artista, para escreverem novos textos (Ana Venade, António Barros, Dália Dias, Dalila d'Alte Rodrigues, José Delgado Martins, Manuel Tavares Correia e Maria Assunção Lemos). Estes textos (os reeditados e os novos) marcaram o compasso e o ritmo de organização do livro, sendo que há sempre um texto e um autorretrato do artista a introduzirem um novo capítulo, que corresponde

³⁰¹ AFONSO, Luís Urbano e FERNANDES, Alexandra – *Mercados da Arte*. Lisboa: Edições Silabo, 2019. Página 644.

a uma fase diferente da sua produção plástica. O Catálogo *Raisonné*³⁰² respeitou uma organização diacrónica.

Existiam, relativos a artistas portugueses, dois publicados: o de Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), que tive oportunidade de consultar numa visita à Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, em Lisboa, e o de Amadeo de Souza-Cardoso³⁰³ (1887-1918), que foi reeditado em 2016 no âmbito da grande exposição que o *Grand Palais*, em Paris, lhe dedicou, entre 20 de abril e 18 julho de 2016, em que se reuniram cerca de duas centenas de obras do artista e de autores do seu círculo próximo, como Brancusi, Modigliani, Robert e Sonia Delaunay. Esta exposição de Amadeo, que visitei já após o lançamento do Catálogo *Raisonné* de Miguel d'Alte e a inauguração do primeiro capítulo da grande retrospectiva que iria percorrer o país, marcou e sossegou profundamente a minha forma de encarar conceptualmente o projeto. Tratava-se de uma curadoria de Helena de Freitas, em que não se sentia a sobreposição de uma visão autoral sobre a perspetiva global que se pretendia apresentar do autor, organizada diacronicamente, com disponibilização de documentação pessoal do artista, onde se incluíam correspondência e outros registos diários de escrita, que nos contava uma história de vida a partir da obra, deixando-nos respirar e, ao mesmo tempo, mergulhar no mundo de Amadeo. Ao longo dos sete capítulos do que denomino como a grande retrospectiva que percorreu o país, pretendi fazer o mesmo, tendo definido, logo aqui, dois caminhos nas minhas opções curatoriais: um caminho quando se trata de uma exposição retrospectiva ou antológica de um artista; e um caminho em que a figura autoral do curador pode ser mais visível quando se trata de trabalho novo sobre o qual se começa a construir uma narrativa ainda sem o crivo de outros e da história.

Como escreveu António Pedro³⁰⁴, “A arte só o pode ser como exercício de liberdade.” Da primeira vez que estive com o Afonso, filho de Miguel d'Alte, guardei, da conversa e do encontro, uma frase: “O meu pai era a pessoa mais livre que se possa imaginar.” Por isso, falar da vida e obra deste pintor, numa proposta de viagem pelo processo de inventariação da totalidade da sua produção artística e concretização de um catálogo *raisonné*, é falar de Liberdade. Miguel d'Alte era a própria Liberdade, como também era inquietação e vertigem.

Um catálogo *raisonné* é, por definição, uma publicação com a totalidade de obras de arte produzidas por um mesmo autor. O catálogo *raisonné* de Miguel d'Alte é, além da compilação da

³⁰² Vídeo de apresentação do Catálogo *Raisonné*, realizado por Bruno Laborinho: <https://www.youtube.com/watch?v=XtfHc7bxc1A>

³⁰³ FREITAS, Helena de – *Catálogo Raisonné Amadeo de Souza-Cardoso Pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016 (2ª edição).

³⁰⁴ Citado em FRANÇA, José Augusto – *A Arte em Portugal no século XX. 1911-1961*. Lisboa: Livros Horizonte 2009 (4ª edição). Página 321.

sua produção ao nível de pintura, da seleção de desenhos e de objetos, um desafio para que se lance um novo olhar crítico, reflexivo, atento e disponível, sobre a sua extensa obra. O objetivo do catálogo *raisonné* esteve sempre muito para além da homenagem ao homem e ao pintor. O objetivo maior foi sempre o de estudar a obra de Miguel d'Alte, enquadrando-a no seu tempo e espaço, discutindo-a e analisando-a de forma isenta e livre. O ponto de partida foi o do artista: catálogos de exposições, documentos pessoais, testemunhos de pessoas do seu círculo mais restrito e familiar. Rapidamente se identificou, no percurso de Miguel d'Alte, como no de outros da sua geração, um conjunto de instituições, galerias e colecionadores com os quais colaborou e que funcionaram como ponto de partida. Contudo, quando partimos para a tarefa de inventariação da totalidade das obras do pintor, correspondentes a um período de produção de pouco mais de 30 anos, não imaginávamos atingir números tão expressivos: cerca de 800 pinturas; três centenas de desenhos; 250 objetos, entre cerâmica (azulejos, pratos e pequenas esculturas) e alguns pequenos brinquedos construídos a partir de desperdício e utensílios do quotidiano. Tudo isto, distribuído por mais de uma centena de coleções públicas e privadas, localizadas de norte a sul do país. Apesar da incidência natural nas áreas do grande Porto, Lisboa e Vila Nova de Cerveira, o inventário levou-nos por todo o Alto e Baixo Minho, por Coimbra, Figueira da Foz, Marinha Grande, Aveiro, Pinhel; fomos ao Algarve e até de Roma nos chegaram novas. Em cada novo contato, a cada nova invasão de casa alheia, além de um sorriso amigo que nos congratulava pelo tempo dedicado a Miguel d'Alte, apareciam novos contatos, novas pistas de um enredo que, até ao limite, parecia não ter fim, parecia incapaz de acabar.

Convictos de que atamos (quase) todas as pontas soltas e cumpridos que foram todos os procedimentos legais previstos para a publicação de um catálogo *raisonné*, incluindo a publicação, durante um mês, num órgão de comunicação social de escala nacional (que, no caso, foi o Expresso) de um anúncio em que se informavam os interessados do trabalho de investigação, disponibilizando contactos a quem tivesse obras, informações e quisesse colaborar, podemos afirmar que se trata de uma síntese de uma vida inteira, dedicada, quase única e exclusivamente, à pintura. Mas se é possível sintetizar a obra, como sintetizar uma vida, ainda que curta e cheia como a que teve Miguel d'Alte? Cada objeto inventariado traz consigo uma estória do pintor, daquele amigo, daquele colecionador, daquela instituição. Às estórias do Miguel somamos as nossas e as dos momentos de descoberta de mais uma obra, e mais outra, e mais outra. E em cada nova descoberta, o Miguel não parava de nos surpreender: que pintor, que grande artista

que era o Miguel! A cartografia (acidentada) da vida e obra de um pintor maldito foi, como título, o meu ponto de partida para uma abordagem à sua vida e obra, que aqui retomo.

Mas como contar num catálogo *raisonné* todo este espólio de histórias inscritas em cada um dos mais de 1.200 objetos? Ficou (quase) tudo por contar, mas a edição fica para memória futura da obra, para que sobre ela se faça nova investigação, para que seja comparada com a de outros e para que exista nos museus e nas coleções institucionais, na História. Como escreveu Henrique Silva (n.1933)³⁰⁵, que com ele privou largos anos:

Miguel d'Alte, Pintor Maldito, sobrevivente da última geração de artistas que dedicavam todo o seu tempo à investigação plástica e criatividade em prejuízo do seu bem-estar, Miguel foi um resistente ao mundo do negócio e da “marchandise” dos bens culturais. Deixa-nos saudades pelo muito que apreendemos com a sua maneira de estar e o seu despego aos bens materiais.

A sua obra identificável pelo seu estilo próprio merece o reconhecimento dos agentes culturais e a sua divulgação junto do grande público.

A História da Arte, ao longo de séculos, apelidou alguns dos seus mais notáveis protagonistas de “malditos”. É na obra de Peter Harris, “El Pintor Maldito”³⁰⁶, que encontramos Caravaggio (1571-1610), pintor do barroco que, para a representação de temas bíblicos preferiu, em muitos casos, recorrer à imagem de gentes do povo, modelos humanos, tais como prostitutas ou mendigos. Foi sempre considerado como enigmático, fascinante e perigoso, estando a sua biografia repleta de episódios em que desafia o instituído. Morreu precocemente e em circunstâncias desconhecidas³⁰⁷.

É também de Itália que nos chega Amadeo Modigliani (1884-1920), “El Maldito” como o apelidaram os seus amigos artistas como Cocteau, Picasso ou Brancusi, um pintor intrépido que decidiu realizar a sua carreira à margem de correntes artísticas como o cubismo ou o fauvismo que dominavam o tempo e o espaço em que viveu. As suas influências são a pintura da renascença italiana e a arte africana que, sem dúvida, impregna a atmosfera das suas obras.³⁰⁸ O mundo de Modigliani foi o da melancolia, com numerosos amores e excessos de todo o tipo de drogas e de álcool, em busca de um estado de vertigem, de ebulição de ideias.

Ismael Nery (1900-1934), natural de Belém do Pará, Brasil, não foi só desenhador, pintor, arquiteto, filósofo ou poeta, identificado com as vanguardas das primeiras décadas da arte brasileira. Ao contrário de outros artistas seus contemporâneos e conterrâneos, não procurou

³⁰⁵ Texto escrito em janeiro de 2008 na sequência do desaparecimento, a 24 de dezembro de 2007, de Miguel d'Alte.

³⁰⁶ HARRIS, Peter – *El Pintor Maldito*. Barcelona: Random, 2013.

³⁰⁷ LAMBERT, Gilles – *Caravaggio*. Colónia: Taschen, 2001.

³⁰⁸ FRANÇA, José-Augusto – *História da Arte Ocidental. 1750-2000*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006 (2ª Edição). Página 274.

influências na identidade nacional, mas antes uma aproximação à produção artística europeia, com foco em Paris. Teve uma vida breve e intensa, entremeada de acontecimentos trágicos que marcariam profundamente a sua obra, com influências no cubismo e no surrealismo de André Breton. Ao longo de toda a sua vida, nunca vendeu um quadro e ficou para a História como o “pintor maldito” do Modernismo.

Bruno Amadio (1911-1981), mais conhecido como Giovanni Bragolin, “O pintor maldito” nasceu em Veneza, Itália. Fervoroso adepto do fascismo e de Benito Mussolini muda-se para Espanha após a II Guerra Mundial. É dele o tão famoso “Menino da Lágrima” e é precisamente a essa série de trabalhos de crianças a chorar que se associa o enigma dos “quadros malditos”, uma vez que é muito ténue a fronteira entre o real e o representado.

No contexto dos artistas portugueses poderíamos considerar o caso de Santa-Rita Pintor (1889-1918), considerado o primeiro futurista português e impulsionador do movimento do “Orpheu”. Da sua obra, contudo, pouco sobreviveu, pois Santa-Rita nunca quis que a obra morresse com ele e pediu à família para queimar tudo após a sua morte. “Pintor Maldito”, por isso, mas também por um conjunto de atitudes que revelavam o seu inconformismo com o vigente, estático e instruído. Nunca chegou a expor em Portugal e alguns quadros foram reproduzidos em publicações, sendo o que nos resta deste artista para memória futura.³⁰⁹

Não o apelidaram de maldito, mas também a Van Gogh (1853-1890) cabe uma referência nesta história, até pela incontornável influência que a sua história de vida tem em Miguel d’Alte. Van Gogh é considerado, por vários autores, como o pai dos movimentos modernos. Contudo, se hoje a sua obra merece destaque no contexto da História da Arte, a sua biografia no plano artístico está remetida ao quase anonimato e, do ponto de vista pessoal, aparece-nos, à luz da época, repleta de fracassos. Van Gogh não constituiu família, foi incapaz de manter a sua própria subsistência ou até mesmo de manter contactos sociais. Aos 37 anos, sucumbiu a uma doença mental, cometendo suicídio. Um ano meio antes de ter posto fim à vida, terá pintado o autorretrato da automutilação em que aparece com a orelha cortada.³¹⁰ O reconhecimento póstumo da sua obra dá-se, sobretudo, a partir de uma exposição em Paris, inaugurada em março de 1901.

Edvard Munch (1863-1944) é considerado um dos percursores do expressionismo alemão. “O Grito”, considerada a sua obra máxima e uma das mais importantes da história do expressionismo,

³⁰⁹ FRANÇA, José Augusto – *A Arte em Portugal no século XX. 1911-1961*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009 (4ª Edição). Páginas 43 a 45.

³¹⁰ METZGER, Rainer e WALTHER, Ingo F. – *Van Gogh*. Colónia: Taschen, 1998. Páginas 163 a 168.

retrata a angústia e o desespero e foi inspirada nas deceções que marcam o percurso de vida deste artista norueguês, impregnado de doença e morte.

Eurico Gonçalves, artista plástico e crítico de arte português, escreveu, após a morte de Miguel d'Alte na véspera de Natal de 2007:

Conheci pintores e escritores meus amigos como o António Maria Lisboa, o Manuel d'Assumpção, o João Rodrigues, o José Escada, o Gonçalo Duarte, o Mário Botas, o Álvaro Lapa e o Miguel d'Alte, que fizeram da vida um ato iluminado de loucura lúcida, que culminou no desespero da doença incurável, no suicídio e no desastre da morte súbita e inesperada. Apesar disso ou talvez por isso, deixaram uma obra notável, assumida entre o drama e a vontade de sobreviver, à custa de muita persistência em algo de muito pessoal, autêntico e original. Foram verdadeiros heróis à sua maneira ou anti-heróis no melhor sentido do termo. Por isso os admiro e não os esquecerei nunca!³¹¹

Eurico Gonçalves refere-se a Miguel d'Alte como o caso mais recente desta vaga de artistas cuja vida e obra refletem, em permanência, o desassossego, o desespero e a morte. Artistas, pintores, que chamamos de “malditos”, porque de mau fado lhes é a história, porque de ingloria lhes reza a vida, porque o limite é a razão da sobrevivência e, por conseguinte, da existência.

Miguel d'Alte morreu como viveu: acidentalmente. Por isso, também, o apelidei de “Pintor Maldito” e usei o determinante artigo indefinido “um” e não o definido “o”, porque, na História da Arte, ele é um entre muitos que o precederam e outros tantos que lhe sucederão no génio e no fado. Como escreveu o próprio Miguel d'Alte³¹²:

Desde aproximadamente 1976 comecei a desenvolver um percurso mais ou menos acidentado (e acidental), sério (assim o considero), no âmbito da pintura. (...) 1976 (altura em que ingressei na ESBAP, Escola que vim a abandonar anos depois).

* Nesse Período da minha existência pictórica, desenvolvi um trabalho muito (...) ligado a problemas relacionados com a luz da cidade onde vivo (o Porto). Considero que, nessa altura, abordava formas de pintar muito (...) relacionadas com o impressionismo (...) até que, por volta de 1980, comecei a assumir uma expressão ligada ao abstracionismo lírico. E nesse campo permaneci alguns anos, até cerca de 1985. Trabalhei com materiais pobres. Para superar dificuldades económicas com que (...) me debatia (e debato), utilizei também a colagem.

Na 1ª exposição individual, na Cooperativa Árvore, em 1982, experimentei suportes diversos como papéis de aquarela. Trabalhei em aquarela, guacho, acrílico, tinta nanquim e lápis de grafite (...) De um lirismo dramático, (...) grandes massas de negros e cinzas de várias tonalidades faziam sobressair linhas estruturais de cores vivas e pedaços do suporte em branco (...) (ver prefácio de Eurico Gonçalves da minha exposição, realizada na Galeria

³¹¹ Excerto do texto “Requiem”, de Eurico Gonçalves, com data de dezembro de 2007, publicado no catálogo da exposição individual póstuma na Sociedade Portuguesa e Oftalmologia, em Lisboa, entre 29 de março e 30 de abril de 2008.

³¹² Texto retirado de apontamentos pessoais de pintor, provavelmente anteriores a 1989, já publicado no catálogo da exposição individual póstuma na Sociedade Portuguesa e Oftalmologia, em Lisboa, entre 29 de março e 30 de abril de 2008.

Alvarez (Porto, 1984) e ver prefácio escrito por mim na Sociedade Nacional de Belas-Artes (Lisboa), em 1985.

Desde o final de 1985, dei novo rumo à minha pintura, como resposta às novas exigências que já tinha tido no sentido de as melhorar e aprofundar como resultante de uma nova visão.

Miguel Ângelo d'Alte Rodrigues nasceu a 2 de Fevereiro de 1954, em Braga. Entre 1960 e 1973 viveu em Moçambique com a família. Durante a infância, em Moçambique, o seu talento para o desenho já se havia evidenciado. É também em Moçambique, na Beira, que, entre 1965 e 1967, terá tido o canta-autor José Afonso como professor, criando por ele uma admiração que viria a manter ao longo de toda a sua vida.

Em dezembro de 1973 regressa de Moçambique e passa a residir, com a família, no Porto.

Expõe coletivamente, e pela primeira vez, em 1975 na Galeria "*O Primeiro de Janeiro*".

A partir de 1976, frequentou o Curso Geral de Pintura da Escola Superior de Belas-Artes do Porto (ESBAP). O país e a academia vivem um tempo novo em que as ações dos artistas exploram a relação entre a criatividade e envolvimento político, relação que, devido às radicais transformações sociais em curso, atinge um inédito de intensidade, em Portugal, a partir do 25 de abril de 1974. 1975 é mesmo o ano identificado por Raquel Henriques da Silva como o da "reestruturação [em Lisboa e no Porto] do ensino das Belas-Artes"³¹³.

Num texto de Fernando Pernes (1936-2010), que a partir de 1973 se havia fixado no Porto e iniciado carreira docente na ESBAP, para o catálogo da exposição anual de alunos de 1977 daquela instituição, que decorreu entre fevereiro e março de 1978, escreve que "As profundas transformações provocadas ou propostas com os 25 de abril, igualmente se fizeram sentir no contexto da E.S.B.A.P., determinando-lhe diferente estrutura de gestão, dilatada ambição programática e objetivos pedagógicos substancialmente alterados. Tais metamorfoses processam-se na conjugação de entusiasmo coletivo de alunos e docentes, com o explodir da inédita problemática particularmente vinculada à questão do papel da Escola numa renovada sociedade portuguesa." No excerto, Fernando Pernes traço-nos o ambiente que se vivia na Escola, a Escola que Miguel d'Alte frequenta, reforçando o clima reivindicativo, a vontade de adesão aos experimentalismos, a necessidade de uma maior estruturação do ensino artístico, a vontade de a

³¹³ SILVA, Raquel Henriques da – *Anos 70. Atravessar Fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. Página 193.

Escola contribuir também para a descentralização de eventos de cariz cultural e artístico e a urgência da afirmação social do artista.

Miguel d'Alte, ainda que seja descrito por todos os amigos que com ele conviveram nesta fase, como introspetivo, aparece representado nesta exposição de alunos com três trabalhos, sendo um dos alunos com maior número de obras selecionadas. É, aliás, precisamente no seguimento desta mostra que lhe é atribuído o *Prémio de Pintura Fernando de Castro*, pelo Ateneu Comercial do Porto, no valor de 5.000 Escudos. Os prémios de Pintura e também Escultura FERNANDO DE CASTRO são uma tradição anual do Ateneu Comercial do Porto, ambos no mesmo valor e resultam de um legado de uma associada, Maria da Luz de Araújo e Castro, falecida a 23 de março de 1966, impondo essa obrigatoriedade. O critério para a entrega resulta de uma consulta à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (designação que adota em 1994 quando passa a ESBAP passa a integrar a Universidade do Porto), que indica quem são os alunos que mais se distinguiram no ano letivo anterior nas respetivas disciplinas: Pintura e Escultura.³¹⁴

O aluno Miguel Ângelo d'Alte Rodrigues continuará a participar e a ser selecionado para as exposições anuais de alunos mas, o facto acima descrito, revela-nos que, desde muito jovem, a sua pintura se distinguiu em relação a outros da sua geração.

Desta passagem pela academia destaca-se a classificação de 20 valores que obteve à disciplina de Estética, ministrada por Álvaro Lapa, no ano letivo de 1981/1982. A avaliação teve por base a conceção e desenvolvimento de um livro do artista intitulado “Um canário na Europa” e que pertence à coleção de Isabel Portugal, colecionadora e amiga de Vila Nova de Cerveira, com quem o pintor privou a partir de 2003 e até aos últimos dias da sua vida. “Um canário na Europa” mais do que um trabalho académico de enorme riqueza e complexidade plástica, intelectualmente denso e pleno de detalhes é a chave para a leitura da influência que Álvaro Lapa terá em Miguel d'Alte.

Escritor e pintor, Álvaro Lapa (1939-2006), “assumi desde sempre, no campo das artes plásticas, uma atitude isolada e autodidata”³¹⁵. Desde a primeira exposição, organizada por Manuel de Brito, em 1964, na Galeria 111 (Lisboa) que Álvaro Lapa se apresenta como criador de um universo introspetivo e autobiográfico, a partir de um conjunto recorrente de temas, símbolos e composições visuais. “A sua obra caracteriza-se por uma coerência estética e pela impossibilidade

³¹⁴ LEMOS, Maria da Assunção – *Percursos. A Pintura do Ateneu Comercial do Porto*. Porto: Ateneu Comercial do Porto, 2005. Página 31.

³¹⁵ MELO, Alexandre – *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões / Bertrand Editora, 2007. Página 156.

da inscrição em géneros; um território onde a pintura e a escrita se cruzam, numa diversidade de referências literárias, pictóricas e filosóficas”³¹⁶.

Em 1973 muda-se para o Porto, onde fixa residência e em 1977 é publicado o seu primeiro livro “Raso como chão”. Nesta altura já é docente da Escola Superior de Belas Artes do Porto, onde leciona a disciplina de Estética, partilhando com os seus alunos textos de Gilles Deleuze e Theodor Adorno.

A obra que nos deixou é como que uma mitologia pessoal, que se desenvolve sobre si mesma. Enigmática nas formas, de difícil descodificação do sistema de signos, recusa qualquer equilíbrio ou habilidade estética. Trata-se, sobretudo, de um personalizado e polémico código de escrita, de eventuais filiações na pintura abstrato-expressionista tanto europeia como norte-americana e no surrealismo europeu, nomeadamente na tensão narrativa que a desconstrução formal deixa em aberto. A autonomia dos valores plásticos desta pintura é contrabalançada com a marca indelével da referência autobiográfica a leituras literárias à chamada “biblioteca subversiva” onde se escrevem nomes como os de Rimbaud, Kafka ou James Joyce.³¹⁷

O *Livro de Artista* que Miguel d’Alte submeteu ao juízo do mestre reflete, não só o denso contato com os autores da bibliografia de Lapa, como reflete, sobretudo, a procura de um novo alfabeto para a pintura de d’Alte, evidenciando maior interioridade, pesquisa e inquietação. Na vasta produção artística de Miguel d’Alte na primeira metade da década de 1980, e que coincide com a sua relação a Jaime Isidoro, à Galeria Alvarez e à Bienal Internacional de Arte de Cerveira, estão bem presentes outras influências de Álvaro Lapa, como a utilização de materiais “pobres”, por exemplo, ou o recurso a um conjunto de signos que irão levar a pintura de Miguel d’Alte também para o caminho da autobiografia indecifrável, de fidelidade a uma pintura “obscura, dramática, fantasmática e surreal, em estreita consonância com a cidade do Porto onde viveu até 1990”, nas palavras de Eurico Gonçalves.

O fechamento e recolhimento que vemos descrever-se para Lapa em relação ao mundo exterior, ao mercado e seus agentes, são também traços de Miguel d’Alte que bebe do mestre o gosto pelo experimentalismo das técnicas e dos suportes, pintando com tudo e sobre tudo, com recurso a vários materiais. Miguel d’Alte pintou sempre incansavelmente, numa pintura que é, desde os primeiros anos, de linhas e perspetivas imperfeitas, de eterna dicotomia entre o figurativo e o

³¹⁶ Em <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?headline=98&visual=2&langId=1&q=L>, a 26 de setembro de 2014.

³¹⁷ MELO, Alexandre – *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões / Bertrand Editora, 2007. Página 156.

abstrato, que evolui no sentido da paleta plena de azuis e do “pinto, raspo, penso” que o definem, hoje.

Apesar de nunca ter terminado o Curso Geral de Pintura na E.S.B.A.P. (concluiu o 3º ano, equivalente ao grau de bacharel e que lhe permitia ter habilitações para a docência) Miguel d’Alte deixou a marca da sua passagem pela instituição. Em 1995, numa exposição no Edifício da Alfândega Nova, no Porto, comissariada pelo pintor Carlos Carreiro (n. 1946), pelo escultor Carlos Barreira (n. 1945), e com obras selecionadas por Ângelo de Sousa, todos do corpo docente da recém-constituída Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Miguel d’Alte vê uma obra sua a integrar a história da instituição que então se contava³¹⁸.

Na década de 1980 gera-se sobre ele, de facto, uma enorme expectativa mas que Miguel d’Alte, de acordo com a opinião do pintor Augusto Canedo que com ele partilhou partes do seu percurso artístico, “não foi suficientemente calculista, interesseiro e interessado para aproveitar. Era um homem livre e pagou, ao longo de toda a sua vida, por essa liberdade”³¹⁹.

Em 1980 participa na II Bienal Internacional de Arte de Cerveira, à época dirigida pelo pintor Jaime Isidoro que, imediatamente o apadrinhou, reconhecendo nele invulgar talento. Conta-se, aliás, que terá sido Jaime Isidoro quem o aconselhou a assinar as suas obras como “Miguel d’Alte” e não “Miguel Ângelo Rodrigues” como, inicialmente, foi opção do pintor.

No Catálogo da *II Exposição Coletiva da Árvore*, que decorreu de 31 de julho a 30 de agosto de 1981, há uma nota do artista que nos merece destaque:

Em alguns catálogos de Exposições em que participei é o meu nome próprio utilizado. (Aparece: MIGUEL ÂNGELO ou ainda MIGUEL ÂNGELO RODRIGUES. Contudo o meu nome artístico passará a ser definitivamente ALTE RODRIGUES.

Contudo, no catálogo da Bienal de Cerveira de 1982 já assina *d’Alte*, opção definitiva. Em 1982, por uma intervenção que realiza numas pedras no monte, em direção ao Convento San Payo, é premiado pela Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira com uma Menção Honrosa.

Manter-se-ia ligado a esta Bienal e a Vila Nova de Cerveira até ao fim dos seus dias. Obras suas figuram nos catálogos das Bienais de 1980 (II), 1982 (III), 1986 (IV), 1988 (V), 1997 (IX), 1999 (X), 2007 (XIV). Era presença assídua nos *ateliers* de pintura, serigrafia e gravura.

³¹⁸ CARREIRO, Carlos; BARREIRA, Carlos e SOUSA, Ângelo – *ESBAP/FBAUP*. Universidade do Porto: Porto, 1995. Página 127.

³¹⁹ Testemunho dado em entrevista realizada em 10 de agosto de 2013 em Vila Nova de Cerveira.

O ano de 1982, ainda antes desta participação, no Verão, na Bienal de Cerveira, foi o da sua primeira exposição individual. Em maio de 1982 a Cooperativa Árvore organizava “Exposição de pintura de D’Alte Rodrigues”³²⁰. A relação com a Cooperativa Árvore era já anterior, tendo como primeira participação a coletiva de 1978. Esta será uma relação profissional e de grande cumplicidade e em muitas das biografias de Miguel d’Alte que encontramos em catálogos, e que terão sido enviadas pelo próprio, refere “É apoiado material e psicologicamente pela Cooperativa Árvore desde 1992. (Psicologicamente há mais tempo)”.

Homem de afetos mas também de ruturas, completamente alérgico às dinâmicas do mercado da arte que se acentuam com o decorrer da década de 1980, as mudanças de vida são em Miguel d’Alte também mudanças pictóricas. Arte em contexto, dir-se-ia, cartografia dos lugares em que viveu, memórias da relação com o mercado da arte, com os amigos, com os afetos.

No seguimento da exposição individual na Galeria Alvares, patente entre 9 e 26 de maio de 1984, cujo texto de Eurico Gonçalves (n. 1932) se republica na presente edição, e do Prémio de Pintura, no âmbito da 1ª Exposição de Artistas Jovens, realizada no Ateneu Comercial do Porto e também organizada pela Galeria Alvarez, a relação comercial com Jaime Isidoro sofre um interregno e, na pintura, o figurativo sobrepõe-se ao abstrato e os suportes (tela, madeira, papel reciclado feito pelo próprio artista) são povoados por estórias de lugares vividos ou imaginados, por personagens fantasmagóricas, atormentadas que, em alguns casos, nos citam Munch e os expressionistas.

Em 1985, Rui Mário Gonçalves (1934-2014) e Francisco Silva Dias (n. 1930), referem-no no seu livro “10 anos de Artes Plásticas e Arquitetura em Portugal, 1974-1984”, referindo a “notável plasticidade da sua pintura, de paleta escura e composição densa, com reflexos do neoexpressionismo que marca a geração de 80”³²¹. No ano anterior, em 1984, havia sido representado na exposição “Novos Novos” na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa. Em 1985, será a Sociedade Nacional de Belas Artes a organizar a sua terceira exposição individual.

Ainda no ano de 1985, entre 13 de outubro e 30 de novembro, é selecionado para a Exposição Nacional de Artes Plásticas, organizada pelos Artistas de Gaia e realizada na Casa-Museu Teixeira Lopes, em Vila Nova de Gaia. Dos 99 trabalhos expostos, o seu é um dos quatro galardoados. É-lhe atribuído o Prémio *Talens*, no valor de 50.000\$00.

³²⁰ LIMA, Manuela de Abreu e (coordenação) – *A Árvore das Virtudes. 38 Anos com a Cidade. Fotobiografia*. Porto: Árvore – Cooperativa de Atividades Artísticas C.R.L., 2001. Página 122.

³²¹ GONÇALVES, Rui Mário e DIAS, Francisco Silva – *10 anos de artes plásticas e arquitetura em Portugal. 1974-1984*. Lisboa: Caminha. 1985. Página 83.

Além dos prémios até aqui referidos, viria a merecer nova menção apenas em 1999, o Prémio de Pintura na II Bienal de Arte da Maia (1999).

A segunda metade da década de 1980 será, também, o período de colaboração, concretamente de 1985 a 1989 (ano em que se encontra a residir em Moledo, Caminha, e a que correspondem grande parte das aguarelas e guaches de paisagens que figuram no catálogo *raisonné*), com a Galeria Roma e Pavia, fundada por Pedro Oliveira em 1985, e que se torna uma das proeminentes galerias da cidade do Porto, em consonância com a relativa prosperidade do mercado na década de 1980 e, sobretudo, após a entrada de Portugal para a CEE (12 de junho de 1985). Com a Roma e Pavia colaboram, nesta altura, os mais referenciados críticos daquele período. Dois deles, Bernardo Pinto de Almeida e Eduardo Paz Barroso, irão escrever a propósito das exposições individuais de Miguel d'Alte nesta importante galeria, palavras e considerações que aqui também rememoramos. A relação com Pedro Oliveira tornar-se-á amizade. Não é por isso de estranhar que 120 das obras que inventariamos no catálogo *raisonné* sejam sua propriedade, sobretudo desenhos e aguarelas sobre papel, sobretudo correspondentes à dita “fase dos monstros” ou “fase dos fantasmas”, mas também alguns exemplos de trabalhos da fase anterior.

Homem inquieto, atento aos horrores e injustiças do mundo, no final da década de 1980 e inícios de 90 pintará telas, de diálogo entre o figurativo mas já reveladoras da nova fase da sua pintura que, nas palavras de Cristina Azevedo Tavares é “marcada por um certo experimentalismo, esta pintura de incidência geométrica e abstrata, recria situações de espacialidade e volumetria, cuja resolução formal aponta para um certo inacabamento como uma condição fundamental de existir, conferindo-lhe assim, uma real qualidade efetiva”³²². Pintou o massacre na praça de Tiananmen, na China (1989); o massacre ocorrido no cemitério de Santa Cruz, em Dili, Timor (1991); os conflitos, em Moscovo, que levaram ao fim da União Soviética (1991) e, mais tarde, a Guerra do Kosovo (1999). Em 1993, com comissariado de Fátima Lambert, a Cooperativa Árvore, inclusive, organiza-lhe uma exposição individual que incluía esta série de trabalhos.

É nesta fase de transição plástica (1989-1991) que conhece Manuel Tavares Correia, que se tornará seu amigo e mecenas principal, sendo o colecionador com o maior e mais representativo número de obras de Miguel d'Alte.

³²² TAVARES, Cristina Azevedo – *Diver(s)idades*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1996. Páginas 43.

O reconhecimento público, ou a procura dos mesmos, não determinou caminhos nas opções de investigação e experimentação artística de Miguel d'Alte. E, em 1990, muda-se para Lisboa, após o seu casamento com Ana Venade, a 21 de dezembro. Em 23 de abril de 1992 nasce o primeiro e único filho do casal, Afonso. A luz da capital, e uma nova vida, abriam caminhos para a pintura: “pinto, raspo, penso”, como o próprio escreverá; a busca pelos azuis, intensos, planos, densos. A plasticidade adensa-se, a técnica e o processo de pintar complexificam-se. O mundo de Miguel d'Alte torna-se, em definitivo, na pintura e cada nova obra tem um mundo de cores, de formas e de experiências dentro.

Homem do mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as suas razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes; artista, isto é, especialista, homem preso à sua paleta como o servo à gleba.³²³

Em Lisboa são várias as exposições individuais que se organizam: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Padrão dos Descobrimentos. Em meados da década de 1990, com um grupo de outros artistas do Porto, toma contato com a Casa das Artes de Tavira, lá expondo por duas vezes e, a partir daí, estabelecendo contato com um núcleo de colecionadores que o guardam como “o pintor do azul”.

Ao longo do percurso que tenho vindo a desenvolver desde os anos 70, passei por várias experiências e influências determinantes: da figuração à abstração, da diversidade de materiais e suportes, incluindo a colagem e de um infindável rol de pensamentos, conclusões e ideias.

No entanto, mesmo numa fase mais vincadamente abstrata, do início da década de 80, poder-se-á detetar afinidades figurativas de caráter quer paisagístico, quer urbanístico, dada a organização dos espaços.

A presente exposição é constituída por obras muito recentes feitas em pintura a guache conjugada com colagem e às quais está vinculado todo um processo onde articulo formas, linhas e planos que se vão encadeando e crescendo como registos subconscientes de memórias, vivências, situações, testemunhando uma elaboração que terá forçosamente de me maravilhar, intrigar e surpreender à medida que vou pintando e colocando elementos até ao resultado final.³²⁴

Por volta de 1998, a relação conjugal com Ana Venade termina. Miguel d'Alte mora, durante um período, na Amadora, ocupando, depois, até 2003, um espaço em Lisboa. Contudo, em virtude das muitas dificuldade económicas que, de resto, sempre pautaram a sua história de vida, e que o levaram a vender quase toda a sua produção, na maior parte dos casos, por valores muito abaixo do que seria desejável, vê-se obrigado a procurar abrigo a norte, em Vila Nova de Cerveira, junto

³²³ BAUDELAIRE, Charles – *O Pintor da vida moderna*. Lisboa: Nova Veja, 2013 (6ª edição). Página 16.

³²⁴ D'ALTE, Miguel – *Pinturas/Colagens Recentes*. Porto: Cooperativa Árvore, 2000.

ao seu rio Minho. Mergulha num profundo isolamento e adensa-se o seu interesse pela astronomia e pelas culturas do oculto, o que se reflete nas aguarelas sobre papel reciclado, produzido pelo próprio, e outras obras com a mesma temática, que pintou entre 2004 e 2005.

A última exposição individual, de que há registo, é em 2004 na galeria da Associação Projeto, na Rua Miguel Bombarda, no Porto. Ainda entre 2003 e 2004 realiza alguns trabalhos da Capela de São Pedro de Rates, em Vila Nova de Cerveira, propriedade da família da amiga Isabel Portugal. O Afonso é o centro das suas inquietações e os amigos, do Porto e do Minho, o seu conforto, material e imaterial.

A pintura é como sempre foi: de sobrevivência. Não só porque Miguel d'Alte vive única e exclusivamente da pintura, como pelo facto de pintar com tudo e sobre tudo. No conjunto das cerca de 1.500 obras inventariadas, a técnica é um dos elementos de maior dificuldade de definição: há aguarela, guache, grafite, pastel de óleo, óleo, acrílico, colagem de vários tipos de materiais e, em muitos casos, há várias destas variantes num mesmo objeto. Há pintura sobre papel (feito pelo próprio, na maior parte dos casos), sobre tela, madeira, contraplaco, MDF, pedra. Há reutilização de tudo e recurso a tudo.

Miguel d'Alte pintava. Só pintava. Na segunda metade da década de 1980 foi, durante dois anos letivos, professor na Cooperativa Árvore mas essa terá sido experiência exceção, sem exemplo. “O Miguel era o mais pintor de nós todos”, disse-nos António Domingos, amigo do pintor desde o tempo da E.S.B.A.P. Miguel d'Alte era pintor, sem pré-estilo ou possibilidade de engavetamento do seu trabalho, considerando a extrema originalidade que vai caminhando ao longo dos poucos mais de 30 anos de produção artística inventariada. A sua arte é líquida, roubando a Zygmunt Bauman³²⁵ a sua abordagem ao tempo pós-moderno que vivemos, repleta de hibridações, de inquietações, de referências e, sobretudo, de Liberdade. Como escreveu Fernando Pessoa³²⁶:

Para vencer - material ou imaterialmente - três coisas definíveis são precisas: saber trabalhar, aproveitar oportunidades, e criar relações. O resto pertence ao elemento indefinível, mas real, a que, à falta de melhor nome, se chama sorte.

No conjunto da possível leitura de Pessoa que, de resto, admirava e pintou, a história de Miguel d'Alte, pelo já descrito, fica no indefinível, mas real: sorte.

³²⁵ BAUMAN, Zygmunt – *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

³²⁶ FRANCO, Gustavo H. B. Franco (organização) – *A Economia em Pessoa. Verbetes contemporâneos e ensaios empresariais do poeta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. 2ª Edição. Página 145.

Além da pintura, a que dedicou a vida, deixou também obra ao nível da cerâmica e da poesia. Os seus escritos revelam um homem inquieto, extraordinariamente culto e clarividente. Ao longo da sua vida, Miguel d'Alte, nunca se afastou do circuito cultural e artístico, manteve sempre um pequeno grupo de colecionadores que o ajudaram a sobreviver da sua arte: a pintura. As cerca de 1.200 obras inventariadas no catálogo *raisonné* distribuem-se por instituições com as quais colaborou, por colecionadores e por um pequeno núcleo de amigos e familiares que nos ajudaram a cartografar a sua história de vida e a descobrir a sua obra. Contudo, foi sempre avesso à ideia de mercado e às várias tentativas de mercantilização e institucionalização de que foi sendo objeto nos locais por onde passou. Mudou de rumo sempre que sentia a sua Liberdade criativa e o seu código de valores ameaçado.

De uma forma geral a sua pintura apresenta soluções pictóricas surpreendentes; intrigante na construção formal e na estruturação formal; uma “pintura difícil” mas que revela uma enorme maturidade técnica e um estilo original. Estilisticamente, a sua obra plástica encontra-se numa fronteira permanente entre a figuração e a abstração, tendo uma primeira fase de claro abstracionismo lírico, passando pelo expressionismo abstrato e por uma “figuração fantasmática e surreal”, recorrendo às palavras do também pintor, crítico e professor Eurico Gonçalves.

A plasticidade é, claramente, uma virtude considerada desejável em todas as pinturas, e poder-se-ia afirmar com verdade que nenhuma pintura será considerada excelente a menos que revele qualidades plásticas.³²⁷

Miguel d'Alte viveu para a sua arte, sempre adverso às tentações da mercantilização. O *atelier* foi sempre a casa e a casa o atelier pois “a pintura e a vida não são duas coisas distintas”, escreveu. Estas casas-ateliers foram sempre minúsculos e infinitos, dada a vontade de expressar o sentir e questionar o mundo através da tela. Expôs, como se disse, desde 1975, e até aos inícios da década de 1990, a sua pintura é obscura, dramática, fantástica e surreal. Numa fase (que coincide com o nascimento do filho, Afonso), a paleta torna-se clara e límpida, com amplos brancos e subtis gradações de cinzentos e azuis. Nesta fase, cobria a tela com múltiplas camadas de tinta que depois raspava tentando descobrir/cobrir riscos, cores, formas, atmosferas. “O referente situa-se cada vez mais no vazio”, escreveu em outubro de 1996. A textura da tela, depois de repetidamente pintada e raspada, assemelha-se a seda. Também do texto de outubro de 1996 em que descreve o processo de criação:

Tudo se agrava à medida que vou entrando em sítios onde nunca estive.

³²⁷ ROTHKO, Mark – *A realidade do Artista*. Lisboa: Cotovia, 2007. Página 117.

Destruo para que nasça.
A obra cresce.
Desenvolve-se como uma cidade milenar desde a sua fundação até hoje.
Depois há trabalho de arqueólogo: “escavar para achar vestígios do que está submerso.
 Surgem outros espaços.
Velaturas.
A cor nunca é exata.
Instala-se a desconfiança, a ansiedade.
A tela cresce para o lado de fora (matéria acumulada), o lado de dentro (o pensamento).

As paredes da casa de Cerveira foram as últimas a ver Miguel d’Alte pintar, mas a obra faz com que a sua voz seja ouvida na eternidade. Faleceu, trágica e precocemente, tomado por um comboio em Vila Nova de Gaia, a 24 de dezembro de 2007. As suas cinzas foram deitadas ao rio Minho, pedido que terá feito ao irmão Rolando, seu incansável companheiro e melhor amigo.

Aprendizagem da saudade: essa é a dimensão mais profunda da arte, o motivo pelo qual mais nos enriquece como seres humanos. Em paralelo com outras formas, escassas, da experiência humana do limite, como o misticismo ou o erotismo, a arte conduz-nos, nos seus momentos de máxima plenitude, ao conhecimento do fino e quase não-apreensível fio que separa a vida da morte. Por isso, o autêntico artista é sempre um solitário.³²⁸

No âmbito das funções que desempenhei, entre 3 dezembro de 2013 e 30 de dezembro de 2016, como museóloga e coordenadora do serviço educativo do World of Discoveries, museu interativo e parque temático dedicado aos Descobrimentos, refleti muito largamente sobre quais os desafios da experiência museológica e/ou expográfica num contexto de territórios que procuravam dar resposta ao aumento dos fluxos turísticos, por um lado e, por outro, deveriam encontrar respostas de educação e inclusão de todos no museu, desde os locais em idade ativa (que querem opções de lazer nos seus períodos pós-laborais), aos públicos inativos (escolas, grupos seniores, etc.). Interessava-me esta relação entre os museus, o turismo e a sociedade, tendo, inclusive ministrado várias edições de um curso sobre esta temática que, no entanto, criei. No âmbito destas pesquisas, tive oportunidade de me cruzar com a tese de doutoramento em Turismo (Universidade de Évora) de Alexandra Gonçalves, com quem vim depois a relacionar-me, uma vez que esta desempenhou funções como diretora regional de cultura do Algarve. Na síntese do seu trabalho, Alexandra Gonçalves, a propósito da experiência museológica, apresentou uma proposta que tinha por base 4 E’s:

A discussão do trinómio museus, turismo e sociedade parte da noção que existem novos paradigmas, aos quais o museu não pode permanecer indiferente. Os trabalhos de investigação mais recentes revelam que o turista da pós-modernidade valoriza e procura

³²⁸ JIMÉNEZ, José – *Teoría del arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 2002. Página 249.

nos destinos que visita aspetos como: interatividade, autenticidade, experiências multissensoriais e envolvimento emocional nos locais que visita. Por sua vez, os museus evoluíram e modificaram-se incorporando as tendências da sociedade. Enquanto organizações não-lucrativas, os museus apresentam algumas dificuldades na adoção de um pensamento estratégico que contribua para a sua aproximação e resposta a diferentes públicos, mas também a uma cooperação entre os profissionais dos museus e do turismo. Tendo por base investigação desenvolvida nos museus portugueses do sul apresentam-se evidências empíricas destas questões. As exigências da sociedade pós-moderna têm ditado uma nova forma de estar dos indivíduos. Propõem-se algumas orientações para os museus que deem resposta a uma experiência de visita que possa corresponder à realização de quatro funções essenciais: Educação, Entretenimento, Emoção e Experimentação (4 E's da experiência museológica).³²⁹

Esta perspetiva de uma museologia em contexto global, interessou-me enquanto pensamento estratégico para a experiência que gostaria que os públicos tivessem nos projetos de curadoria por mim liderados e, de alguma forma, entusiasmou-me, logo neste conjunto de exposições relacionadas com o projeto de investigação e divulgação de Miguel d'Alte, adotar estratégias que ultrapassassem a máxima de que o “Nosso negócio é a contemplação da nuvem”, como escreveu Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) na sua “[Crónica] A Um Jovem” de 1953. Ou seja, sempre que encaro o espaço de exposição penso de que forma posso criar uma experiência que seja, simultaneamente, pedagógica, propicie um momento agradável de lazer, potencie emoções e permita a tal emancipação dos espetadores também através do seu envolvimento multissensorial no que se apresenta.

A forma de abordagem a estas sete exposições, que considerei como capítulos de uma retrospectiva de Miguel d'Alte que percorreu o país ao longo de dois anos, perseguiu estes 4 E's.

Para além do que já referi sobre a seleção das obras para cada uma das exposições procurar incluir os colecionadores locais, mantendo um corpo comum pertencente a Manuel Tavares Correia, o exercício perseguiu a seguinte lógica:

- O Capítulo I, na Casa Museu Teixeira Lopes (e Galerias Diogo de Macedo), em Vila Nova de Gaia, era o retorno à casa de saída, ou seja, ao município onde o artista havia perdido a vida, além de ter a cidade inscrita em outros momentos da sua biografia, como descrito. O evento inaugural contou com a apresentação do Catálogo *Raisonné* e com um momento musical, com músicas de José Afonso (1929-1987) interpretadas por músicos pertencentes à Astronauta – Associação Cultural, além de performances de outros, como

³²⁹ https://www.researchgate.net/publication/322007807_Museus_Turismo_e_Sociedade_-_uma_reflexao em 10 de fevereiro de 2020.

Rodrigo Amado (n.1964), amigos do artista. A exposição estendeu-se por três salas, correspondentes a três fases pictóricas, e em casa sala havia presença de documentos, nomeadamente de alguns dos cadernos de escritos que depois serão a base do livro “Miguel d’Alte_palavras escritas à lua”. Foi feito aqui, como em todas as exposições, um exercício de adaptação às condições do espaço, bem como ao mobiliário existente. Na sala negra, foi apresentada a instalação vídeo de Bruno Laborinho, concebida a partir da manipulação do espólio de imagens recolhido, que acompanhou também todas as exposições.³³⁰ O efeito da rede que, ao longo do período de investigação para a realização do Catálogo *Raisonné*, e o facto de se ter partido para o projeto já com datas e compromissos assumidos com todos os colecionadores, potenciou a criação de uma rede que, mesmo com o pouco esforço de comunicação feito pela Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, entidade copromotora da exposição, permitiu um volume de públicos excessivo, inclusive, para a dimensão do espaço, como se vê pelo vídeo citado em rodapé. Não obstante, as menções em imprensa foram nulas e o volume de públicos ao longo do período em que a exposição esteve patente foi muito reduzido, evidenciando a fraca adesão regular desta casa-museu. Mesmo assim, foi durante este período que a exposição foi ocasionalmente visitada por uma representante da Casalini Libri³³¹, distribuidora italiana responsável pela constituição das principais bibliotecas especializadas em arte do mundo, que teve interesse do Catálogo *Raisonné* que hoje se encontra em bibliotecas de museus e coleções de referência, como é o caso da biblioteca do Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque³³². Um dos maiores constrangimentos desta primeira exposição esteve precisamente relacionado com o funcionamento lento desta estrutura cultural de tutela municipal que em nada, ou quase nada, cooperou para que o êxito de públicos verificado no evento inaugural tivesse repercussões.

- O Capítulo II, no Fórum Cultural de Cerveira, considerando a longa história que ligou o artista à *Vila das Artes* usufruiu das possibilidades de concretização de expografias que este espaço tem, nomeadamente porque permite que se adapte o posicionamento dos painéis amovíveis, situação sobre a que falarei mais detalhadamente adiante. A narrativa foi semelhante à de Vila Nova de Gaia, considerando a escolha de obras proveniente de

³³⁰ Vídeo promocional da primeira exposição, realizado por Bruno Laborinho: <https://www.youtube.com/watch?v=rANH091d6UU>

Vídeo síntese da inauguração da primeira exposição, realizado por Bruno Laborinho:

<https://www.youtube.com/watch?v=yBYUxliWZG8>

³³¹ <https://www.casalini.it/>

³³² <https://library.metmuseum.org/search/searchtype=X&searcharg=miguel+d'alte&searchscope=1&SORT=D&SUBMIT=Search> em 2 de setembro de 2016.

coleccionadores locais. No concerto que acompanhou o evento inaugural, introduziu-se a leitura de textos da autoria de Miguel d'Alte que constavam do extenso espólio documental deixado pelo próprio e que, entretanto, tinha começado a ler, digitalizar e transcrever. A logística foi facilitada pelo facto de esta ser uma instituição onde a minha colaboração era já recorrente. O retorno na imprensa não foi além do local.³³³

- O Capítulo III, no Museu Nogueira da Silva, em Braga, assinalou o regresso do artista à cidade em que nasceu mas onde nunca havia exposto. A exposição manteve a lógica de ser representativa de todas as suas fases pictóricas, mas com um destaque para a produção na década de 1980, associando-se assim à própria estética e natureza da generalidade das salas de exposição. Foi apresentado o site oficial do projeto, entretanto desativado.³³⁴
- O Capítulo IV teve lugar no CAE da Figueira da Foz, cidade onde reside uma das irmãs e pelo fato de, na região de Coimbra, o artista ter realizado algumas exposições e mantido alguns amigos. O contacto foi facilitado, bem como toda a forma como a exposição foi divulgada e promovida, pelo facto de, em 2013, ter comissariado naquele espaço uma exposição de Júlio Resende (1917-2011) com obras da Baganha Galeria, com que colaborei e, em 2014, uma exposição de Maria Antónia Gomes, bem como outras colaborações no âmbito da produção musical. Na Figueira da Foz, tal como em todos os demais locais, a montagem das exposições correspondeu, da minha parte, a um processo de residência e de permanência nos locais durante pelo menos uma semana, o que, não obstante as visitas prévias, os registos fotográficos que fiz e as plantas dos espaços que me foram sempre disponibilizados previamente, permitia um controlo operacional e que existisse tempo de reação para alterações aos planos iniciais estabelecidos. Dadas as características do espaço, esta exposição evidenciou os trabalhos produzidos a partir da década de 1990, em que considero que o artista atingiu o ponto de definição do que seria a sua pintura.³³⁵
- O Capítulo V teve lugar na Casa das Artes de Tavira onde Miguel d'Alte havia realizado várias exposições e tinha em José Delgado Martins, presidente da associação, um importante colecionador e amigo. O local principal de exposições era pequeno mas usufruía de outros espaços contíguos, virados para a rua, que permitiram criar uma

³³³ Vídeo do segundo momento inaugural, realizado por Bruno Laborinho: <https://www.youtube.com/watch?v=Us1aryLviTE>

³³⁴ Vídeo do terceiro momento inaugural, realizado por Bruno Laborinho: <https://www.youtube.com/watch?v=nBg5U5Peu2M>

³³⁵ Vídeo do quarto momento inaugural, realizado por Bruno Laborinho: <https://www.youtube.com/watch?v=OReKYI6J1xw>

narrativa dinâmica, igualmente focada nas obras produzidas a partir da década de 1990. A instalação vídeo de Bruno Laborinho, por exemplo, adaptou-se a um espaço onde outrora existiu uma mó, o que lhe conferia uma perspetiva de visualização diferente.³³⁶

- O Capítulo VI teve lugar na Fundação Escultor José Rodrigues, no Porto, cerca de um ano depois do desaparecimento do escultor. Neste sentido, esta exposição, que usufruía de condições espaciais privilegiadas, o que permitira expor um grande número de obras e recuperar alguns dos colecionadores, na região do Porto, cujas obras não tinha sido possível expor em Vila Nova de Gaia, teve assim como subtítulo promover um reencontro entre José Rodrigues e Miguel d'Alte. José Rodrigues (1936-2016), além de notável artista plástico, foi também um dinamizador da cultura e do ensino artístico, tendo apadrinhado vários artistas. Miguel d'Alte (1954-2007) foi um dos que mereceu esse reconhecimento por parte do mestre, assinalado desde o início dos anos de 1980 e do momento em que intercedeu a favor do, na altura, jovem artista, numa estória que lhe conferiu prémio por parte da Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira. A relação entre ambos manteve-se e o grande formato que Miguel d'Alte deixou inacabado no seu atelier, antes de um comboio lhe interromper abruptamente a vida, havia sido uma encomenda de José Rodrigues. No momento em que assinalávamos um ano sobre o desaparecimento do escultor, a sua casa, no Porto, foi o local de reencontro destes dois amigos. Neste sentido, na sala dedicada aos trabalhos da década de 1980, somaram-se algumas obras do escultor, promovendo o tal diálogo plástico entre ambos. Esta exposição possibilitou também uma imersão no universo mais íntimo de Miguel d'Alte, tendo-se recriado, numa das salas o ambiente do atelier do artista e exposto vários objetos pessoais, onde se incluíam uma trança com cabelo seu que cortou, pares de óculos, uma harmónica, pinceis e outros materiais de trabalho.³³⁷
- No sétimo e último capítulo desta retrospectiva partida, no tempo e no espaço, devolveu Miguel d'Alte a Lisboa, cidade onde morou após o casamento com Ana Venade no arranque da década de 1990. Por este motivo, as obras escolhidas para expor na Sociedade Nacional de Belas Artes, um espaço com 5000 m² e de inegável notoriedade, concentraram-se, igualmente, neste período em que considero que o artista atingiu um ponto de definição da sua pureza e identidade plástica. A exposição usufruiu, ainda, do

³³⁶ Vídeo do quinto momento inaugural, realizado por Bruno Laborinho: <https://www.youtube.com/watch?v=wc1Cny7la3o>

³³⁷ Vídeo do sexto momento inaugural, realizado por Bruno Laborinho: <https://www.youtube.com/watch?v=Gbqu2dbnSlw&t=182s>

apoio da Fundação PMLJ³³⁸ que cedeu uma caixa negra, posicionada mais ou menos no centro do salão, onde foi possível apresentar com a mesma dignidade que em Vila Nova de Gaia e sem as soluções improvisadas nos demais cinco espaços, a instalação vídeo de Bruno Laborinho. Fez-se um investimento na contratação de uma equipa de assessoria de imprensa e, tanto a exposição como os livros (considerando que nesta data também se lançou o livro de escritos “Miguel d’Alte_palavras escritas à lua”) mereceram espaços de entrevista e de divulgação em vários órgãos de comunicação social, incluído em diferentes programas da RTP. Esta foi, de longe, a exposição com maior retorno, tendo, pela dinâmica própria do espaço, havido necessidade de deslocações posteriores à inauguração para realização de visitas guiadas, por exemplo. Foi também o momento em que se expuseram as obras que ficaram na propriedade dos herdeiros do artista.³³⁹

Como já referido, ao longo de todo este processo de organização das diferentes exposições, o trabalho de investigação continuou e incidiu sobre a leitura, digitalização e transcrição de todo o espólio documental deixado pelo artista e que se revelou como fundamental para a crescente compreensão da sua pintura. Quando, em abril de 2018, partimos para o sétimo capítulo da tal grande retrospectiva, apresentou-se este livro que procurei que se parecesse, do ponto de vista do seu grafismo e apresentação, com um caderno, com um dos muitos cadernos deixados por Miguel d’Alte. “Miguel d’Alte_palavras escritas à lua” foi um exercício intenso, que exigiu uma enorme entrega e capacidade de distanciamento. Percebi a importância de uma investigação plural e com vários sentidos quando se pretende estudar a fundo um autor, ao mesmo tempo que percebi que, quando mais se estuda, mais são as dúvidas em crescente e menos as certezas sobre as opções tomadas ao longo do processo. Sobre o livro, interessa, contudo, deixar algumas notas para que se perceba o porquê da dimensão da publicação não corresponder à totalidade do recolha.³⁴⁰

- Os textos publicados, constantes do espólio pessoal de Miguel d’Alte, encontrado no seu atelier em Vila Nova de Cerveira após o seu desaparecimento, correspondem a uma seleção autorizada pelos seus herdeiros legais (Afonso Rodrigues e Ana Venade), feita a partir das transcrições levadas a cabo por mim.
- A seleção autorizada corresponde a cerca de 25% do total de textos transcritos.

³³⁸ <https://www.fundacaoplmi.com/>

³³⁹ Vídeo do sétimo momento inaugural, realizado por Bruno Laborinho: https://www.youtube.com/watch?v=PnNCim_s9SM

Vídeo do espaço de exposição, realizado por Bruno Laborinho: <https://www.youtube.com/watch?v=nIKkHgQ2MkQ>

³⁴⁰ Vídeo de divulgação do livro *Miguel d’Alte_palavras escritas à lua*, realizado por Bruno Laborinho: <https://www.youtube.com/watch?v=Ob13mBciDal>

- A seleção autorizada inclui textos completos, como também excertos ou apenas frases. Neste sentido, na organização desse conteúdo tomaram-se decisões de caráter gráfico e estético, por forma a equilibrar a edição. A criação de escalas de informação (no tamanho de letra ou no destaque de frases) não tem, portanto, qualquer correspondência com eventuais escalas de informação criadas nos originais.
- A transcrição respeitou as opções de grafia e pontuação de Miguel d’Alte, mantendo, inclusive, as palavras ou expressões que este havia sublinhado, bem como as que havia colocado com letras maiúsculas. Corrigiram-se, apenas, alguns erros ortográficos, provavelmente derivados do ritmo da caligrafia, dado que não se verificam como constantes ou marcas de escrita.
- A organização dos textos selecionados segue uma ordem cronológica e, sempre que os mesmos não se encontram datados, o trabalho de investigação procurou datá-los por aproximação de conteúdo.
- A seleção de desenhos, da autoria de Miguel d’Alte, que acompanha os textos, não tem qualquer relação, nas fontes originais, com o conteúdo escrito. A sua integração no corpo do livro constitui-se como uma decisão da coordenação geral, motivada por razões de equilíbrio gráfico e estético da edição. Os desenhos escolhidos são propriedade de diferentes colecionadores, devidamente citados, que autorizaram a sua utilização e reprodução, total ou parcial, de acordo com os critérios definidos pela coordenação geral.

Na introdução ao livro assino um texto que intitulo como “Miguel d’Alte: A utopia da arte ou a arte da utopia”³⁴¹ do qual recupero alguns excertos, úteis ao seu enquadramento.

Escrever é sempre esconder algo de modo que mais tarde seja descoberto³⁴²

O vocábulo vem do grego “OU+TOPOS” que significa “lugar que não existe”. Utopicamente falando, corresponde a um contexto espaço-temporal ideal, imaginário; a um plano que se insere no campo da irrealização, da ilusão e do sonho. Miguel d’Alte viveu nesse lugar, habitou-o, definindo-lhe os contornos através da sua produção artística, vertida em reflexões escritas, ora organizadas, revistas e passadas a limpo pelo próprio, ora em jeito de diário íntimo, como relatos dos dias que passam sem avisar, ora dispersas em toalhas de mesa, boletins de totoloto e todo o tipo de blocos de papel. A totalidade desse legado vertido em palavras, corresponde ao teor do

³⁴¹ PEREIRA, Helena Mendes – *Miguel d’Alte, palavras escritas à lua*. Guimarães: Astronauta – Associação Cultural, 2018. Páginas 7 a 29.

³⁴² CALVINO, Ítalo – *Se Numa Noite de Inverno um Viajante*. Lisboa: Editorial Teorema, 2009. Tradução: José Colaço Barreiros. Página 54.

conjunto de relatos de amigos e familiares próximos que, ao longo do projeto de investigação e divulgação, se foram recolhendo. Neste sentido, o espólio inclui reflexões sobre arte, nomeadamente sobre a pintura, com passagens por relatos que correspondem a decisões estruturantes sobre o seu percurso profissional, pautadas por um discurso que entusiasmo VS angústia, em que o pintor não esconde as suas fragilidades, as dificuldades por que passa e o seu profundo desalento com o meio artístico que (ainda hoje) teima em não o reconhecer de uma forma generalizada. Em “Miguel d’Alte_palavras escritas à lua” há um claro foco nas reflexões sobre pintura e arte, revestidas da permanência de um quadro lexical em que o cosmos, o universo, as relações (formais e semânticas) espaço-temporais e as metáforas associadas às máscaras, são uma constante.

O corpo de trabalho que o livro “Miguel d’Alte_palavras escritas à lua” integra, de acordo com o já descrito, constitui-se como um projeto de investigação e divulgação ímpar, levado a cabo em contexto português: são poucos (ou mesmo nenhum) os artistas marginais (recorrendo a um adjetivo com que Miguel d’Alte se classifica no seu último texto datado) que mereceram este esforço concertado para que a sua obra se inscreva no imaginário comum. Não havendo, para análise da obra artística, muito mais do que alguns textos em catálogos e considerando a dificuldade de estabelecer discursos comparativos para um tempo que nos é ainda tão próximo, o conjunto do trabalho de investigação e divulgação feito sobre este artista permite a construção de análises para o futuro. Não existirão, arrisco dizer, muitos artistas nacionais cuja obra tenha merecido tão profunda análise. O exercício de aproximação à sociologia permitiu a criação de uma leitura do objeto artístico contemporâneo, por sua vez, capaz de abrir caminhos e, sobretudo, levantar questões sobre metodologias críticas e de análise histórica. É neste contexto que se afirma a pertinência da publicação de “Miguel d’Alte_palavras escritas à lua” um dado a somar a esta história feita de contrários e de inquietações.

Que o leitor se não escandalize com esta gravidade na frivolidade, e que se lembre de que há uma grandeza em todas as loucuras, uma força em todos os excessos. Estranho espiritualismo!³⁴³

Este livro foi também base para o guião do documentário *d’Alte: um canário na Eu-ropa*, realizado por Bruno Laborinho e apresentado em setembro de 2018 no âmbito da XX Bienal Internacional

³⁴³ BAUDELAIRE, Charles – *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Nova Veja, 2013 (6ª Edição). Página 48.

de Arte de Cerveira. Tratou-se de uma apresentação única e, por motivos diversos, o conteúdo não seguiu para distribuição.

Caroline Jones considera que, a partir de 1950 (atendendo ao contexto norte-americano, mas que em Portugal poderíamos considerar após o período revolucionário), há três modelos de sobrevivência para os artistas. Em primeiro lugar, o artista pode dar aulas, o que é uma forma muito viável de sobrevivência. A segunda opção é tornar-se bem-sucedido e famoso o suficiente para vender para/atraves de galerias. Refere alguns modelos de galeristas, como Peggy Guggenheim ou Leo Casteli a quem os artistas pagavam uma pequena comissão por uma boa venda de uma das suas produções. E, finalmente, o terceiro modelo é aquele em que o artista deve ser saudável o suficiente para sobreviver com aquilo que os outros deitam fora ou da ajuda familiar.³⁴⁴

Podemos afirmar que, como vimos, Miguel d'Alte experimentou as duas primeiras hipóteses mas foi, de facto, da terceira que se fez a história da sua vida. Diz-nos Ana Hatherly que a “filosofia e as artes, digamos mesmo o pensamento em geral, vivem dos movimentos que se efetuam entre conhecimento e reconhecimento.”³⁴⁵

Qualquer valor de mercado resulta de uma construção social. O mesmo acontece em relação ao valor de uma obra de arte. Contudo, como a perceção da qualidade de um objeto, enquanto determinante do seu valor de uso, não é imediatamente obtida através de propriedades tangíveis, é necessário que um conjunto significativo de atores sociais certifique e atribua valor à obra. Através da análise exploratória dos discursos de várias categorias de atores envolvidos, das posições por estes ocupadas e dos valores orientadores das suas ações neste processo, foi possível apreender que atributos são necessários para que uma obra ou um artista adquiram estatuto e valor de mercado lhes seja atribuído um determinado valor.

A teoria de Pierre Bourdieu³⁴⁶ sobre os campos sociais, e aplicada ao funcionamento e autonomia do campo artístico, contribuiu em grande parte para podermos explicar a forma como as posições dos atores poderão ser hierarquizadas mediante o volume de capitais adquiridos. A teoria da dominação de Pierre Bourdieu transportou para esta investigação a necessidade de legitimação de uma obra por determinados valores ou cânones dominantes. As palavras-chave entre os

³⁴⁴ JONES, Caroline – “Play in the Art System” In BERD, Karen van dem Berg e PASERO, Ursula (eds.) – *Art Production beyond the Art Market?* Berlim: Sternberg Press, 2013. Página 26.

³⁴⁵ HATHERLY, Ana – *Obrigatório não ver*. Lisboa: Quimera, 2009. Página 105.

³⁴⁶ BOURDIEU, Pierre – *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. Página 292.

agentes difusores da produção artística em Portugal após o 24 de abril de 1974 são de aproximação ao “contemporâneo”, à “vanguarda”, ao “experimentalismo”, de negação da pintura e de elogio do conceito, em detrimento da forma ou da matéria.

Contudo, a classificação “contemporânea”, atribuída à produção artística não é, nunca foi, alvo de consensos. De acordo com Marc Jimenez, chama-se contemporâneo a um tipo de arte que não se pode assimilar totalmente a nenhum dos movimentos e correntes anteriores à modernidade ou às vanguardas de finais da década de setenta; por exemplo a arte conceptual, a *pop art*, a *land art* ou a *body art*, etc. A arte que se impõe na década de oitenta com a denominação de “contemporânea” trata de se definir sem referências explícitas ao passado, contudo só em parte isso é possível. As suas “obras” recebiam, com efeito, herança de épocas anteriores. Perpetuavam os seus enfoques, aplicavam materiais segundo procedimentos aparentemente conhecidos desde há muito tempo, e recorriam a temas, formas e estilos já explorados pela arte moderna³⁴⁷.

A questão da dificuldade de definição do que se pode, ou não, rotular como “contemporâneo” é também abordada por Raymond Moulin que assinala que não há uma definição genérica do termo “contemporâneo” aplicada ao campo artístico, fazendo notar, ainda assim, que se havia instituído o rótulo de “contemporâneo”, desde a década de sessenta, como uma importante aposta em termos de competências artísticas a nível internacional. Contudo, o final da modernidade e das vanguardas tornava essa aposta ambígua, pois “um grande número de células de criação, de microfocos que vivem da sua especialidade, remetem-nos para a coexistência de estilos e de exercícios artísticos de diversas origens históricas e geográficas”³⁴⁸.

Para numerosos atores especializados do mundo da arte atual, tais como responsáveis de departamentos de arte em instituições públicas ou privadas, os curadores ao serviço das galerias, os conservadores e os historiadores de arte, a produção artística contemporânea constitui um elemento essencial de uma política cultural em todas as suas dimensões económicas e patrimoniais, não só no plano nacional como também, cada vez mais, à escala internacional.³⁴⁹ A inovação radical pode ser considerada, de facto, uma das características da arte contemporânea. Contudo, esta só poderá ser legítima se estiver de acordo com o discurso dominante, ou se for produzido um novo discurso de legitimação pelos atores que estão nas posições dominantes.³⁵⁰

³⁴⁷ JIMENEZ, Marc – *La Querrela del Arte Contemporáneo*. Madrid: Amorrortu Editores, 2005. Página 67.

³⁴⁸ MOULIN, Raymond – *L'artiste, l'institution et le marche*. Paris: Flammarion, 1992.

³⁴⁹ JIMENEZ, Marc – *La Querrela del Arte Contemporáneo*. Madrid: Amorrortu Editores, 2005. Página 68.

³⁵⁰ BOURDIEU, Pierre – *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. Página 294.

Tudo isto significa apenas que o poeta contemporâneo constrói a sua mensagem poética com meios e sistemas diferentes dos do poeta medieval: os resultados não estão em causa, e uma análise da obra de arte em termos de informação não dá conta do seu resultado estético, mas limita-se somente a pôr em evidência algumas das suas características e possibilidades comunicativas.³⁵¹

Decorrendo desta necessidade de legitimação e através da perspetiva de Howard Becker³⁵² acerca do mundo da arte contemporânea, apresenta-se a noção de convenção em torno do valor artístico. A construção da reputação artística e a aquisição de um determinado estatuto num mercado de valores estão diretamente relacionadas com a construção social deste valor, ou seja, com a legitimação no campo artístico e com a cooperação necessária para que se dê a legitimação. A articulação e cooperação entre os atores são necessárias para conferirem um determinado valor a uma obra de arte. De acordo com Howard Becker, são então várias as categorias de atores que participam nesta atividade coordenada. O galerista ou o *marchand* são negociantes que necessitam de um espaço no qual expõem obras de arte a potenciais compradores. Precisam também de um grupo de artistas que produzem o trabalho para ser vendido. Os compradores são essenciais para que se possam sustentar as galerias e as suas despesas inerentes. Os críticos irão produzir o discurso público indispensável para que se possa avaliar o trabalho artístico, posicioná-lo no mercado e construir o interesse nesse trabalho. Os visitantes das galerias, mesmo que não sejam compradores, têm um papel preponderante na difusão do interesse pela galeria e pelos trabalhos aí expostos, podendo recomendá-la a outros atores.³⁵³

Neste mundo artístico de Becker podemos e devemos acrescentar, a partir de meados da década de oitenta em Portugal, os museus e as grandes instituições públicas ou privadas onde se organizam as grandes exposições e outras atividades relacionadas com a reflexão a partir da produção artística contemporânea.

Ao longo do seu percurso, de facto, Miguel d'Alte é, de uma forma geral, agraciado pelo mercado e é ele que dita as ruturas e os afastamentos. É o temperamento do pintor, sublinhando a posição de Baudelaire, que determina o seu fado. Incapaz de ceder às exigências da cada vez maior estruturação do mercado, ao instituído, a sua história no fundo trata-se de uma antítese. Começa por apresentar sinais de sucesso académico, mas abandona a ESBAP antes de concluir a sua licenciatura. Inicia-se cedo nos eventos culturais dominantes, tanto na BIAC como na Cooperativa

³⁵¹ ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Lisboa: Difel, 1962. Página 143.

³⁵² BECKER, Howard S. – *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

³⁵³ BECKER, Howard S. – *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. Páginas 50 a 55.

Árvore mas nunca soube enraizar-se e tirar partido, inclusive dos contactos comerciais e profissionais que estas duas instituições lhe poderiam proporcionar. É aposta de Jaime Isidoro, um dos mais destacados nomes do comércio e da divulgação das artes em Portugal, mas rompe no momento exato em que sente que está já a dar mais do que aquilo que recebe. No âmbito da sua colaboração com a Galeria Roma & Pavia, conquista a crítica mas antes que o trabalho se cimentasse, muda-se para Lisboa e inicia nova fase do seu percurso. Na estadia em Lisboa, com a proximidade a Rui Mário Gonçalves e com o apoio da Câmara Municipal de Lisboa, é questionável a ausência de estabilidade num contexto familiar favorável. Por fim, nos últimos anos, nem com o apoio extraordinário e quase mecénico que recebe de alguns colecionadores, é suficiente para o seu equilíbrio emocional. Miguel d'Alte não teve a destreza ou a persistência social necessárias para tirar proveito das várias portas que, ao longo do seu percurso, se foram abrindo e é essa ausência de força que o afasta das novas estruturas de legitimação.

O desenvolvimento de um projeto, póstumo, tão abrangente e profundo sobre a obra de um autor específico, aquele que, no fundo, tinha determinado a questão-problema inicial da investigação, hoje revista, permitiu, desde logo, perceber que a rede de comunicação do mercado da arte contemporânea é complexa e fechada, estando na dependência da ação crítica e realizadora de um conjunto de agentes (críticos, curadores, diretores de museus, galeristas) que se mantém com poucas oscilações e que depende de contextos de afirmação que tenham por base a durabilidade, a estabilidade e a rede relacional firmada. Percebi, muito concretamente, que o meu nome e percurso foram insuficientes para a validação de um artista como Miguel d'Alte, pese embora a eventual qualidade das publicações e das curadorias que se associaram ao projeto.

4.2. Ciclo de exposições comemorativas dos 100 anos de nascimento de António Sampaio

No contexto do trabalho de inventariação das obras de Miguel d'Alte, que implicaram contacto com centenas de colecionadores, e consequentemente ao anúncio publicado no Expresso de que estava a ler levado a cabo o levantamento que teria corpo no Catálogo *Raisonné*, fui contactada por uma família, proprietária de um autorretrato de Miguel d'Alte, datado de 1978 e correspondente ao período em que o artista frequentou a Escola Superior de Belas Artes do Porto. Coincidência ou não, a família proprietária do referido autorretrato, que inventariamos e fotografamos, tratava-se da descendência de António Sampaio (1916-1994) e a casa, em Gondomar, estava pejada de obras deste artista. No contexto da conversa, algures no último

trimestre de 2015, a família referiu que no ano seguinte se assinalavam 100 sobre o nascimento do pintor e que gostariam, de alguma forma, de assinalar a efeméride com um ciclo de exposições. Havia já um catálogo retrospectivo, publicado pela Cooperativa Árvore, em 2004³⁵⁴, 10 anos depois da morte do artista e, para a realização desse trabalho, tinha já sido feito um levantamento massivo de obras da autoria de António Sampaio, distribuídas por várias coleções públicas e privadas, institucionais e de particulares. Ou seja, havia um trabalho de investigação adiantado, bem como de organização da documentação e da informação sobre o percurso do artista. Neste caso concreto, o objetivo passava pela organização de um ciclo de exposições que pudesse contribuir para divulgar a obra do artista, colmatando algum potencial esquecimento a que pudesse estar votada.

Em relação às exposições e à possibilidade de realizar um ciclo, a ideia já estabelecida para o projeto de investigação e divulgação da obra de Miguel d'Alte parecia-me ter sentido também neste contexto e persegui, igualmente, o conceito de cartografia. Na verdade, interessou-me sempre a emergência das periferias e os palcos da criação artística e da programação cultural para além das grandes metrópoles e dos locais da dita rede de influências imediatas. Além de que me interessou e interessa, em projetos expográficos de natureza retrospectiva, o estabelecimento de relações narrativas afetivas entre os artistas e os lugares, potenciando memórias e histórias locais e, sobretudo, diversificando as potencialidades dos territórios. Percebi muito cedo que, enquanto curadora, me interessava a dimensão poética e emocional dos projetos, muito mais do que um espaço de imediata notoriedade. O ciclo comemorativo dos 100 anos do nascimento de António Sampaio fez, assim, o seguinte caminho:

- De 7 de maio a 18 de junho de 2016, com exposição no Fórum Cultural de Cerveira, intitulada ANTÓNIO SAMPAIO E A PINTURA POÉTICA;
- De 17 de setembro a 20 de novembro de 2016, no Museu do Vinho do Porto, com exposição intitulada ANTÓNIO SAMPAIO: DO DOURO AO MAR;
- E de 26 de outubro a 4 de dezembro de 2016, na sala de exposições do Auditório Municipal de Gondomar, com o título ANTÓNIO SAMPAIO: LUGARES NO ATELIER.

Os três espaços tinham em comum o facto de serem tutelados por Câmaras Municipais, ou seja, serem públicos. Contudo, a natureza dos espaços e das suas programações era, em tudo, distinta, o que impossibilitava uma lógica de itinerância com um corpo de trabalhos comum e que

³⁵⁴ CASTRO, Laura – *António Sampaio (1916-1994). O Homem e a Obra*. Porto: Árvore . Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L., 2004.

perseguisse o mesmo tipo de narrativa. Ao mesmo tempo, o que ligava António Sampaio a cada um destes espaços diferia e, na história a contar, não fazia qualquer sentido que, para além do chapéu de chuva relativo à comemoração dos 100 anos de nascimento do artista, se mantivesse, sequer, um mesmo título. Todavia, os materiais de comunicação de cada uma das exposições partiram sempre de fotografias de arquivo do artista, cada uma delas relacionada com o título e enquadramento da exposição em si mesmo. Este não foi o único projeto de cariz retrospectivo e em itinerância que realizei ao longo destes cinco anos, mas foi o único em que senti que não era coerente manter um título dadas as características diversificadas de cada um dos espaços.

Considerando os constrangimentos financeiros que condicionam, nestes casos, os organismos públicos, no sentido de minimizar as despesas e os recursos logísticos necessários para levar a cabo o projeto, fez-se uma opção clara que expor seleções de obras que integravam a coleção da família, tendo-se verificado que as mesmas eram representativas de todas as fases plásticas que o artista havia atravessado. Em muitas circunstâncias, as decisões curatoriais são determinadas por condicionantes orçamentais e logísticos relativos às instituições, o que nos leva a refletir sobre o grau de independência do curador mesmo em projetos, como este, em que a minha ação era não vinculada e independente e no âmbito de um acordo de colaboração com a família de António Sampaio.

Tomando como ponto de partida os espaços e as suas características e condicionantes arquitetónicas, bem como a relação biográfica de António Sampaio aos lugares, escolheram-se as três fotografias e construiu-se a narrativa, chegando à mensagem evocativa dos títulos, para cada uma delas. Como evocativa da exposição no Fórum Cultural de Cerveira, partiu-se de uma fotografia (IMAGEM 1³⁵⁵) em que António Sampaio executa “Pintura-Poema” (pintura em acrílico sobre aglomerado com 107 x 90 cm) datada de 1978, ano da primeira edição da Bienal Internacional de Arte de Cerveira. A obra em questão integra a coleção da Fundação Bienal de Arte de Cerveira e, por esse motivo, fez parte da seleção de obras para esta primeira exposição. A Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira começa em 1978 no seguimento das quatro anteriores edições dos Encontros Internacionais de Arte (Valadares, Póvoa de Varzim, Viana do Castelo e Caldas da Rainha) promovida pelo Grupo Alvarez, o mesmo que já havia criado em 1954, em pleno Estado Novo, a Galeria Alvarez (inicialmente Academia Alvarez). O grupo, que toma o pintor Dominguez Alvarez (1906-1942) como mestre, tem em Jaime Isidoro (1924-2009) e

³⁵⁵ Página 270.

António Sampaio e os principais dinamizadores. O centenário do nascimento de António Sampaio, pintor e professor, merecia, só por este facto, lugar em terras do Alto Minho. “Pintura-Poema” trata-se de uma homenagem a Almada Negreiros (1893-1970), que se estendeu à primeira edição da mais antiga bienal de arte do país. Almada Negreiros, artista fundamental da primeira geração de modernistas portugueses, um dos protagonistas do movimento Orpheu, influencia, como artista e intelectual, a geração de António Sampaio. A cumplicidade entre ambos estendeu-se, de resto, a momentos de vida partilhados e do espólio de Sampaio faz parte correspondência trocada com Almada. Conheceram-se em 1942, através de Teixeira de Pascoaes (1877-1952) e mantiveram profícua amizade. Do arquivo de António Sampaio constava uma capa de uma catálogo (IMAGEM 5³⁵⁶) da ainda Academia Alvarez cujo esboço terá sido feito pelo próprio Almada Negreiros, reconhecendo-se a sua fase geométrica. Em “Pintura-Poema”, António Sampaio recupera esse símbolo. No contexto deste encontro feliz e tratando-se o Fórum Cultural de Cerveira de um espaço com o qual já estava familiarizada e que permitia a criação de estruturas múltiplas com os seus painéis modulares e amovíveis, ao olhar o salão principal de exposições a partir da galeria no piso 1, tive a ideia de reproduzir, com os painéis, aquela estrutura em espiral que o esboço do logotipo da Academia Alvarez lembrava, contextualizando geracionalmente António Sampaio na influência de Almada Negreiros (IMAGEM 4³⁵⁷). Partindo do centro da espiral, a lógica de apresentação das cerca de 75 obras, na generalidade pertencentes à coleção dos herdeiros do pintor, realizados entre 1942 e 1994, foi diacrónica. No centro da espiral incluíram-se ainda objetos pessoais do pintor, tais como um cavalete e outros materiais de trabalho. A seleção de obras procurava cobrir o percurso artístico-poético do que a dada apelidaram de “pintor mais bonito do Porto”. Além de obra, onde se incluem desenhos, aguarela, tapeçarias e, sobretudo, óleos em que a paleta de cores revela a subtilidade do artista, nesta exposição os públicos tiveram ainda acesso a documentos pessoais, tais como correspondência com artistas e intelectuais seus contemporâneos, expostos em vitrines, à maneira clássica. Na intensificação da experiência imersiva que se procurou criar com a montagem, a exposição tinha uma seleção de música ambiente, fundamentalmente referenciadas nas décadas de 1940 e 1950 e que era da preferência do artista, de acordo com o testemunho da família.

Na exposição que se seguiu, no Museu do Vinho do Porto, manteve-se a lógica *site specific*, tendo-se optado por expor, apenas, um conjunto de apenas 21 obras que cobrem uma extensão temporal

³⁵⁶ Página 272.

³⁵⁷ Página 271.

entre 1940 e 1991 e que fazem o resumo da história de António Sampaio na sua relação com a paisagem duriense (rural e urbana) e com o mar. Expor naquele espaço trazia consigo o desafio de uma relação com a exposição permanente do museu, por um lado, sendo que não era possível isolar a mesma na sala de exposições temporárias, não só pela divisória em vidro que contagiava visualmente e mutuamente os espaços, como pela própria arquitetura do edifício que condicionada zonas de exposição. Usaram-se os cavaletes e vitrines disponíveis e concebeu-se um projeto perfeitamente adaptado ao espaço. A fotografia escolhida para cartaz (IMAGEM 2³⁵⁸) testemunhava António Sampaio com um cavalete de pescoço, próprio para a pintura ao ar livre e que permitia uma leitura de contexto de como o artista havia realizado algumas das suas primeiras obras que refletem observação da paisagem.

Na exposição retrospectiva em Gondomar, na proximidades da “Casa do Rio”, riscada pelo amigo Fernando Tudela e para a qual se muda em 1963, que foi o mais íntimo dos seus *ateliers*, mas também o lugar de convívio com a geração de artistas e intelectuais do seu tempo, muitos deles, seus amigos, houve mais ambição no volume de trabalhos representados. Considerando este contexto da casa, lugar onde conheci a família, escolheu-se para base do trabalho de *design* uma fotografia de António Sampaio na varanda da tal casa, em Gondomar, mesmo diante do rio (IMAGEM 3³⁵⁹). Na generalidade estamos a falar de obras pertencentes à coleção dos herdeiros do pintor, realizadas entre 1939 e 1994, cobrindo o percurso artístico onde se incluem desenhos, aquarela, tapeçarias e, sobretudo, óleos em que a paleta de cor nos revela a subtileza do artista. Houve lugar à impressão de catálogo, patrocinado pela Câmara Municipal de Gondomar, o que possibilitou a disponibilização aos públicos de mais e melhores ferramentas de educação e mediação cultural. Recorro ao texto desse catálogo para melhor enquadrar António Sampaio, uma vez que não é possível, em minha opinião, a realização de um trabalho crítico e retrospectivo de um autor sem uma análise da sua biografia e das suas opções de vida. A exposição já citada, em Paris, de Amadeo de Souza-Cardoso, trouxe-me esse ensinamento, da mesma forma que referencio uma exposição retrospectiva de Alexander Calder (1898-1976) que vi na Tate Modern³⁶⁰, em Londres, também no arranque de 2016, em que senti essa mesma simplicidade na forma de expor, aliada à biografia, sem artificios e com um respeito absoluto pela obra de arte.

³⁵⁸ Página 270.

³⁵⁹ Página 271.

³⁶⁰ <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/alexander-calder-performing-sculpture> em 2 de fevereiro de 2020.

António Sampaio nasceu em Vila Nova de Gaia a 19 de agosto de 1916. Aos 14 anos inscreveu-se no curso Preparatório da Escola de Belas Artes do Porto. É neste período que tem oportunidade de conviver com artistas plásticos e arquitetos como Abel Moura (1911-2003), Guilherme Camarinha (1912-1994), Januário Godinho (1910-1990), Fernando Távora (1923-2005), Nadir Afonso (1920-2013) e Dominguez Alvarez. Em 1932, ingressa no Curso Especial de Pintura da Escola Superior de Belas Artes do Porto e, entre 1937 e 1944 no Curso Superior de Pintura desta mesma instituição. É discípulo de Dórdio Gomes (1890-1976) e de Joaquim Lopes (1886-1956). De Dórdio Gomes notar-se-á na sua obra, particularmente nas paisagens do Marão, especial influência, como de Almada se sente na pintura que marca a década de 1960.

António Sampaio conciliou o seu percurso académico com o trabalho na Cerâmica Lusitânia. Nesta altura, executa também frescos para casas comerciais e particulares da cidade do Porto. Contudo, em 1938, já havia vendido algumas das suas pinturas dentro do circuito da denominada elite intelectual portuense. É esta rede de contatos e a vontade antirregime que, apesar da descrição e reclusão com arte que sempre caracterizou António Sampaio, que o leva, em 1940, a fundar, com outros tertulianos, a Sociedade Editora do Norte, que publicava um jornal clandestino. O grupo reunia-se no Café Majestic, no Porto e incluía nomes como os de Eduardo Santos Silva (1879-1960), Virginia Moura (1915-1998), Artur Vieira de Andrade (1913-2005) e Januário Godinho.

Em 1941 realiza a sua primeira exposição individual no Salão Silva Porto, no Porto. Desde essa data e até 1993 não deixou de o fazer, tanto em Portugal como no estrangeiro. Participou, igualmente, em inúmeras coletivas patentes em instituições como a Sociedade Nacional de Belas-Artes, o Secretariado Nacional de Informação, o Museu Nacional Soares dos Reis ou o Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso.

Nos anos 40 do século XX participará, também, em várias exposições dos *Independentes*, movimento que provocará uma profunda alteração na pintura portuguesa. Promovidas por estudantes da Escola de Belas-Artes do Porto (onde se destaca Fernando Lanhas), entre 1943 e 1950 foram realizadas as Exposições Independentes. Segundo Fernando Guedes, "o mérito maior destes «independentes» [...] foi o de terem apresentado pela primeira vez arte abstrata realizada em Portugal e, pela insistência nessa apresentação ao longo dos anos, a terem tornado mais ou menos familiar ao público"³⁶¹.

³⁶¹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Pintura Portuguesa no Século XX*. Porto: Lello & Irmãos Editores, 1993. Página 92.

Em 1945 casa com Maria Thérèse Beyer de quem teve duas filhas (Maria Antónia, 1949 e Maria Teresa, 1951). Nesse mesmo ano inicia uma longa carreira como docente do ensino secundário. Lecionou na Escola Industrial Infante D. Henrique e na Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, no Porto; na Escola Industrial de Viana do Alentejo (onde se iniciará nos trabalhos em cerâmica com o mestre Lagarto), na Escola Industrial de Oliveira de Azeméis, na Escola de Cerâmica de Viana do Alentejo, em escolas da Covilhã, Faro e de Lisboa e na Escola Secundária de Monserrate, em Viana do Castelo, onde se reformou em 1986.

Paris, 1947: a cidade enfim! Urbanidade, comunidades de artistas, ateliers, respiração natural da arte, cosmopolitismo, azáfama de pós-guerra, museus, academias de vários tipos, pintores de rua, contatos com figuras de todas as nacionalidades, escolha. Paris representou uma oportunidade única para António Sampaio e a pintura que de lá trouxe, bem como o grande número de desenhos, revelam a evolução registada.³⁶²

As viagens fizeram sempre parte da sua vida mas há uma inicial, em dezembro de 1947, para Paris que, não só é marca da pintura como marcará o seu percurso pictórico, como também se fará notar nesta exposição. Em Paris, até ao Verão de 1948, frequentou as academias La Grande Chaumière e Julian, os *ateliers* dos pintores André Lhote (1885-1962) e Fernand Léger (1881-1955) e o atelier de fresco de Duco de La Haix, assim como a Escola de Belas Artes. Conviveu com Júlio Resende (1917-2011) Nadir Afonso, com o pintor checo Emeler e com o poeta André Figueras. Conheceu Vieira da Silva (1908-1992) e Arpad Szenes (1897-1985) e fez gravura, estudos de nus, cenas de interior e vistas citadinas, etc.

No decurso da sua carreira são várias as colaborações artísticas a registar, os trabalhos em cerâmica, com expressão pública; mas também os trabalhos em tapeçaria ou as decorações com pintura a fresco para vários estabelecimentos comerciais, sobretudo na cidade do Porto.

No contexto dessas colaborações, devemos realçar, em 1954 a abertura da Galeria Alvarez (inicialmente Academia Alvarez), com Jaime Isidoro (1924-2009), já referida. Os dois amigos manterão colaboração em muitas outras iniciativas e esta amizade entre os dois tem, de resto, diversas evidências e o próprio Jaime Isidoro dela dá nota numa carta autobiográfica publicada pouco tempo antes da sua morte.

António Sampaio dividiu a sua produção artística entre a pintura e o desenho, mas também pelo fresco, pela cerâmica (tendo executado vários painéis cerâmicos) e pela tapeçaria. No que respeita

³⁶² CASTRO, Laura – *António Sampaio (1916-994). O Homem e a Obra*. Porto: Árvore – Cooperativa de Atividades Artística, C.R.L., 1994. Página 50.

ao objeto da pintura, António Sampaio, deteve sempre o olhar sobre a paisagem e sobre a memória dos lugares de passagem, sendo o *atelier* o lugar de encontro desse vislumbre. Pintou e desenhou paisagens, designadamente de Sintra, do Minho, do Marão e lugares sossegados e enigmáticos, numa fase de afastamento da vida pública (1975).

Um artista sem tempo ou género, António Sampaio soube beber influências dos lugares e das relações que estabeleceu ao longo da vida. Preferiu, muitas vezes, a reclusão do *atelier* à movida da cidade. Contudo, em todos os lugares onde trabalhou e viveu, rodeou-se sempre de amigos como os pintores Domingos Alvarez e Carlos Carneiro (1900-1971), o escultor Arlindo Rocha (1921-1999), os poetas Pedro Homem de Melo (1904-1984), Teixeira de Pascoaes (1877-1952), Sebastião da Gama (1924-1952), Júlio-Saúl Dias (1902-1983) e António Porto Além, o violinista Herberto de Aguiar, a escritora Luísa Dacosta (1927-2015), os irmãos Ernesto e Eduardo Veiga de Oliveira, Alexandre e Júlio Babo e o mestre ceramista Lagarto. Entre os anos 60 e o 25 de abril de 1974 recebeu gente das artes e do jornalismo no seu *atelier* da Casa de Gondomar, ou “Casa do Rio”, riscada por Fernando Tudela e para a qual se muda em 1963. A morada de Gondomar somou-a à de Vila Nova de Gaia, à de Águas Santas (Maia), à de Viana do Alentejo, do Porto e de Gouvim (Vila Nova de Cerveira).³⁶³

A história que me propus contar neste ciclo de exposições, que culminou em Gondomar, foi a de um pintor fiel a si próprio, que colheu, para a realização artística, a marca do tempo, dos lugares e dos que com ele privaram, o que nos permite hoje, mais do que definir um estilo, percorrer 50 anos de tendências da História da Arte em Portugal.

Não obstante, na sala de exposições do Auditório Municipal de Gondomar senti, à partida, uma antipatia com o espaço que me afastou, em termos de conteúdo texto, de uma lógica mais poética que se vem afirmando ao longo dos anos, levando-me a um discurso mais factual e mais vinculado à História da Arte. Compreendi que a natureza dos espaços condiciona em pleno, não só as opções curatoriais como o entusiasmo e que quando, na relação do curador com a arquitetura não há uma simbiose, a dimensão criativa perde-se e o processo passa para uma dimensão de solução de problemas e não de invenção de um dispositivo comunicacional.

As vicissitudes, ou as aventuras da imaginação são intrincadas conforme a latitude – ou a restrição – da área significativa dos vários autores que sobre ela refletiram.³⁶⁴ Gaston Bachelard (1884-

³⁶³ PEREIRA, Helena Mendes – *António Sampaio: Lugares do Atelier*. Gondomar: Município de Gondomar, 2016. Páginas 11 a 15.

³⁶⁴ ROMANO, Ruggiero (direção) – *Enciclopédia EINAUDI. 25. Criatividade – Visão*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992. Página 56.

1962) terá isso um dos autores que, ao longo destes cinco anos, talvez à parte de Zygmunt Bauman e de Max Weber, mais preencheu o meu imaginário filosófico. A noção de imaginação de Bachelard parece inscrever-se sob o signo da identificação de uma relação dual, sob um ponto de vista metafísico, entre imaginação e intuição. O que emerge das páginas de Bachelard parece poder ser interpretado no sentido de um renascimento embrionário de uma espécie de logos da imaginação.

Para evitar fáceis equívocos desta asserção, é necessário precisar como ela é entendida no sentido da prevista possibilidade de estudar, através das intuições de Bachelard sobre a imaginação, o peculiar dinamismo pelo qual parece realizar-se aquela que Mallarmé definia como a “encenação interior”, o processo mental que preside à interiorização e à representação e à particular separação e associação das imagens e dos símbolos (verbais e não verbais). A operação de recuperação de Bachelard não está, certamente, isenta de riscos metafísicos; e, sem dúvida, aparece correlacionada e retificada por estudos de proveniência heterogénea que investigam as estruturas de aproximação e de simbolização implícitas na prática e na teoria psicológica e psicanalítica.³⁶⁵

A semiótica e a simbolização são processos intrínsecos e extrínsecos do meu pensamento curatorial. Quando exponho, em linhas simples, procuro codificar as palavras e os gestos, a relação entre os objetos e o espaço construído e a relação dos objetos entre si com as ideias que lhes estão inerentes. Trata-se de um processo de imaginação-intuição que me guia e que carece de patamares de leitura subjetivos que procuro explicar, depois, em conteúdo escrito ou no discurso oral. Neste projeto concreto relacionado com António Sampaio, que decorreu em três atos, enquanto curadora passei do expoente desta atribuição de sentidos, que me permitiu, inclusive, trabalhar a estrutura do dispositivo onde ocorreu a exposição, para um posicionamento estritamente operário, condicionada pelo espaço que, ainda que em geografia simbólica, não me permitia a criação dos tais sentidos entre as coisas. Este é um exemplo claro, entre tantos possíveis, de como a curadoria é uma ação muitas vezes condicionada por tutelas e orçamentos e onde o lugar dos projetos ditos independentes é, muitas vezes, o lugar disponível e não o ideal.

4.3. Bienais Internacionais de Arte de Cerveira e Fundação Bienal de Arte de Cerveira

Se consultarmos o dicionário, a definição de bienal é conceptualmente insípida e, neste contexto, qualquer exposição que ocorra de dois em dois anos. Contudo, as bienais foram criadas e mantêm (ou devem manter) outros propósitos, nomeadamente avaliar os desenvolvimentos dos últimos 24

³⁶⁵ ROMANO, Ruggiero (direção) – *Enciclopédia EINAUDI. 25. Criatividade – Visão*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992. Páginas 56 e 57.

meses no vasto campo da arte contemporânea internacional e sintetizá-los numa única exposição. Ao longo das últimas décadas, as bienais tornaram-se superexposições por excelência, assumindo o formato definitivo de exposição em grande escala da era globalizá-la. Não obstante, nunca outro formato foi tão analisado, rejeitado e/ou revisto como a bienal. Além das bienais continuarem a contribuir para a formação e afirmação de carreiras, principalmente de curadores e, talvez até mais, de artistas, elas oferecem a possibilidade de experimentação numa escala que não se coaduna com a de um museu. Além do mais, elas definem (ou devem definir) os encadeamentos dominantes no discurso, trazendo à tona o que se espera que sejam as perguntas mais prementes que os artistas se colocam, ainda que muita da sutileza deste processo se perca no volume de obras expostas. A etimologia da palavra bienal refere-se a algo vivo que corre em ciclos de duas estações. Parte do objetivo de uma bienal é demonstrar que a arte vive e que é relevante. Também deve apontar para um processo evolutivo na montagem de exposições. Além de capturar o que está a acontecer no momento, uma bienal alude a temas e assuntos das interações anteriores e cria uma rede discursiva que é maior que a soma das partes. As bienais sempre foram espetáculos e o modelo começou como uma montra internacional, parente das feiras mundiais e das exposições universais, que há 150 anos exibiam as mais recentes inovações técnicas ocidentais, tesouros coloniais e produtos da Revolução Industrial. A Bienal de Veneza, por exemplo, aqui já mencionada, a mais antiga e prestigiada, inaugurada em 1895, apresenta, desde há vários anos, um modelo menos nacionalista (centrada na proposta do pavilhão da Itália) e desviou o foco da atração para a exposição coletiva de grande escala, geralmente organizada por um curador reconhecido internacionalmente. Ou seja, dando resposta às forças descentralizadoras da globalização e do pós-modernismo.

É importante compreender que as bienais, especialmente a partir da década de 1990, têm dado oportunidades a artistas das supostas margens do globo, permitindo-lhes acesso à cena artística a partir de uma plataforma com capacidade de alavancar carreiras, como é a bienal. As bienais contribuíram para rapidamente globalizar o mundo da arte, introduzindo novos centros artísticos e reconhecendo a diversidade geográfica da criação. Algumas das principais bienais do mundo, (re)mencionando alguns exemplos, têm lugar em países como a Turquia (Bienal de Istambul), Brasil (Bienal de São Paulo), Coreia do Sul (Bienal de Gwangju), Austrália (Bienal de Sydney) e Cuba (Bienal de Havana). Muitos destes países absorveram o modelo em diferentes formatos que dão resposta a contingências e necessidades específicas. Na generalidade dos casos, o estabelecimento de uma bienal afeta consideravelmente o desenvolvimento da cena artística local.

Neste sentido, não obstante todas as mudanças que as diferentes bienais têm sofrido, não obstante todas as propostas e contrapropostas, a ambição original permanece: localizar encadeamentos comuns através de uma aparente infinita e caótica gama de estilos, temas, geografias e histórias, não apenas resumindo os seus desenvolvimentos recentes, como também apontando para uma produção intelectual e artística mais ampla a nível mundial.³⁶⁶

A Bienal Internacional de Arte de Cerveira tem a sua primeira edição de 1978, como consequência dos Encontros Internacionais de Arte que, no contexto pós-revolução, arrancam no Verão de 1974 em Valadares (Vila Nova de Gaia), passando nos anos seguintes por Viana do Castelo, Póvoa do Varzim, Caldas da Rainha até que, em Vila Nova de Cerveira, encontram palco para a realização de um evento de maior envergadura. A Bienal Internacional de Arte de Cerveira é, assim, consequente do processo democrático e da conquista da Liberdade. Foi inicialmente organizada pelo Grupo Alvarez e por Jaime Isidoro (até 1986 e depois 1992); com uma edição, em 1988, organizada pela ARCA – Associação Regional de Cultura e Arte; a Associação Projecto – Núcleo de Desenvolvimento Cultural (entre 1995 e 2009); sendo, desde 2011, responsabilidade da Fundação Bienal de Arte de Cerveira. Jaime Isidoro dirigiu as edições de 1978, 1980, 1982, 1984, 1986 e 1992; José Rodrigues a de 1988; Henrique Silva as edições de 1995, 1997, 1999, 2001, 2003, 2005, 2007 e 2015; Augusto Canedo as edições de 2009, 2011 e 2013; e Cabral Pinto (n.1947) dirigiu as edições de 2017, 2018 e dirigirá a de 2020. A Câmara Municipal de Vila Nova de Cerveira foi sempre o principal mecenas do evento que redesenhou o lugar, inscrevendo-o no mapa da arte contemporânea e resignificando a imagética do território que se identifica como *Vila das Artes*. O modelo da bienal mais antiga da Península Ibérica tem-se mantido estável com o concurso internacional, artistas convidados, exposições de homenagem a artistas consagrados, projetos curatoriais diversificados (em que se incluem os das instituições de ensino superior artístico), residências artísticas e uma programação paralela com diferentes tipos de intervenções. Desde 1995 que cada edição obedece a um tema aglutinador, previamente definido.

4.3.1. Primeiros projetos: 2007 a 2015

No âmbito da XIV edição, realizada entre 18 de agosto e 29 de setembro de 2007, tive a minha primeira experiência profissional, tendo desempenhado funções no apoio ao visitante. Classifico este tempo como transformador e estruturante, tendo-me dado a oportunidade de contactar com o meio artístico, com o sistema da arte, e de conhecer um conjunto de protagonistas que viriam

³⁶⁶ HOFFMANN, Jens – *(Curadoria) de A a Z*. Rio de Janeiro: Cobogó Ltda., 2017. Páginas 11 a 14.

a apresentar-se como recorrentes do meu caminho e nos meus desafios de investigação. Em 2009, no âmbito da XV edição, realizada entre 25 de julho e 27 de setembro, integrei a equipa, a convite de Henrique Silva, para coordenar a produção de conteúdos para a WEBTV da Bienal Internacional de Arte de Cerveira. Estes conteúdos, em direto ou posteriormente editados depois de gravados, integravam entrevistas com artistas, cobertura de visitas guiadas e da programação paralela à exposição, tendo acabado depois por surgir a ideia das Conversas de Café, já referidas no contexto do arranque do projeto de investigação e divulgação da obra de Miguel d'Alte. Organizei, também, um debate intitulado “A Cultura do Poder ou o Poder da Cultura” e uma mesa-redonda sobre “O Papel do Curador”, sendo que nessa altura já havia frequentado uma formação profissional na área da curadoria. A extensão da descrição justifica-se pelo simples facto de, logo em 2009, ainda que a minha ação não estivesse relacionada com a produção da exposição propriamente dita, ela expandiu para várias dimensões da programação paralela às exposições, quer para suportes digitais, quer no espaço físico, reforçando uma relação e uma proximidade aos artistas que viria a considerar como vital na minha construção como curadora e, ainda, na dinamização de eventos técnico-científicos que promovem o debate e a discussão a partir da arte contemporânea, considerada mote e/ou modelo.

Em 2014, no âmbito da programação que acontece fora do período da Bienal Internacional de Arte de Cerveira, Henrique Silva convida-me para criar os serviços educativos da Fundação Bienal de Arte de Cerveira. Foi neste contexto que desenvolvi um projeto no âmbito do que alguns autores denominam como *curadoria educativa* ou *curadoria pedagógica*³⁶⁷, partindo das obras da coleção da Fundação Bienal de Arte de Cerveira. Organizaram-se, assim, dois ciclos de exposições intituladas DIÁLOGOS COM (ALGUMAS) OBRAS DA COLEÇÃO DO MUSEU BIENAL DE CERVEIRA que tinham como base conceptual um livro³⁶⁸ de Vasco Graça Moura (1942-2014) em que o autor compila um conjunto de textos sobre obras de arte de vários períodos, mas predominantemente de autores portugueses e situadas no passo da contemporaneidade. Os textos têm um carácter que combina características do vocabulário da História da Arte, com uma dimensão poética e um *storytelling* que torna pessoais os objetos, aproximando as suas leituras do público, democratizando essas mesmas leituras. Esta era uma abordagem que me interessava e que marcou a série de visitas guiadas que protagonizei a partir das obras selecionadas para os dois ciclos expositivos (o primeiro de 16 junho a 26 julho de 2014 e o segundo de 20 setembro e 18

³⁶⁷ Por exemplo: BARBOSA, Ana Mae e COUTINHO, Rejane Galvão (organização) – *Arte/Educação com Mediação Cultural e Social*. São Paulo: UNESP, 2009.

³⁶⁸ MOURA, Vasco Graça – *Diálogo com (algumas) imagens*. Lisboa: Guimaraes Editores, 2009.

outubro de 2014). As visitas tinham um caráter íntimo e, em cada uma, eram escolhidas apenas 4 a 5 obras de arte, interligadas por uma questão-problema a partir da qual se indagavam os públicos que participavam, podendo usufruir de uns singelos bancos de madeira, dado que em cada objeto se permanecia por uma média de 10 a 15 minutos. Todas estas visitas foram gravadas, estando a sua edição disponível *online*. Aliás, e sobretudo sob direção de Henrique Silva, a BIAC e a FBAC mantiveram uma política de comunicação *online*, sobretudo numa dimensão de documentação das ações para memória futura. O segundo projeto, no âmbito deste desafio de criação dos serviços educativos, tratou-se de um conjunto de conversas com artistas, em jeito de visita guiada comentada à exposição “Recontar a Bienal de Cerveira” (21 de março a 30 de maio)³⁶⁹ e cuja abordagem procurei já, conscientemente, encaminhar e enquadrar no presente projeto de investigação, uma vez que me foi permitido o contacto direto com uma geração de artistas cujos testemunhos interessava recolher. Aliás, o modelo ganhava sentido pois já na série de visitas guiadas do projeto anterior se havia feito uma visita comentada por Clara Menéres (1943-2018). A escolha dos artistas acompanhou a lógica do recontar, privilegiando-se nomes com uma relação antiga e umbilical ao evento:

- 2 maio de 2015 com Rui Anahory (n.1946);
- 9 maio de 2015 com Albuquerque Mendes (n.1953);
- 16 maio de 2015 com Justino Alves (1940-2015);
- 23 maio de 2015 com Zulmiro de Carvalho (n.1940);
- 30 maio de 2015 com Sobral Centeno (n.1948).

Foi nesta altura que contactei pela primeira vez com o *Interview Project* de Hans Ulrich Obrist, um dos mais reputados nomes da história da curadoria. Desde o início de sua carreira, o suíço empreendeu um projeto amplo e contínuo de entrevistar uma incrível lista da qual constam as principais figuras do sistema da cultura e da arte, que definiram e definem os séculos XX e XXI. Serão mais de 2.000 horas de entrevistas que foram gravadas, tendo contribuições de figuras famosas e obscuras, mentes brilhantes, na opinião do entrevistador. Nestas entrevistas³⁷⁰ o improvisado é um traço recorrente e à medida que Hans Ulrich Obrist o põe em prática, o papel do curador não é apenas de autoria e erudição, mas também de provocação, empregando

³⁶⁹ <https://bienaldecerveira.org/workshopsvisitas-guiadas-recontar-a-bienal-em-maio-com-artistas/> em 12 de março de 2020.

³⁷⁰ Algumas disponíveis em OBRIST, Hans Ulrich – *Everything You Always Wanted to Know About Curating*. Berlin: Sternberg Press, 2011.

metodologias atuais que promovem a aprendizagem daqueles que participam e contemplam os seus projetos. O curador é, assim, um ativista.

Compreendi, na pertinência deste trabalho de contacto direto com os entrevistados, do qual também resultaram muitas entrevistas e aprendizagens informais, que, no caso da arte contemporânea, o artista é sempre a primeira fonte e que, mesmo um olhar curatorial ao qual é permitida a construção de supra narrativas e entendimentos, não deve prescindir da vida do autor pois a criação é feita da ação plástica e do pensamento que lhe está inerente, conferindo à obra intelectualidade e a tal intencionalidade artística que distingue a produção humana e a torna única. O contacto com alguns destes artistas abriu, ainda, caminhos para o futuro e permitiu intensificar o mapeamento do sistema da arte que me interessava estudar, ao mesmo tempo que expandiu o meu papel enquanto curadora muito para lá do estreito domínio da exposição. Entendo que todas as propostas de curadoria devem ser educativas ou pedagógicas, ou na criação do próprio *display* ou nos instrumentos de educação e mediação cultural que são disponibilizados aos públicos e que têm grande amplitude. Estes instrumentos devem ser considerados a vários níveis: nas plataformas digitais, redes digitais e outras formas de comunicação à distância (desde um website à atendimento telefónico); nos conteúdos impressos e físicos, disponíveis no espaço da exposição (textos de parede, legendas, folhas de sala, catálogos, áudio-guias, entre outros); passando pelas atividades de programação paralelas à exposição e que vão das visitas guiadas, oficinas aos eventos técnico-científicos e de pensamento. A curadoria só o é se for educativa ou pedagógica e o curador é sempre um mediador.

4.3.2. Paula Rego

Em 2017, no âmbito do programa da XIX Bienal Internacional de Arte de Cerveira, que decorreu entre 15 de julho e 16 de setembro de 2017, fui convidada por Cabral Pinto para assumir a curadoria de homenagem a Paula Rego (n.1935). A artista homenageada já havia sido escolhida e cabia-me, agora, pensar a exposição. Dentro do tal sistema da arte que procurei, mais do que definir (porque não se defini em tão poucas páginas tamanha complexidade), ilustrar através de algumas premissas e perguntas, Paula Rego foi a artista de maior prestígio, nacional e internacional, com a qual trabalhei diretamente, pelo que os desafios desta curadoria revelaram-se como indicadores de um campo de alavancagem da construção de uma imagem minha enquanto curadora com capacidade de influência.

A exposição ocuparia o salão principal de exposições, num esquema feito com as tais paredes amovíveis já referidas. Foi-me dado um espaço de liberdade conceptual e um intervalo orçamental que permitia assegurar as condições exigidas pela artista, pelos seus representantes e pelas instituições e colecionadores que possuem obras de Paula Rego, em que incluíam avolumados seguros; transporte especializado de obras de arte; a garantia, habitual, das condições de segurança, temperatura e humidade relativa do espaço mas que, neste caso, teriam que ser comprovadas contratualmente através do *Facily Report* do espaço. Contudo, o convite para curar esta exposição foi-me dirigido apenas em janeiro de 2017, o que para uma exposição desta envergadura a inaugurar a julho, se revelou numa corrida contra o tempo, nomeadamente porque os processos de empréstimo são lentos, exigem o estabelecimento de uma relação de confiança entre quem pede e quem empresta e estão imbuídos de burocracia e de validações.

Conseguir o empréstimo de uma obra de arte é um dos passos mais práticos que se pode dar na criação de uma exposição, mas o empréstimo também tem um base conceptual que é um dos pilares do trabalho curatorial. É um gesto magnânimo, o reconhecimento de que uma obra de arte é mais potente na esfera pública do que esfera privada. O empréstimo reconhece implicitamente que os bens de uma instituição ou de um indivíduo de certa maneira pertencem ao coletivo, que uma obra de arte é discursiva e que expô-la beneficia tanto o público como a própria arte.³⁷¹

Um dos critérios para a escolha dos artistas a homenagear, no âmbito das Bienais Internacionais de Arte de Cerveira, é a relação dos mesmos à história do evento. Neste caso, Paula Rego, havia participado na primeira edição do certame, em 1978 e, em 1995, reprodução de uma obra sua, “A Guardiã”, havia sido capa do catálogo, num ano que marca a passagem da realização do evento para ano ímpar. Estabelecer essa ligação era um dos desafios do projeto de curadoria a conceber. O segundo desafio era que o projeto estabelecesse uma ligação ao tema da XIX edição: “Da Pop Arte às Transvanguardas, Apropriações da Arte Popular”. Todas as opções curatoriais, desde a seleção de obras, ao esquema de montagem, passando pelo texto para o catálogo, teriam que passar pela validação da artista ou dos seus representantes. Neste mesmo ano, 2017, Nick Willing, filho da artista, lançou o filme-documentário “Paula Rego, Histórias e Segredos”. As conversas prévias com Nick e a posterior visualização do filme, cuja estreia ocorreu a 6 de abril de 2017, foram fulcrais para a estruturação de uma narrativa sobre a artista que fez com que fosse claro para mim que a seleção de obras teria que cumprir o terceiro objetivo de permitir conhecer a biografia de Paula Rego. PAULA REGO E A TRANSNARRATIVIDADE BIOGRÁFICA DA PINTURA ficou

³⁷¹ HOFFMANN, Jens – *Curadoria de A a Z*. Rio de Janeiro: Cobogó Ltda., 2017. Página 49.

assim definido como título da exposição. A versão final do projeto estava, contudo, perfeitamente condicionada pelas obras que, a título de empréstimo, se conseguiriam. Além dos empréstimos de obras provenientes da Casa das Histórias Paula Rego (tutelada pela Fundação Dom Luís I (Cascais)), da Fundação de Serralves, do Museu Coleção Berardo e da Coleção Millennium bcp, integraram-se ainda obras de colecionadores privados. A parte destes colecionadores cheguei através dos contactos estabelecidos no projeto de investigação e divulgação da obra de Miguel d'Alte, verificando-se uma rede fechada no sistema da arte que ainda inclui pouca diversidade de agentes, não obstante o crescimento nas últimas décadas. Na felicidade desta busca, descobri o colecionador que detém a obra “A Guardiã”, a tal que havia sido capa de catálogo em 1995 mas que nunca havia estado em Vila Nova de Cerveira. Um total de 51 obras, entre pintura, desenho, gravura e serigrafia, dispuseram-se diacronicamente, incluindo-se uma vitrine com os catálogos das edições de 1978 e 1995 da Bienal Internacional de Cerveira, que referenciavam a artista e ainda uma sala escura onde era exibida em *loop* uma pequena versão do documentário de Nick Willing. A expografia incluiu textos de parede com excertos e testemunhos de personalidades de referência sobre a artista (IMAGEM 6³⁷²), como foi o caso de Agustina Bessa Luís com que iniciei o texto do catálogo da exposição. Considero este texto um importante marco pois, pela primeira vez, senti que conseguira atingir a diferença plena entre um texto de âmbito mais curatorial e outro mais crítico. Um texto no quadro de uma curadoria deve fazer referência à relação dos objetos entre si e com o espaço, funcionando como uma proposta de leitura do exposto, enquanto que um texto de âmbito mais crítico poderá falar apenas do artista e das obras, sem as contextualizar num mesmo dispositivo.

A obra de Paula é autobiográfica, mas é sobretudo assustadora. Ela é assustadora. Mas porquê? Há alguma coisa de inquietante no que se distingue do normal, do admitido como tal. [...] Os quadros de Paula Rego são histórias. [...] A arte de Paula Rego é duma riqueza psicológica extraordinária. Enquanto que Cézanne era um prosador a quem a imaginação estorva, Paula tem uma garra que nos deixa inquietos. As mulheres não exprimem desejo nem sofrimentos. Têm momentos de repouso, como aquela que está à janela com a mão indolentemente cruzada no rosto, cuja expressão não se vê. Não é melancolia, é pura indiferença. A mulher que trabalha não tem sentimentos fúteis, tem paixões, esplendores do coração; e logo corre a brunir uma camisa ou a esfregar uma escada. [...] A vida desta mulher, Paula Rego, é feita de sobressaltos que ela acalma com um comportamento banal.³⁷³

³⁷² Página 273.

³⁷³ BESSA-LUÍS, Agustina e REGO, Paula – *As Meninas*. Lisboa: Guerra e Paz, Editores, S.A., 2008 (2ª edição). Páginas 31 a 45.

Em 2001, com pinturas de Paula Rego (n.1935) e texto de Agustina Bessa-Luís (n.1922), publica-se “As Meninas”, que adotei como ponto de partida para a narrativa. Agustina é uma intelectual umbilicalmente ligada à bienal de arte mais antiga do país, ligação que já vem dos Encontros Internacionais de Arte (1974-1977). E Paula? Diz-nos o catálogo da primeira edição, em 1978, que havia obra sua exposta. Não há imagens mas a obra “La Petite Notice”, de 1977, patente na mostra, poderá dar-nos indicações do caminho que seguia a artista nesta altura. E, em 1995, após um interregno que quase ditou o fim da iniciativa (BIAC), a reprodução da obra “Guardiã” (*Watcher*) é capa do catálogo da VIII edição. Não obstante a descrição mais linear de posição, a mulher de que fala Agustina poderia ser esta guardiã que, tomando a bacia da roupa acabada de estender como palanque e por entre os vestígios do cuidado das crianças que a presença do triciclo evidencia, olha, indiferentemente, o mundo lá fora, partindo da realidade quotidiana doméstica à qual, tradicionalmente, estão votadas as mulheres. Em 2017, ano em que estreou o documentário “Paula Rego, Histórias e Segredos”, realizado por Nick Willing, filho da pintora, e que as exposições se reproduzem por vários pontos da Europa, com a Bienal a caminho dos seus 40 anos, escolheu-se também homenageá-la. A seleção contemplou um total de 51 trabalhos, produzidos entre 1968 e 2001, correspondendo à quase totalidade das fases da pintora e que evidenciam uma coerência temática que, nas palavras da artista, marca o seu percurso:

O tema que corre desde o início do trabalho é o mesmo. Assume formas diferentes – umas vezes são recortadas, outras não –, mas continua a ser a mesma coisa. [...] Mandar nas pessoas. Obediência. Subversão. Fazer bem às pessoas más, fazer mal às pessoas boas. Poder. Desigualdade entre sexos. Os homens mandam nas mulheres em geral. As mulheres às vezes mandam, mas é de outra maneira. A relação entre os sexos. É isso. Não é preciso mais. São tudo coisas caseiras. Tudo se passa no espaço doméstico.³⁷⁴

A viagem começa em 1968 com “Lenço dos Amores”, obra correlacionada com outras emblemáticas como “O Quarto dos Castigos” (1969) ou “Cães de Barcelona” (1965), que poderão ter feito parte da seleção de nove que a pintora leva à X Bienal de São Paulo, integrando a representação de Portugal, e que correspondem a uma alteração significativa que o seu trabalho sofre, em finais dos anos 1960 (tendo como charneira o ano de 1966), com a adoção da tinta acrílica em vez da tinta a óleo. Por um lado, as cores brilhantes do acrílico estavam mais de acordo com o espírito da época, por outro, Paula Rego sente-se atraída pela maior espontaneidade que o acrílico permite. A sua pintura adquire, então, uma paleta mais viva e as superfícies são mais planas e menos tortuosas, com as formas a mergulharem no suporte. Contudo, mantém da fase

³⁷⁴ RIBEIRO, Anabela Mota – *Paula Rego por Paula Rego*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2016. Página 73.

anterior o recurso à colagem, como princípio da mutilação e da violência intrínsecas ao seu processo de criação. Figuras sem cabeça, braços e mãos, combinadas com figurinhas e dorsos que provêm do universo da cultura de massas e da banda desenhada, mantêm um caráter angustiante que adensa a narratividade.

Em 1968, Paula Rego já havia experimentado a dor e a perda sob diversas formas e a sua pintura fará uma imersão no universo das histórias, afastando-se dos temas políticos do início da década de 1960, ainda que obras posteriores como “O Muro da Prole” (1984), “A Guerra” (2003) ou mesmo a Série Aborto (1998-99) tenham essa dimensão ativista.

Ao longo dos anos 70, Paula Rego trabalhará com acrílico e colagem encontrando inspiração nos contos tradicionais portugueses e ingleses. “O Príncipe Azul” (1973) será exemplo dessa pesquisa. É também em 1973 que a artista começa a fazer psicoterapia junguiana, após ter sofrido uma grave depressão. Em 1976, Paula Rego e a família (o marido, Victor Willing e os filhos Caroline, Victoria e Nicholas) passam a viver, definitivamente, em Londres, como consequência dos graves problemas financeiros que atravessam no período pós-revolucionário e que culminam com a falência da empresa familiar que o marido geria desde a morte do pai da pintora, em 1966. Aliás, o ano de 1966 é ainda o da descoberta da esclerose múltipla de Victor Willing (1928-1988).

Paula Rego nasce em Lisboa, a 26 de janeiro de 1935, e é filha única de uma família do que consideraríamos alta burguesia, que comungava dos valores republicanos. O pai, de raízes portuguesas e britânicas, irá desenvolver atividade profissional na área da engenharia eletrotécnica e a mãe, com ligações à cultura francesa, frequenta a Escola de Belas-Artes de Lisboa e é quem primeiro incentiva a filha a desenhar e a pintar. Em Portugal, Paula começou por ter aulas particulares e, entre 1945-1951, estuda na Sr. Julian’s School, em Carcavelos. Os pais tinham residência no Estoril e a avó, com quem passará parte da sua primeira infância, uma quinta na Ericeira, marca memorial e cenográfica da obra de Paula Rego. Em 1951, o pai incentiva-a a prosseguir estudos na área artística em Londres e, entre outubro de 1952 e julho de 1956, frequentará o curso de pintura da Slade School of Fine Art. Será nos tempos da Slade que irá conhecer o seu futuro marido, à época casado, e engravidar da sua primeira filha, Caroline. Contudo, antes desta gravidez, existiram outras, como existiu a experiência do aborto, em condições de grande risco para a saúde e vida da mulher e que farão com que Paula Rego tenha mantido um ativismo político sobre o tema.

O ambiente na Slade era rígido e o ensino, sobretudo a partir da observação de modelo, insistia na ideia de que era necessário pintar a realidade. A rigidez da escola era diametralmente oposta ao ambiente fervilhante e cosmopolita da capital britânica, onde proliferaram, nas décadas de 1950 e 1960, as expressões artísticas de tendência figurativa e neorrealista, como reação à arte abstrata pré II Guerra Mundial. Dentro das tendências do neofigurativo, contemporâneas do arranque da carreira de Paula Rego, não podemos ignorar Lucian Freud (1922-2011), naturalizado britânico em 1939 e cuja pintura se enquadra entre o surreal, o expressionismo e o realismo; também o Grupo COBRA, ligado à figuração grotesca e primitiva e influenciado pela arte popular nórdica, pelo expressionismo e pelo surrealismo, atua, sobretudo, entre 1948 e 1951, fazendo escola; ainda, Francis Bacon (1909-1992), britânico, cujo figurativo nos remete para um universo de elogio ao feio e ao provocatório. “Bacon sente-se atraído pelo terror, pelo isolamento e pela angústia e uma visita a qualquer exposição retrospectiva sua é uma experiência opressiva.”³⁷⁵ A propósito, na altura da XIX Bienal Internacional de Arte de Cerveira, estava patente no Museu Picasso de Málaga, entre 26 de abril e 17 de setembro de 2017, uma exposição intitulada “Bacon, Freud y la Escuela de Londres”, onde se incluíam obras de Paula Rego e se refletia sobre a designada *Nova Figuração* das décadas de 1950-60, tendo como palco Londres e como protagonistas um conjunto de artistas com ligações de amizade entre si e que exploram a aparência e a fragilidade do corpo, a partir da consagração da figura e da paisagem quotidiana, reinventando o modo de representar a vida e dotando a pintura de uma inusitada intensidade. Este é, na verdade, um contexto de formação da pintora que interessa compreender, até porque a enquadra numa História da Arte internacional e a distancia, de certa forma, da produção portuguesa, tornando-a num caso sem paralelo ou possibilidade de cópia entre os seus conterrâneos. E os tempos da Slade dão, de facto, alguns bons frutos: em 1954 recebe o primeiro prémio de composição anual da escola, que tem como tema a peça radiofónica de Dylan Thomas “Under Milk Wood”. Será com esta mesma obra que participará na sua primeira exposição coletiva, em 1955, no salão anual dos Young Contemporaries, em Londres, tendo uma crítica da autoria de David Sylvester (1924-2001), publicada no jornal *The Listener*.

Apoiada pelo pai, Paula Rego, irá regressar ao Portugal do Estado Novo e a um contexto inóspito em que uma menina não poderia engravidar, muito menos sendo solteira e tendo mantido relações com um homem casado. Entre 1957, Paula e Victor passam a viver na Ericeira, numa quinta de

³⁷⁵ LUCIE-SMITH, Edward – *Movimientos Artísticos desde 1945*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991. Página 66.

família. Victor divorcia-se da primeira mulher em 1959. Os dois irão montar *atelier* na adega, um de cada lado, sendo evidente a resiliência de Paula que trabalha as suas obras, de técnica mista com colagem, no chão ou sobre uma mesa, o que a liberta da rigidez formal do cavalete em que havia consistido a sua formação em Londres. Em 1959, numa viagem a Londres, a portuguesa irá descobrir a pintura de Jean Dubuffet (1901-1985), considerado o primeiro teórico da Arte Bruta. Em 1960 expõe no *London Group* e é em 1961 que apresenta pela primeira vez, coletivamente, as suas pinturas e desenhos em Portugal na *II Exposição de Artes Plásticas* da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. À época, Rui Mário Gonçalves (1934-2014) considerou-a “a grande e única revelação da exposição”³⁷⁶. No ano seguinte é-lhe atribuída uma bolsa de estudos, por esta mesma instituição, com o objetivo de promover o seu trabalho no meio artístico londrino. Passa a viver entre Portugal e Inglaterra até se fixar, definitivamente, na ilha, em 1976, ano em que a Fundação Calouste Gulbenkian lhe atribuirá uma segunda bolsa com o objetivo de aprofundar a sua investigação sobre os contos populares. A sua primeira exposição individual havia-se realizado em 1965, na Galeria de Arte Moderna da Sociedade Nacional e, apenas em 1981, terá lugar a sua primeira exposição individual em Londres, na AIR Gallery, já após a venda da quinta da Ericeira e com o adensar dos problemas financeiros da família. Em 1981 a sua pintura entrará, com a série do *Macaco Vermelho*, numa nova fase, inspirada pelo universo pictórico e pelas figurinhas animais do teatro de infância do marido. Paula Rego desenvolveu, então, uma forma de trabalhar que retinha alguma da espontaneidade e anarquia visual das suas melhores colagens, em formas que eram rapidamente desenhadas em acrílico sobre papel, de linhas fortes e grandes áreas de cor saturada. As composições são narrativas e os “protagonistas são seres humanos levemente disfarçados de animais, utilizando Paula Rego os animais não em consonância com algum sistema simbólico óbvio, mas sim como as crianças o fazem nas suas viagens imaginativas, quando é perfeitamente natural um animal fofinho comportar-se como uma pessoa em vez de como um urso.”³⁷⁷

Em Vila Nova de Cerveira, os públicos encontram seis obras desta época (1983 e 1986), variando entre o acrílico, a tinta-da-china e a aguarela sobre papel, em que se evidenciam as histórias de uma estenografia narrativa e emocional e um certo imediatismo ao mapear o mundo animal, invariavelmente ligado ao mecanismo do desenho. Esta série produtiva faz com que Paula Rego tenha sucesso em Londres e, em 1985, é novamente convidada para expor na Bienal de São

³⁷⁶ Citado em ALFARO, Catarina e OLIVEIRA, Leonor (coordenação) – *Paula Rego. Histórias & Segredos*. Cascais: Fundação D. Luís I/Casa das Histórias Paula Rego, 2017. Página 209.

³⁷⁷ BRADLEY, Fiona – *Paula Rego*. Lisboa: Quetzal Editores/Bertrand Editores, Lda., 2002. Página 19.

Paulo mas, desta vez, como representante oficial da Grã-Bretanha. Em 1988 (ano da morte de Victor Willing), a Fundação Calouste Gulbenkian organiza-lhe-á uma exposição retrospectiva e, nesta sequência, surge o convite da Serpentine Gallery para a primeira grande exposição individual em Londres. Aqui apresentará obras da nova Série “A Menina e o Cão”, desenvolvida a partir de 1986, e que conta a história de uma menina com o seu cão. Seguindo a linha iniciada em 1981, quer o aspeto da menina, quer do cão, mudam de obra para obra, marcando essas mudanças alterações na relação dos dois personagens. As obras são sobretudo sobre a menina, funcionando o cão como animal de estimação e adereço, capaz de assumir os papéis de bebé e amante, numa complexa ambiguidade relacional em que há amor e cólera, desejo e frustração. Esta série de obras marcará também uma mudança na pintura de Paula Rego e numa forma particular de recorrer, pictoricamente, aos animais. A carga narrativa passa a incidir nas relações humanas, mantendo-se a artista fiel às meninas, contextualizadas em composições cada vez mais complexas, aparecendo como filhas, amantes, esposas, mães e avós, na dimensão do mundo obscuro e distorcido dos adultos e da sociedade vigente, plena de hipocrisias e de micro poderes domésticos, promotores da desigualdade de género. Nas obras Sem título de 1989 e 1990, de técnica mista sobre papel, e em “A Criança Tranquila”, “Alegria, Inspiração e Esperança”, “O Drama da Criança Talentosa” e “Obediência à Autoridade”, presentes na mostra, vemos evidências dessa mudança compositiva.

A perda de Victor Willing em 1988, seu companheiro e principal impulsionador intelectual e criativo, ainda que represente para a pintora um momento de enorme insegurança interior, corresponde, em termos biográficos, ao início de um reconhecimento público e a uma valorização comercial ímpar das suas obras. Alguns críticos arriscam mesmo afirmar que é, a partir desta data, que Paula Rego irá produzir algumas das suas melhores obras. Exemplos são “A Família” (1988) e “A Dança” (1988), adquiridos pela Tate Gallery e o facto de ter sido convidada, em 1990, para se tornar na primeira Artista Associada da National Gallery. No seguimento deste desafio, irá pintar “O jardim Crivelli” para o restaurante da National Gallery.

Em 1984 iniciou uma parceria com o artista e gravador Paul Coldwell (n.1952), com quem tem colaborado na execução de vários conjuntos de gravuras, fazendo-as quer como complemento quer como escape em relação ao que quer que esteja a pintar. A artista considera o processo altamente recompensador e tem uma facilidade inata para a gravura, técnica com a qual teve o primeiro contacto na Slade. A água-forte é o método de gravação com o qual sente mais afinidade. Por outro lado, as gravuras permitem facilitar a circulação das suas obras, muitas vezes com

mensagens políticas e cívicas importantes, como foi o caso da Série Aborto. Entre 1996 e 1998 trabalhou na Série “A Cruzada das Crianças”, a partir da obra homónima do francês Marcel Schwob (1867-1905), publicada em 1896, e que lhe foi dada a conhecer pelo poeta Blake Morrison (n.1950), com quem partilhou, intensamente, ideias e referências. A narrativa d’ A Cruzada das Crianças apresenta um conjunto de factos, misturados com algumas fantasias, que terão ocorrido no ano de 1212. Dessa combinação resultaram vários relatos que têm em comum a história de um rapaz que conduz um grupo de crianças e jovens, de origem germânica e menores de idade, numa marcha para o sul da Itália com o objetivo de libertar Jerusalém, a Terra Santa. A história culmina com a morte das crianças ou com a sua venda para a escravatura.

As gravuras pontuam a sua obra e, nesta mostra, podemos ainda ver “Segundo Hogarth (IV)” (2000) que acompanha o ciclo narrativo a partir da obra de William Hogarth (1697-1764) sobre os casamentos de conveniência do Reino Unido do século XVIII, cujo paralelismo Paula Rego faz com o seu país de origem, atualizando o conto numa advertência à exploração contemporânea das manobras e estratégias da vida familiar, das atitudes culturais em relação às mulheres na sociedade e da luta entre sexos para controlo social, político e ambiental. Na imagem, de composição semelhante à de uma *pietá*, a mulher carrega o marido doente, que sempre suportou mas que nunca amou, cumprindo a sua obrigação, aguentando, resistindo e encaixando-se nas convenções sociais relacionais de uma sociedade de machismo disfarçado para ouvidos moucos.

Em 1987 Paula Rego assina com a galeria Marlborough Fine Art e, em 1990, recebe uma importante distinção da National Gallery, em Londres. A distinção por parte da National Gallery significava que teria direito, durante um ano, a um *atelier* no edifício mas, em troca, teria que produzir obras diretamente relacionadas com a coleção da galeria. Paula Rego fora sempre visitante habitual da instituição e conhecia, perfeitamente, a coleção. Não obstante, a sua primeira reação foi de bloqueio. O fator de desbloqueio foram as já habituais histórias e, concretamente, as da *Lenda Dourada* (ou *Legenda Áurea*), uma coletânea de narrativas hagiográficas, reunidas por volta de 1260 pelo dominicano e futuro bispo de Génova, Jacopo de Varazze, tornando-se numa das mais famosas obras da Idade Média. Entre outras coisas, facultou à pintora uma perspetiva diferente da vida dos santos o que lhe permitiu criar ligações à coleção da galeria. Esta leitura influenciará, inclusive, “O ciclo da vida da Virgem Maria”, um conjunto de painéis encomendados pela Presidência da República para a capela do Palácio de Belém. A abordagem de Paula Rego ao tema clássico cristão concentra-se na capacidade de atribuir humanidade às mulheres, dotando as santas de características reais, dessacralizando-as.

O ponto culminante deste ciclo de pinturas para a National Gallery é, contudo, o vasto e estranhamente complicado “O Celeiro” (*The Barn*), de 1994, patente nesta exposição de homenagem. Um quadro fervilhante de pormenores opressivos, inexplicavelmente sinistros, que relata o conto “Haunted” (1994), da escritora Joyce Carol Oates (n.1938).

A história, contada na primeira pessoa, diz respeito às memórias de infância de uma adolescente chamada Melissa. Misturando factos e fantasia, as recordações giram à volta de uma velha quinta abandonada, proibida para a narradora e a sua amiga de infância, mas irresistivelmente fascinante para as duas. Visitam-na juntas e sozinhas e têm uma série de experiências estranhas e assustadoras na velha casa e celeiro. Fortes sugestões sexuais veladas perpassam por toda a história que culminará com Melissa a ser açoitada por uma mulher que a descobre na casa abandonada e a sua amiga a ser descoberta e assassinada vários dias depois.³⁷⁸

Esta experiência pelo grotesco literário alimentou o permanente interesse de Paula Rego por formas populares de expressão visual, acrescentando uma outra dimensão ao seu fascínio pela caricatura e pelos desenhos animados.

“O Celeiro” marca ainda o final de uma fase, com uma mudança quase tão radical como a do abandono da colagem em 1981. A nova técnica, o pastel, implicava um regresso ao desenho como principal meio de expressão artística. Além do facto de ter começado a trabalhar com modelos, o que impedira a artista de continuar a utilizar o chão, envolvendo-se fisicamente no desenvolvimento de uma obra, pintar um modelo exigia um cavalete, para que o modelo e a tela pudessem ser vistos ao mesmo tempo. A combinação de cavalete e pintura com pincel distancia o pintor, quer do tema quer da sua representação. Utilizando o pastel, Paula Rego, redescobriu alguma da alegria que sentia quando cortava e colava formas nas suas colagens dos anos de 1950-60. Trabalhar com pastel é, ainda, similarmente visceral e construir formas faz parte de um processo intimamente ligado ao corpo do artista. Ao montar o papel em alumínio, a artista dá consistência ao suporte, o que lhe permite utilizar o pastel de uma forma pouco ortodoxa, resultando numa espécie de pintura desenhada. Paula Rego regressa também aqui ao seu interesse pelo automatismo psíquico dos surrealistas, criando uma relação entre o gesto e o pensamento consciente. A obra “A Guardiã” (1994) é já reflexo desta mudança e a primeira série de trabalhos nesta nova técnica é “Mulher Cão”, em que a modelo Lila Nunes adquire um papel primordial no processo da pintura. “Duas Mulheres Eviscerando um Cão” (1996) é uma extensão temática desta série, bem como “O vestido cor de salmão” (2001), em que se evidencia esta nova

³⁷⁸ BRADLEY, Fiona – *Paula Rego*. Lisboa: Quetzal Editores/Bertrand Editores, Lda., 2002. Página 61.

fase compositiva mais depurada, centrada em figuras femininas isoladas ou em pares, com adereços e fundos mínimos. Estas mulheres, complexas, maduras, desconcertantes e orgulhosas como são, parecem liderar o trabalho de Paula Rego desde o momento que surgiram, espalhando-se por muitos dos seus temas futuros. São elas (a mesma ou várias) que estão na Série Abordo, produzida a partir de 1998, a propósito do referendo sobre o tema realizado em Portugal, tendo sido Paula Rego uma das vozes públicas mais ativas pela despenalização voluntária da gravidez.

Nas séries de histórias que Paula Rego utilizou nas suas transnarrativas biográficas estão ainda os filmes da Disney e contos de fadas clássicos, como é exemplo “O Capuchinho Vermelho” (2005), que contou com uma reinterpretação literária de Manuel António Pina (1943-2012).

O que também marca o percurso recente de Paula Rego são os reconhecimentos públicos e exposições retrospectivas de grande escala, começando pelo Museu de Serralves (2004-2005); passando pela Marlborough Fine Art, em Londres, a sua galeria de eleição em Londres (à qual se junta a Galeria 111, em Lisboa), em 2006; o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid (2007-2008); o National Museum of Women in the Arts, em Washington (2008);³⁷⁹ a abertura da Casa das Histórias Paula Rego, em 2009, um sonho antigo da artista; e a realização do documentário, da autoria do filho, cuja apresentação também se inclui nesta homenagem.

No processo criativo recente de Paula Rego, em primeiro lugar, está a escolha da história, cuja narrativa é de construção pela imaginação e pela plasticidade do processo. Depois há a construção do cenário para a pintura, com recurso ao modelo vivo e aos bonecos grotescos que a pintora também cria. O *atelier* é um mar de figurinos e adereços! Depois é pintura (e desenho), com rigor na anatomia dos corpos imperfeitos mas reais, com drapeados e uma paleta de cenários com o exagero do barroco; com os rostos andrógenos, feios, sem cânones, em muitos casos quase à escala real, que interpelam e incomodam os públicos, pela violência, arrojo, sexualidade explícita e implícita, pelo inusitado e pelo disruptivo das cenas e dos quadros para que estas histórias nos transportam.

Paula Rego, com uma história de vida de enorme resiliência e completamente dedicada ao trabalho, inscreveu, pelas suas próprias mãos, o seu nome na História da Arte internacional. Mais do que uma notável mulher artista portuguesa, é um dos maiores artistas do seu tempo.³⁸⁰

³⁷⁹ RODRIGUES, Dalila (conceção) – *Casa das Histórias Paula Rego. Coleção*. Cascais: Casa das Histórias Paula Rego, 2009. Página 369.

³⁸⁰ PEREIRA, Helena Mendes – “Paula Rego e a transnarratividade biográfica da pintura” in VÁRIOS – *Da Pop Arte às Transvanguardas. Apropriações da Arte Popular. Catálogo da XIX Bienal Internacional de Arte de Cerveira*. Vila Nova de Cerveira: Fundação Bienal de Arte de Cerveira, 2017. Páginas 16 a 29.

O projeto de curadoria previu, ainda, uma extensa programação paralela à exposição em que se incluíram visitas guiadas pela curadora, performances protagonizadas por artistas em residência da XIX Bienal Internacional de Arte de Cerveira, a apresentação e visualização do filme-documentário de Nick Willing, já citado e, ainda, a apresentação de um espetáculo teatral, criação e produção da Astronauta – Associação Cultural, a partir da obra “História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso”, de Manuel António Pina (1943-2012), escrita a partir de obras de Paula Rego sobre esta história infantil. Neste espetáculo senti que o meu papel curatorial, dado o mergulho que havia feito na vida e obra da artista, poderia passar os trâmites normais, tendo decidido integrar o elenco. A curadoria aproximava-se de uma essência mais autoral e/ou artística e, sobretudo, senti que havia ganho espaço como influenciadora. Neste caso, foi uma artista consagrada como Paula Rego que me conferiu, em certa medida, esse estatuto, numa inversão de papéis pois, tal como aqui temos abordado, o corrente é ser o curador a conferir estatuto aos artistas.

No período pós XIX Bienal Internacional de Arte de Cerveira, numa parceria entre a zet gallery e a Fundação Bienal de Arte de Cerveira, assinei, a convite do artista, a curadoria de uma exposição individual de Ricardo de Campos (n.1977), patente a partir de 11 de novembro de 2017 e intitulada “APROPRIAÇÃO, ACUMULAÇÃO, ANULAÇÃO”. Ricardo de Campos é um dos artista com os quais tenho colaborado de forma mais estreita nos últimos anos e que surgirá noutros momentos desta cronologia. Interessa, contudo, referir que foi no seguimento desta exposição e no rescaldo da exposição de homenagem a Paula Rego, considerada um marco, que recebo o convite para uma colaboração mais regular com a Fundação Bienal de Arte de Cerveira que ainda se mantém com vários projetos, que incluem exposições nos espaços do Fórum Cultural de Cerveira, exposições de circulação da coleção da Fundação Bienal de Cerveira e itinerâncias. Este trabalho mais regular com uma estrutura que funciona como centro de exposição e que tem um espólio, a organização de um grande evento com as dinâmicas próprias de um museu, tem sido determinante na criação de contextos de investigação em curadoria e é uma das bases das perguntas e das conclusões deste estudo.

Em 2018 assinalar-se-iam os 40 anos da bienal mais antiga da Península Ibérica, sendo que seria também o Ano Europeu do Património Cultural. No contexto da XIX edição foi criado um movimento informal que defendia que a Fundação Bienal de Arte de Cerveira deveria aproveitar a efeméride dos seus 40 anos para assertar calendário e voltar a realizar-se em ano par. Assim foi e, entre 10

de agosto e 23 de setembro de 2018, teve lugar a XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira sob o tema “Artes Plásticas Tradicionais e Artes Digitais – O Discurso da (Des)ordem”.

4.3.3. 40 anos da Bienal Internacional de Arte de Cerveira

Contudo, o ano de 2018 haveria ainda de ser marcado por muitos outros projetos, a começar com a exposição “ARTE, RESISTÊNCIA e CIDADANIA: Os artistas da Bienal Internacional de Arte de Cerveira e a Democracia”, patente na Assembleia da República de 19 de abril a 26 de maio de 2018, inserindo-se ainda nas comemorações do 25 de Abril daquele o órgão legislativo do Estado Português, o segundo órgão de soberania de uma República Constitucional.

Como já referido, em 1974, imediatamente após a Revolução dos Cravos, inspirados pelas ventos da Liberdade e pela vontade de coletivo, nascem, na Casa da Carruagem (Valadares, Vila Nova de Gaia), os Encontros Internacionais de Arte (EIA), iniciativa promovida por Jaime Isidoro (1924-2009) e pelo Grupo Alvarez e que tinha como objetivos promover um evento cultural que, simultaneamente: reunisse artistas portugueses (muitos deles obrigados ao exílio e que agora pretendiam voltar ao seu país) e internacionais em redor do pensamento e da criação contemporânea; fosse um motor da descentralização cultural, concentrada em Lisboa e Porto; e, sobretudo, que se constituísse como um elogio à vanguarda e à Liberdade, contribuindo para a aproximação dos públicos às demandas do contemporâneo. Os EIA foram, acima de tudo, um ato cidadania. Os EIA repetiram-se nos anos seguintes (Viana do Castelo, Póvoa do Varzim e Caldas da Rainha) perseguindo os mesmos objetivos e crescendo no número de participantes e iniciativas. Em 1978, haviam de realizar-se em Vila Nova de Cerveira mas, à chegada, o encontro havia de dar-se antes na utopia: uma Bienal Internacional de Arte! Não fazia parte da personalidade de Jaime Isidoro dizer não e tudo se arranjou, constituindo-se, assim, o mais antigo e relevante evento da Península Ibérica nesta tipologia, mantendo e ampliando os objetivos dos IEA. Poder-se-á afirmar que não haveria Bienal Internacional de Arte de Cerveira se não tivesse acontecido o 25 de Abril de 1974. Foi por isso com um enorme orgulho, e um (ainda maior) sentido de responsabilidade, que se levou à casa da Democracia, à Assembleia da República e às comemorações oficiais desse “dia inicial inteiro e limpo”, uma exposição, em jeito de presente pelo quadragésimo aniversário da BIAC.

40 anos volvidos, e tendo-se ajustado o enquadramento jurídico aos tempos e às suas exigências, a BIAC foi mantendo um modelo de organização que homenageia artistas de reconhecimento indelével, promove um concurso internacional (que cresce em candidaturas à escala-mundo),

promove *ateliers* artísticos ao vivo e mantém viva uma relação ao Ensino Superior português e internacional, valorizando a investigação científica no campo da arte e os seus protagonistas. Desde 2011 que é a Fundação Bienal de Arte de Cerveira (FBAC) que mantém viva a utopia, num exercício de resistência à tendência centralista do país e apostando na afirmação de Vila Nova de Cerveira como eixo central de um contexto geopolítico ibérico e transatlântico. Essa aposta faz-se sentir nas presenças, ao longo destes 40 anos, de um número considerável de artistas provenientes de países como a Espanha, o Brasil ou o Japão, a título de exemplo e nomeando as presenças mais constantes.

Esta história, na qual merecem menção José Rodrigues (1936-2016) e Henrique Silva (n.1933), que com Jaime Isidoro constituem o triângulo dos sócios fundadores da FBAC, traduz-se num vastíssimo património material e imaterial. No campo material, a coleção da FBAC (com mais de 600 peças) é uma das mais representativas da produção artística contemporânea do Portugal da Liberdade, do Portugal pós-25 de Abril de 1974, integrando nomes nacionais e internacionais de relevo, muitos deles tendo a premiação nas BIAC como alavanca dos seus percursos. A exposição ARTE, RESISTÊNCIA e CIDADANIA (IMAGEM 7³⁸¹) pretendeu promover uma ligação concetual e histórica entre os artistas representados na coleção da FBAC e a Democracia. A seleção é transgeracional, começando em algumas referências de artistas nascidos na década de 1910 e indo até aos nascidos na década de 1980, com enfoque nas gerações nascidas entre 1930 e 1960, que marcam a afirmação das vanguardas em Portugal, definem o mercado e se inscrevem como protagonistas da historiografia da Arte Contemporânea nacional e internacional. Neste sentido, as 73 obras dos 68 artistas, nacionais e internacionais, que viajaram do Alto Minho até Lisboa, continham a dimensão dos afetos, da relação dos seus autores à BIAC e aos seus dinamizadores e, sobretudo, o vínculo à utopia de um país em que Arte e a Cultura são os motores do desenvolvimento dos territórios (rurais e urbanos, litorais e interiores, de grande, média e pequena escala), na possibilidade de criar marca, de serem veículos da educação e de criarem massa crítica que forme cidadãos mais participativos e conscientes do poder e da importância da Liberdade. Diz quem viu Vila Nova de Cerveira em 1978 que “contado ninguém acredita” que aquele lugar, perdido à beira Minho e à beira Espanha, seria hoje a “Vila das Artes”, escolhido por artistas para viverem e trabalharem e que teria numa Bienal Internacional de Arte o seu maior foco de identidade coletiva. Na casa da Democracia, na Assembleia da República, reafirmaram-se os

³⁸¹ Página 273.

valores da BIAC, mostrando uma cuidada seleção de artistas, desejando-se o reconhecimento dos públicos, motivando-os, entre 10 de agosto e 23 de setembro de 2018, a rumarem a Vila Nova de Cerveira porque era ano de Bienal, a edição XX. Seria homenageado Cruzeiro Seixas (n.1920).

Na Assembleia da República estiveram obras de Agostinho Santos (n.1960), Alberto Pinto (1954-2012), Alberto Vieira (n.1956), Alírio, Álvaro Lapa (1939-2006), Álvaro Queirós (n.1949), Amaral da Cunha (n.1954), Américo Silva (n.1930), Ana Fernandes (n.1945), Ana Vidigal (n.1960), Ângelo de Sousa (1938-2011), António Dacosta (1914-1990), António Sampaio (1916-1994), Artur Bual (1926-1999), Augusto Canedo (n.1958), Cabral Pinto (n.1947), Carlos Barreira (n.1945), Clara Menéres (1943-2018), Cruzeiro Seixas (n.1920), David de Almeida (1945-2014), Din Matamoros (n.1958), Edgardo Xavier (n.1946), Eduardo Nery (1938-2013), Elsa César (n.1947), Eurico Gonçalves (n.1932), Fátima Mendonça (n.1964), Gerardo Burmester (n.1953), Gracinda Candeias (n.1947), Helena Almeida (1934-2018), Henrique do Vale (n.1959), Henrique Silva (n.1933), Inez Wijnhorst (n.1967), Isaque Pinheiro (n.1972), Jaime Isidoro (1924-2009), Jiri Kolár (1914-2002), João Carqueijeiro (n.1954), Jorge Llopis (n.1965), José Rodrigues (1936-2016), Juan Gil Segovia (n.1983), Justino Alves (1940-2015), Laura Martínez (n.1984), Manuel Baptista (n.1936), Manuel Dias (1944-2018), Márcia Luças (n.1963), Margarida Leão, Maria José Aguiar (n.1948), Mário Américo (n.1944), Marta Lima (n.1973), Miguel d'Alte (1954-2007), Milica Rakic (n.1972), Nuria Villa Vicente (n.19..), Paulo Neves (n.1959), Pedro Cabrita Reis (n.1956), Pedro Calapez (n.1953), Pedro Casqueiro (n.1959), Ricardo Angélico (n.1973), Robert Schad (n.1953), Rui Anahory (n.1946), Rui Ferro, Rui Pimentel (1924-2015), Rute Rosas (n.1972), Samuel Rama (n.1977), Scoditti (n.1952), Sobral Centeno (n.1948), Xurxo Oro Claro (n.1955), Yoshito Arichi (n.1949), Zadok Ben-David (n.1949) e Zulmiro de Carvalho (n.1940).

Esta exposição, usufruindo da abertura de portas aos públicos no dia 25 de abril de 2018 e com o plano de visitas guiadas, por marcação, entretanto montado, não excluindo todos aqueles que diariamente visitam o edifício, foi vista por dezenas de milhares de pessoas e teve um forte impacto na perceção geral que o país tinha da BIAC, constatando-se, inclusive entre deputados da Assembleia da República, um desconhecimento prévio generalizado que não era pontual. Contudo, tratou-se de uma inesgotável operação logística e diplomática que aqui interessa expor. A Assembleia da República, num edifício de estilo neoclássico, o Palácio de São Bento está longe de ser um cubo branco declarado, preparado para o acolhimento de exposições de arte contemporânea, ainda que, ao longo dos anos, tenha feito algumas singelas adaptações nesse sentido. Além do mais, o edifício não dispõe de elevadores monta-cargas, por exemplo, para o

transporte mais cómodo entre pisos de obras de grande volume e/ou peso, e os seus espaços tem elementos arquitetónicos, decorativos e de mobiliário que são imutáveis e com os quais foi necessário conviver. O último constrangimento, prendia-se, precisamente com questões concretas de protocolo e segurança que impediam que determinada obra ficasse neste ou naquele local. Não obstante a disponibilidade para acolher a coleção e as obras propostas, tendo-se partido do princípio que poderiam ser ocupados os espaços da entrada, escadaria, espaços perdidos, salão nobre, biblioteca e os corredores em redor do hemiciclo, já equipados com um sistema de calhas para pendurar obras, o esquema de montagem que havia pensado sofre alterações ao longo dos dias em que habitei o espaço e pensei a exposição com as equipas da Assembleia da República e do Museu da Assembleia da República. Não obstante, o esquema concetual que havia pensado previa objetos localizados em determinados espaços e com relações uns com os outros que continham mensagens políticas e cívicas claras. Expor aquelas obras de arte na casa da democracia era uma oportunidade de afirmação da curadora ativista. Trabalhei temas como a guerra e a violência generalizada na sociedade, preocupações ambientais, o papel da mulher e o colonialismo. Tive debates com os representantes do protocolo que obrigaram a cedências mas também trouxeram algumas vitórias e, ao longo de uma semana de montagem, a obra de arte contemporânea colocou questões à casa da democracia. Foi, talvez, a primeira exposição em que assumi um estilo curatorial político, em que a curadora procurou ser ativista.

Esta exposição despoletou e inaugurou um projeto de investigação e produção de conteúdos texto, para o online, transversal a toda a programação de 2018, que se designou como “40 ANOS, 40 ARTISTAS”. Semanalmente, era publicado e divulgado um texto sobre um artista presente na coleção da Fundação Bienal de Arte de Cerveira e as respetivas obras. O texto era acompanhado de imagens das obras e o projeto devolveu-me a um estudo mais profundo da coleção, essencial para a construção de uma imagética mais concreta do que ela representa enquanto projeto de museu. O projeto prolongou-se por 2019 com uma alteração de nome para “AINDA A COLEÇÃO E OS SEUS ARTISTAS”. Foram publicados textos sobre Ângelo de Sousa (1938-2011), Gerardo Burmester (n.1953), Marta Moura (n.1978), João Carqueijeiro (n.1954), Paulo Neves (n.1959), Sobral Centeno (n.1948), Miguel d’Alte (1954-2007), Zulmiro de Carvalho (n.1940), Jaime Azinheira (1944-2016), Gracinda Candeias (n.1947), António Barros (n.1953), Tales Frey (n.1982), Vera Goulart (n.1954), Vera Martins (n.1962), Henrique Silva (n.1933), Jaime Isidoro (1924-2009), Grupo 42, Justino Alves (1940-2015), Edgardo Xavier (n.1946), Helena Almeida (1934-2018), Pedro Cabrita Reis (n.1956), Pedro Calapez (n.1953), Pedro Casqueiro (n.1959),

Elsa César (n.1947, Acácio de Carvalho (n.1952, José Rodrigues (1936-2016, Zadok Ben-David (n.1949), Rute Rosas (n.1972) , Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008), Alberto Vieira (n.1956), Carlos Barreira (n.1945), Inez Wijnhorst (n.1967), Jaime Silva (n.1947), Paulo Hernâni (n.1962), Artur Bual (1926-1999), Bernardo Massimo Scoditti (n.1952), Xurxo Oro Claro (n.1955), João Antero (n.1949), Isaque Pinheiro (n.1972), Silvestre Pestana (n.1949), Artur Moreira (n.1946), Rui Anahory (n.1946), Samuel Rama (n.1977), António Sampaio (n.1916), Márcia Luças (n.1963), Ana Pimentel (n.1965), Pedro Figueiredo (n.1974), Ana Hatherly (1929-2015), Manuel Dias (1944-2018), Francisco Tropa (n.1968), Ana Maria Pintora (n.1959), Lauren Maganete (n.1970), Amaral da Cunha (n.1954), Eduardo Nery (1938-2013), Rui Ferro (n.1971) e Marta Lima (n.1973), Daniela Steele (n.1964), Susana Bravo (n.1960), Isaque Pinheiro, Grupo 42, Isabel (n.1949) e Rodrigo Cabral (n.1942) e Martinho Costa (n.1977). A escolha de que artista em cada uma das semanas relacionava-se sempre com a programação em destaque, reforçando propostas de conteúdo, ou seja, procurou a convergência e a coerência em relação à estratégia geral da estrutura. O texto sobre Zulmiro de Carvalho foi, inclusivamente publicado num livro retrospectivo que a Câmara Municipal de Gondomar sobre ele publicou em 2018, no âmbito da comemoração dos seus 50 anos de atividade escultórica.³⁸²

4.3.4. Encontros Internacionais de Arte

Ainda em 2018, no âmbito de um projeto apoiado pela Direção Geral das Arte, ou seja, pelo Ministério da Cultura, realizei dois projetos curatoriais que incidiram sobre uma dimensão mais documental dos Encontros Internacionais de Arte de 1977 (Caldas da Rainha) e de 1978 (Vila Nova de Cerveira). Tratando-se de uma parceria entre a Fundação Bienal de Arte de Cerveira e a Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, a exposição “IV ENCONTROS INTERNACIONAIS DE ARTE: REMEMORAR O VERÃO DE 1977 NAS CALDAS DA RAINHA”, tratou-se de uma exposição retrospectiva que remonta ao verão de 1977, altura em que decorreram os IV Encontros Internacionais de Arte, evento organizado por Jaime Isidoro (Galeria Alvarez) e Egídio Álvaro, da Revista de Artes Plásticas. Depois das edições em Valadares (1974), Viana do Castelo (1975) e Póvoa do Varzim (1976) as Caldas da Rainha acolheram, de 2 a 12 de agosto, mais de uma centena de artistas nacionais e internacionais. A exposição era constituída por um espólio documental que incluía fotografias, vídeo, recortes de jornais e material publicitário, bem como obras de arte da autoria de Artur Bual, Albuquerque Mendes, Anne-Marie Pêcheur e Roauldès,

³⁸² PEREIRA, Helena Mendes – “Crónica de uma escultura premiada” in SANTOS, Agostinho (curadoria) – *Zulmiro de Carvalho. Escultura 1968-2018*. Gondomar: Município de Gondomar, 2018. Página 193.

produzidas e/ou apresentadas em 1977. No decorrer da inauguração foi promovida uma tertúlia que reuniu Daniel Isidoro, Jaime Silva, José Luiz Silva e Manoel Barbosa, onde se recordaram alguns dos momentos vividos há 41 anos. A exposição ficou patente até 27 de outubro e a sua organização contou com a colaboração da Galeria Alvarez (Porto), da Gazeta das Caldas, de José Luiz Silva e de Dominique Labaume, tudo gente com investigações anteriores sobre o tema ou naturais/residentes nas Caldas da Rainha.

Em Vila Nova de Cerveira, a 21 de julho de 2018, inaugurou, por sua vez, “RECONTAR A (PRÉ) HISTÓRIA DA BIENAL”, alusiva aos V Encontros Internacionais de Arte. A exposição procurou revisitar através de documentos, imagens e obras um momento particularmente fértil em experiências e pesquisas artísticas, individuais e coletivas, consequentes da reunião de artistas nacionais e estrangeiros em torno de colóquios e debates, intervenções e exposições, assim como da procura pelo estabelecimento de um diálogo constante entre artistas e público. Em exposição estiveram documentos inéditos de Edgardo Xavier (pintor, poeta, escritor e crítico de artes plásticas), obras originais de mais de 12 artistas que participaram há 40 anos na primeira edição do evento, entre os quais autores de renome como Vieira da Silva e Amadeo de Souza-Cardoso. O dia de inauguração contou também com uma intervenção-homenagem a Jaime Isidoro, no Fórum Cultural de Cerveira, pelos artistas Acácio de Carvalho, Augusto Canedo, Catarina Machado, Emilia Alirio, Henrique do Vale, Henrique Silva, Margarida Leão e Sobral Centeno. Revivendo o decorrido há 40 anos, a sessão inaugural contou, ainda, com a leitura de excertos de “O Ventolão, o maior intelectual do mundo” de Manuel António Pina, pelo Teatro Pé de Vento.

A curadoria destas exposições, eminentemente documentais e que funcionam como reconstituição de arquivos, considerando o contexto histórico das mesmas, permitiu-me aprofundar conhecimento sobre a produção artística pós-25 de abril de 1974, que refletia a emergência da performance, do happening, da arte informal e de outras tendências que marcavam o ocidente artístico já desde a década de 1960. Esta aproximação é sintomática do destaque que na minha análise dou a este período. Ou seja, talvez contrariamente ao historiador que é dominado por uma visão de conjunto, a curadoria, cujo processo de investigação exige uma praxis feita, muitas vezes, de circunstâncias e oportunidades, reflete vivências, experiências e a rede que se constrói em redor dos projetos. Ao longo desta dissertação há uma recorrência de nomes de artistas que faz, precisamente, essa afirmação. Todos nós temos um clã, um plano de gravitação, mais ou menos amplo, mas um plano e na presente análise esse plano constrói-se, não como manta de retalhos mas como rede que tende da dispersão para a convergência, que pretende aproximar os agentes

uns dos outros, neste caso, em redor das escolhas, por um lado e, por outro, das circunstâncias do curador. Estes projetos relacionados com os Encontros Internacionais de Arte não me estavam previamente destinados mas assumi-os na consequência de me ter tornado curadora residente desta instituição pública, aceitando tudo como um desafio e como uma expansão do meu campo de possibilidades de criação de propostas de pensamento a partir da obra de arte.

4.3.5. Cruzeiro Seixas

A exposição relativa aos V Encontros Internacionais de Arte manteve-se, nesse mesmo ano, durante a XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira e a partir dela estabeleci a ponte visual com a exposição de homenagem a Cruzeiro Seixas (n.1920) que também fui desafiada a assumir. Ao contrário de Paula Rego, artista e mulher por quem sempre nutri grande admiração, o surrealismo, enquanto movimento, estava nos píncaros das minhas predileções. Neste sentido, a par de um processo de investigação profundo sobre o movimento em contexto internacional e nacional, combinei a metodologia de trabalho para a construção deste projeto de curadoria com o contacto direto com Cruzeiro Seixas que, apesar dos seus 97 anos (à data) é de uma clarividência, memória e sentido de humor únicos. Destas conversas, as quais tinha interiorizado há já vários anos como metodologia intrínseca, resultaram algumas ideias claras que tinha como objetivo transmitir com a exposição: destacar Cruzeiro Seixas, não apenas como artista plástico e visual, mas como divulgador cultural e poeta, ou seja, enfatizar o seu trabalho na direção da Galeria São Mamede a partir de 1968 e o papel que teve na promoção de vários artistas e dar destaque à sua produção literária; destacar o carácter colaborativo do surrealismo e a forma como marca o percurso de Cruzeiro Seixas; seleccionar um conjunto de obras sem o pretensiosismo da tela enquanto suporte por excelência, preferindo a associação livre de formas e palavras sobre papel e a associação livre de objetos que aproximam o surrealismo do dadaísmo, nunca me esquecendo da frase que Cruzeiro Seixas repetia, dizendo-me “eu nunca fui um artista, fiz apenas uns bonecos”; mostrar a dimensão íntima do artista, incluindo na exposição correspondência pessoal e os seus famosos cadernos; escolher uma tipologia de montagem mais vinculada ao modernismo do que às práticas mais contemporâneas, comunicando visualmente o movimento como moderno e não contemporâneo; e, por fim, relacionar o artista à Bienal Internacional de Arte de Cerveira e aos seus protagonistas. Neste sentido criei um sistema de montagem tripartido e organizado num caminho de fora para dentro (IMAGENS 8 e 9³⁸³), ou seja, da ação externa para a íntima, intuindo

³⁸³ Página 274.

o automatismo psíquico no circuito que o próprio visitante era convidado a fazer: “dos outros” com obras de outros artistas, pertencentes à coleção de Cruzeiro Seixas; “com os outros”, num núcleo de trabalhos colaborativos; e “de mim” com obras do próprio, organizadas diacronicamente a partir de um esquema de acumulação modernista mas que também queria sugerir o horizonte africano e que formava uma elipse até aos cadernos, em vitrines, sendo que também existia uma vitrine com correspondência e obra poética. Em termos de empréstimos, foram estabelecidas parcerias com a Fundação Cupertino Miranda (Vila Nova de Famalicão), Perve Galeria, Galeria Sete, Galeria Alvarez e com colecionadores particulares, nomeadamente Manuel Patinha (de quem falarei adiante), Manuel Tavares Correia e José Teixeira (dst group) cujas coleções estudava noutros âmbitos. A exposição intitulou-se como “CRUZEIRO SEIXAS: SURREAL E INCOMENSURÁVEL” e o texto de catálogo³⁸⁴ merece aqui igualmente enquadramento, enquanto exercício demonstrativo de uma tipologia: a homenagem temática.

Em 1977, Cruzeiro Seixas (n.1920) tornou itinerante uma exposição do Grupo Internacional Phases, constituído em França por volta de 1952 e especialmente dinamizado por Edouard Jaguer (1924-2006) e que tinha como objetivo organizar um movimento que promovesse exposições e publicações de artistas plásticos e escritores ligados ao surrealismo e ao abstracionismo lírico. Alguns dos elementos que integraram o Phases, tinham antes feito parte do Grupo CoBrA (1948 e 1951) que estava interessado na valorização de expressões artísticas desvinculadas da tradição ocidental, onde se incluía a arte primitiva e de cariz popular. O Phases vai divulgar a produção dos seus membros através da publicação de uma revista homónima, à qual somarão também a revista Rixes. Cruzeiro Seixas, que havia integrado o Phases em 1973, promoverá a itinerância da mostra em vários locais do país, nos quais se incluiu a Galeria Dois (Porto), fundada por Jaime Isidoro (1924-2009), considerado o pai das Bienais Internacionais de Arte de Cerveira. Nesse mesmo ano, em 1977, a Galeria Dois (Porto) organiza-lhe a exposição individual “Desenhos e pinturas 1947-1977”. Não é, portanto, de estranhar a presença da obra “Chávena com asa por dentro, como todos nós”, o icónico *Objeto do Quotidiano* que Cruzeiro Seixas criou em 1954, no catálogo da I Bienal de Cerveira (1978), cujos 40 anos celebramos agora, fazendo coincidir a festa com a homenagem ao último dos sobreviventes da geração de artistas e escritores que protagonizaram o surgimento do Surrealismo em Portugal: Artur Manuel Rodrigues do Cruzeiro Seixas, que *afirma*

³⁸⁴ PEREIRA, Helena Mendes – “Cruzeiro Seixas: Surreal e Incomensurável” in VÁRIOS - *Artes Plásticas Tradicionais e Artes Digitais – O Discurso da (Des)Ordem. Catálogo XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira. 40 anos*. Vila Nova de Cerveira: Fundação Bienal de Arte de Cerveira, 2018. Páginas 14 a 29 .

*não ser um pintor mas um homem que pinta*³⁸⁵. Na rede relacional e na imensa atividade de divulgador das artes de Jaime Isidoro explica-se grande parte da história que aqui vamos desvelando.

De 1947, a presente homenagem inclui uma obra peculiar de Cruzeiro Seixas, realizada sobre uma folha de papel dos serviços de racionamento que haviam sido instituídos em Portugal em 1944. Cruzeiro Seixas era funcionário desse serviço instituído pelo Estado Novo, uma vez que, ao contrário dos seus companheiros de movimento, proveniente de famílias humildes, a vida obrigou-o sempre a ter um emprego que lhe garantisse a subsistência, condição que é sintomática à falta de disponibilidade de materiais e de horários para se dedicar em exclusivo à atividade artística. Contudo, é nesta opção de sobrevivência que encontrará também o seu espaço de Liberdade, criando de acordo com um ideário imaginativo, intelectual e de valores que foi perseguindo ao longo de décadas e que o afirmam como um dos maiores do Surrealismo português, mas também internacional, a afirmar pelas inúmeras exposições e participações editoriais além-fronteiras. Numa das primeiras conversas que tive com Cruzeiro Seixas, o mestre explicou-me de uma forma simples e sem floreios o porquê da sua obra se ter desenvolvido, sempre, fragmentária e quase “pobre” nos seus meios, em vez de eleger a pintura a óleo sobre tela como tantos outros autores. Em primeiro lugar, Cruzeiro Seixas nega a sua relação à “obra de arte”, reforçando que pintar e desenhar eram para ele como respirar e que o que lega são apenas testemunhos, formas de ver e, sobretudo, sentir, muitas vezes levados a cabo dos tais “modéstísimos empregos” e por isso feitos à revelia, devendo o suporte obedecer à necessidade permanente de se esconder por entre o ruído burocrático da subsistência.

... quero esclarecer que não sou um intelectual nem um artista, mas se tivesse mais uns 20 anos de vida talvez isso se tronasse inevitável. Não tive tempo para ser um artista, e certamente gosto desta minha fragilidade. Fiz centenas de “bonecos” e centenas de outras coisas a que atribuo igual presença nos meus dias e nas minhas noites. Transcrevo do António José Forte isto: “A revolução é um momento, o revolucionário todos os momentos. É evidente que este revolucionário só pode ser o poeta.”... ³⁸⁶

A seleção de obras que constituiu esta homenagem evidenciou esta escala do suporte, como evidencia a prevalência do papel, que se articula com uma seleção de objetos que combinam a “revelação da notável vida simbólica de objetos vulgares e mundanos”, tal como refere André

³⁸⁵ SALGADO, Duarte (organização documental) in ALMEIDA, Bernardo Pinto de (coordenação) – *Cruzeiro Seixas*. Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo/Fundação Cupertino de Miranda, 2000.

³⁸⁶ Transcrição de uma nota de Cruzeiro Seixas contida num dos seus cadernos pessoais em depósito na Fundação Cupertino de Miranda.

Breton (1896-1966) no Segundo Manifesto³⁸⁷. O interesse despertado pelo objeto estava intimamente ligado ao método surrealista de exploração do subconsciente, por um lado e, por outro, pela tendência dos *objets trouvés* associados à descoberta de culturas ancestrais, nomeadamente africanas. Os surrealistas apresentavam, constantemente, configurações complexas de objetos e de formas (ligadas num mesmo objeto) aparentemente não relacionadas.

A presença do surrealismo em contexto português tem os seus primórdios na exposição que, em 1940, António Pedro (1909-1966) e António Dacosta (1914-1990) organizaram em Lisboa e que a crítica considera, à época, “uma espécie de oásis no deserto de imaginação estética em que a segunda geração [de modernistas] se definia e satisfazia.”³⁸⁸ A expressão ganha relevância se nos recordarmos que, também em 1940, o Estado Novo, pela mão de António Ferro (1895-1956), organizou a Exposição do Mundo Português, em Belém, num contexto europeu em guerra e afirmando o “orgulhosamente sós” e o facto de Portugal não ser um país pequeno mas um grande império colonial. Eram tempos em que o difícil exercício de promover o novo e, sobretudo, de trazer ao público os novos movimentos estéticos que florescia em Paris de todas as liberdades, se fazia na antítese do regime e da ditadura. Sete anos depois desse primeiro evento surreal, em outubro de 1947, muito impulsionados pelos contatos que Cândido Costa Pinto (1911-1976) estabelecera com André Breton (1896-1966), autor do Manifesto Surrealista do grupo de Paris (1924), um conjunto de artistas junta-se em Lisboa para afirmarem o movimento, como forma poética, estética e plástica. O Surrealismo em Portugal surge como *anti-modernismo*, na expressão de Bernardo Pinto de Almeida³⁸⁹. Do grupo inicial, o designado *Grupo dos Surrealistas de Lisboa*, faziam parte os artistas plásticos Marcelino Vespeira (1925-2002), Fernando Azevedo (1923-2002) ou Moniz Pereira (1921-2016) e os escritores Alexandre O’Neill (1924-1986), José-Augusto França (n.1922) ou Mário Cesariny (1923-2006), entre tantos outros aos quais se juntou o entusiasmo de António Pedro. Foi fundamentalmente motivado por uma divergência de posições artísticas, intelectuais e éticas entre Pedro e Cesariny, que o grupo entra em rutura em 1948 e, em setembro de 1949, Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Mário Henrique Leiria (1923-1980), António Maria Lisboa (1928-1953), Pedro Oom (1926-1974), Fernando José Francisco (1922-2008), Risques Pereira (1930-2003), Fernando Alves dos Santos, Carlos Eurico da Costa (1928-1998), Carlos Calvet (1928-2014) e António Paulo Tomaz (1928-2009) formam o grupo *Os*

³⁸⁷ Citado em KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin – *Surrealismo*. Colónia, Taschen, 2005. Página 19.

³⁸⁸ FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005. Página 259.

³⁸⁹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Arte Portuguesa no Século XX. Uma História crítica*. Porto: Coral Books, 2016. Páginas 231 a 235.

Surrealistas. A ação concertada do grupo haveria de ter vida curta, precipitada pela morte de António Maria Lisboa e pela migração de Cruzeiro Seixas, com a família, para África.

Cruzeiro Seixas, nascido na Amadora a 3 de dezembro de 1920, matricula-se em 1935 na escola António Arroio e terá sido lá que conheceu grande parte dos artistas com os quais se viria a relacionar e influenciar, nos quais se incluiu Júlio Pomar (1926-2018), não devendo esquecer-se que, em 1940, Seixas atravessa uma fase *expressionista-neo-realista*³⁹⁰. Em 1950, atraído por África, alista-se na marinha mercante, tendo oportunidade de viajar até à Índia e ao Extremo Oriente. Em 1952 fixa-se em Angola e começa a sua coleção etnográfica, bem como a sua atividade enquanto poeta. Além de duas importantes exposições individuais de obra sua que realiza em Angola, será também neste país que irá despertar o seu interesse pela museologia e pela curadoria, começando a trabalhar em 1960 no Museu de Angola onde realizará marcantes mostras de artistas da lusofonia, tendo sido o primeiro a expor Malangatana (1936-2011), o que lhe valeu ser chamado para interrogatório pela PIDE, pois que exibir uma obra de um autor africano, ademais contestatário do regime, era algo que ia contra os ditames vigentes. Mas a demanda de Cruzeiro Seixas foi sempre a da Liberdade e nos 14 anos que esteve em África, onde desenvolveu a ideia de uma “civilização africana”, a sua obra impregnou-se da paisagem e das cores deste continente, continuando a vinculação ao ideal surrealista, plena de um ambiente mágico, místico e de sonho, inspirada, ainda, pela rebeldia de Rimbaud (1854-1891), o poeta-aventureiro que, a par do dramaturgo Alfred Jarry (1873-1907), de Charles Baudelaire (1821-1867) e de Sigmund Freud (1856-1939) são, a título de exemplo, algumas das bases literárias e científicas que consubstanciam o movimento. Para Cruzeiro Seixas será ainda importante a poesia de Lautréamont (1846-1870) que, em 1970, é mote para uma exposição individual na Galeria São Mamede, em Lisboa, “com um conjunto de desenhos de imagética cruel”³⁹¹.

Cruzeiro Seixas deixará Angola em 1964, incapaz de conviver com a Guerra Colonial, e nos anos que se seguem fará um conjunto de viagens pela Europa onde aprofundará conhecimentos com outros autores do movimento Surrealista. Contudo, África, agora através da visão do horizonte imaginado, não mais deixará de se constituir como marca da sua produção plástica e literária, dominando, inevitavelmente, as escolhas feitas para esta exposição de homenagem. “Áridos desertos em que ecoa o silêncio de uma noite antiga, agreste, povoada de fantasmas, suspeitas,

³⁹⁰ SALGADO, Duarte (organização documental) in ALMEIDA, Bernardo Pinto de (coordenação) – *Cruzeiro Seixas*. Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo/Fundação Cupertino de Miranda, 2000.

³⁹¹ FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005. Página 397.

segredos que o dia não chega a desvendar. No seu aparente ingenuismo, eis o que parecem querer testemunhar estas paisagens aventurosas de um artista de coração aventureiro que não poderia caber nos estreitos limites de uma geografia doméstica como a que o Portugal dos pequeninos lhe oferecia.”³⁹² As figuras destacam-se sobre os fundos negros, através do automatismo psíquico do método surrealista, dando a tudo profundidade, emoção e filosofia. Mais do que uma corrente artística, o surrealismo em Cruzeiro Seixas transformou-se na sua forma limpa, suja, pretensiosa, humilde de ver o mundo, de expressar as suas visões interiores, de inventar a realidade, de descrever o horizonte africano.³⁹³

...sim, desenho e pinto há mais de 50 anos, e muito me liberta o julgar que, apesar disso, não sou pintor. Desenho e pinto a linha do horizonte e a terra; nenhuma transcendência me parece mais transcendente do que a terra...³⁹⁴

De regresso a Lisboa, Cruzeiro Seixas assume, entre 1968 e 1974, funções como consultor artístico da Galeria São Mamede, levando a efeito exposições de artistas como António Areal (1934-1978), Paula Rego (n.1935), Mário Cesariny, Jorge Vieira (1922-1998), Júlio (1902-1983), Carlos Calvet, Jorge Barradas (1894-1971), Vieira da Silva (1908-1992), D’Assumpção (1926-1969), Henri Michaux (1899-1984), Grupo CoBrA, Serge Poliakoff (1906-1969) e as primeiras de Raúl Perez (n.1944) e Mário Botas (1952-1983). Alguns destes artistas, como é exemplo Paula Rego, viriam a reconhecer posteriormente, a importância do Surrealismo em determinado momento dos seus percursos. Posteriormente, entre 1976 e 1983, dirige a Galeria da junta de Turismo do Estoril e, entre 1985 e 1988, a Galeria de Vilamoura, no Algarve.³⁹⁵ Esta intensa atividade, levou-o, ao longo de décadas, a formar uma coleção, já doada à Fundação Cupertino de Miranda, em Vila Nova de Famalicão, constituída, além de centenas de obras surrealistas, por uma criteriosa escolha de exemplos de Arte Africana, Arte Popular e Arte Bruta que, em muitos aspetos, não deixam de encontrar afinidades com o Surrealismo; aspetos a que o próprio Breton foi também muito sensível³⁹⁶, e aos quais somaríamos o Dadaísmo como base conceptual fundamental. A homenagem em revisita pretendeu evidenciar esta dimensão biográfica de Cruzeiro Seixas enquanto dinamizador do meio artístico e homem atento aos seus pares que, sem invejas ou receios supérfluos, procurou promover e apoiar.

³⁹² ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Arte Portuguesa no Século XX. Uma História crítica*. Porto: Coral Books, 2016. Página 233.

³⁹³ SÁ, Ana Carmo Reis – *Artur do Cruzeiro Seixas. O espírito das coisas invisíveis. Exposição individual na Loja das Quasi*. Vila Nova de Famalicão: Loja das Quasi, 2008. Página 5.

³⁹⁴ Transcrição de uma nota de Cruzeiro Seixas contida num dos seus cadernos pessoais em depósito na Fundação Cupertino de Miranda.

³⁹⁵ VÁRIOS – *Surrealismo Figurativo. Cruzeiro Seixas*. Catálogo da exposição no Museu Municipal de Caminha entre julho e setembro de 2011.

³⁹⁶ GONÇALVES, Eurico – “O Surrealismo abrangente. Obras de poetas e artistas surrealistas portugueses e estrangeiros” in VÁRIOS – *O Surrealismo abrangente. Coleção Particular Cruzeiro Seixas*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2004. Página 9.

Ao longo de todo este período africano, afastado da metrópole, o seu único contacto foi a extensa correspondência trocada com Mário Cesariny, eterno amigo e amante. “Subjugado por esta obsessiva relação, Cruzeiro Seixas não viveu, mas deixou documentos desse não viver”, diz-se no filme “Cruzeiro Seixas – As Cartas do Rei Artur” (2015), de Cláudia Rita Oliveira. A relação entre ambos sofreu, contudo, um corte quando em 1977, numa carta circular, Mário Cesariny anuncia que Cruzeiro Seixas “renunciou ao surrealismo”. Contudo, já os últimos episódios de correspondência entre ambos evidenciavam a cisão:

Responder aos teus insultos... está muito calor esta tarde. E a verdade é que são ou procuraram ser insultos porque tu pensas que foram insultos aquilo que te escrevi ultimamente. Não eram não são. E fizeste bem em não me trazeres o conto de reis que tinhas. Podia fazer-te uma falta dos diabos, daqui a cinco ou seis meses. Ou anos. Ou séculos.³⁹⁷

Apesar do episódico, a colaboração entre os dois muito se estendeu dos afetos à produção artística, sendo vários os exemplos de *Cadavres-exquis* e de outras colaborações, de cuja seleção também foi feita esta homenagem. A colaboração com outros artistas é, de resto, uma marca tanto de Cruzeiro Seixas, como do Surrealismo, fazendo parte do ADN do movimento. Nesta exposição de homenagem, integramos exemplos de obras feitas em colaboração com Mário Cesariny, Fernando José Francisco, Alfredo Luz (n.1951), Benjamim Marques (1938-2012), Manuel Patinha (n.1949) ou Valter Hugo Mãe (n.1971). Destaque para as obras produzidas em colaboração com Valter Hugo Mãe e que datam de 2018 sendo, portanto, evidência de que Cruzeiro Seixas, apesar dos seus 97 anos, continua a trabalhar; e para a colaboração com Manuel Patinha, consequência de uma aproximação, também emocional, entre os dois na década de 1980 e cuja pertinência também se estabelece na importância da ligação à Galiza que a Fundação Bial de Arte de Cerveira tem procurado reforçar, uma vez que, Manuel Patinha reside, desde há largos anos, em Ferrol (Galiza, Espanha). Desta relação também se integram na mostra algumas cartas de amor trocadas entre ambos.

As colaborações de Cruzeros Seixas estenderam-se, naturalmente, à poesia e aos poetas, destacando-se as afinidades com Natália Correia (1923-1993), Herberto Helder (1930-2015) (que lhe dedicou “Flash”), Alfredo Margarido (1928-2010), Mário Botas, Franklin Rosemont (1943-

³⁹⁷ Carta de Mário Cesariny a Cruzeiro Seixas de 09/08/1975 in CUADRADO, Perfecto E. (edição) – *Cartas de Mário Cesariny para Cruzeiro Seixas (1941-1975)*. Lisboa: Documenta, 2014. Página 303.

2009), José Pierre (1927-1999), Juan Carlos Valera (n.1952), Bernardo Pinto de Almeida (n.1954), Albano Martins (1930-2018) ou António Barahona (n.1939).

Estudar a obra de Cruzeiro Seixas é lançar um olhar sobre o Surrealismo, movimento complexo, diverso e livre. É, ainda, uma oportunidade única de investigação, a partir da memória e dos documentos de um dos seus protagonistas, o último sobrevivente ao imponderável, de uma geração de artistas que marcam um tempo. Mais do que um surrealista português, Cruzeiro Seixas foi uma figura marcante do surrealismo universal, num currículo com centenas de exposições e iniciativas que fala por si e cujo detalhe não caberia nestas páginas, indo da curadoria à produção plástica e poética, passando pela cenografia e merecendo representação em prestigiadas coleções públicas e privadas. Mais do que pintor ou poeta, Cruzeiro Seixas manifesta-se pela supremacia da sua vida interior e pela eterna resistência aos *lobbies* do meio artístico que se, por um lado, trazem a sua obra a uma carência de investigação e divulgação, a mantêm como ímpar, original e fiel representante desse Surrealismo do sonho e da verdade mais íntima de cada um de nós. Surreal e incomensurável, assim é Cruzeiro Seixas!

...pinta-se, faz-se música, escreve-se poesia com o intuito de comunicar com os outros, com nós próprios e principalmente com o desconhecido. Obstinadamente construímos e reconstruímos becos sem saída. Mas talvez seja a permanência do mistério que nos faz suportar aquilo a que chamamos vida. Um som ouvido, uma palavra escrita, um determinado tom de azul, são desrazões que tomamos como razões...³⁹⁸

A exposição contou com um programa de atividades paralelas, ponto que foi enfatizando as minhas preocupações permanentes com estratégias de educação e mediação cultural e foi afirmando a minha perspetiva de que o curador é, sempre, um mediador e a curadoria sempre um ato de comunicação. Para além das visitas guiadas para o público em geral, foi pensada uma oficina para crianças relacionada com o *cadavre-exqui* e realizaram-se duas mesas redondas, uma delas com a presença de Cruzeiro Seixas que marcou presença na inauguração, ficando alguns dias em Vila Nova de Cerveira.

4.3.6. Pedro Tudela & Miguel Carvalhais

No âmbito da programação da XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira desempenhei muitas outras funções, nomeadamente na organização dos concertos de abertura e fecho, respetivamente com Rui Massena e António Pinho Vargas. Ainda um plano de ações performativas que incluíram

³⁹⁸ Transcrição de uma nota de Cruzeiro Seixas contida num dos seus cadernos pessoais em depósito na Fundação Cupertino de Miranda.

as presenças de Michel & João d'Ávila, bem como de Manoel Barbosa. Neste registo expandido da curadoria, combinado com uma relação mais regular a uma instituição, com uma estrutura de programação cultural, se nos entregarmos com paixão ao que fazemos, é inevitável não convocarmos outros saberes, gostos e dimensões de ação. Entre 2009 e 2015 tive uma empresa, a Intellectus D'ouro, que se dedicava à gestão e comunicação de projetos culturais e, entre outras coisas, trabalhei como produtora das artes do palco e, em particular, com músicos. Dirigi também uma das oito áreas de programação de Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura e, ao longo de quatro anos fui *multitasking* na produção de eventos de diferentes escalas e em diferentes áreas artísticas. Esta polivalência dá-nos, seguramente, outra elasticidade e acentua a tal dimensão operária da curadoria, ao mesmo tempo que as artes do palco potenciam a aprendizagem das práticas do coletivo, essenciais à curadoria. Em curadoria, como em todas as áreas da programação cultural, ninguém é alguém sozinho e, como num desporto coletivo, cada um pode ter a sua função mas o objetivo é comum. Neste sentido, quando abordo um novo projeto, penso nele metadisciplinarmente e de que forma poderá potenciar a criação dos tais 4 E's de que fala Alexandra Gonçalves. A música é indutora de emoções em si, como o são as palavras e a ação corpórea, performativa ou teatral. Neste sentido, é-me impensável programar uma experiência sem que ela seja, em si mesma, um espetáculo multidisciplinar, imersivo e intelectualmente desafiante para os públicos.

A realização de visitas guiadas tornou-se, muito cedo, numa marca da minha ação enquanto curadora. Aprendi a comunicar e fui desenvolvendo e testando técnicas de construção de guião e de oralidade. O curador é um mediador. Na bienal de 2018 fiz, por isso, visitas aos demais pontos de exposição onde se incluiu um circuito de arte em espaço público que relacionava a obra "Assalto ao Castelo" de Acácio de Carvalho, feita naquele ano no Castelo D. Dinis e a propósito do Ano Europeu do Património; com "Granito-Ritmo" de Clara Menéres, de 1978; "Esforço" de José Rodrigues, de 1982; "Vento" de Pedro Tudela & Miguel Carvalhais, também de 2018 e localizada no Monte do Espírito Santo; e, ainda, "Cervo" de José Rodrigues, de 1985. Sobre "Vento" de Pedro Tudela & Miguel Carvalhais escrevi um texto, intitulado "Vento ou o Anti-Monumento Poético de @C", publicado em catálogo a propósito do Ano Europeu do Património, que indiciou a relação que viria a estabelecer com estes artistas e que se revelará adiante.

A existência corpórea não terá, realmente, fim. Continuará ali como se iniciara, antes da aparição do meu corpo e antes do início do meu pensar, antes do meu “vir ao mundo”. Continuará sobre a presença corpórea de outras pessoas.³⁹⁹

Implantada a meia encosta da Serra da Gávea, a ruína da Capela do Espírito Santo, cuja construção nunca chegou a ser concluída, intensifica o misticismo daquele lugar que namora o rio Minho e a Galiza e se constitui como uma referência patrimonial de Vila Nova de Cerveira. Da capela subsistem apenas o pórtico de entrada, na sua fachada frontal, e dois curtos alinhamentos em pedra granítica que indiciam paredes laterais. O lintel da porta e algumas inscrições de cantaria, visíveis nas ainda pedras sobre pedras, não nos ajudam na datação exata do corpo granítico que apenas existe em contexto suprarreal e no não-corpóreo da memória-matéria da sobrevivência sã. O lugar tem, contudo, outros vestígios arqueológicos que, segundo Carlos Brochado de Almeida, denunciam “uma ocupação que remontará à Idade do Bronze”⁴⁰⁰.

O milenar vestígio cruza-se no tempo com a lenda do *Cervo Rei* que José Rodrigues (1936-2016) imortalizou em escultura (*O Cervo*, 1985) que dali se avista e que protege o domínio dos animais e da natureza sobre a determinação humana, pelo menos naquele monte de verde e cinza que também a Miguel Carvalhais (n.1974) e a Pedro Tudela (n.1962) encantou. O monte, o miradouro e a denominada *Porta do Ceo* encontraram-se com “Vento”, uma intervenção multimeios que, não só, toma a paisagem e o lugar como inspiração, como os integra enquanto elementos criativos e criadores de uma experiência que se quer vivida nas variações rítmicas e luminicas das horas que passam.

Primeiro, o som (e parecer-nos-á simples, porque complexo): as chapas metálicas descem a partir do lintel, com intervalos que permitem que, com os ventos dali, se cruzem em som que pode ser música. Pedro Tudela e Miguel Carvalhais, ambos professores da Faculdade de Belas Artes do Porto, ter-se-ão encontrado artisticamente para pensar e criar música, numa estética que descobriram comum e/ou complementar. Pedro Tudela vem da pintura e Miguel Carvalhais do *design* e a evolução da colaboração artística de ambos, sistematizada no projeto @c, tem ganho contornos cada vez mais objetuais, instalativos, imersivos e multissensoriais. Em “Vento” o som (variável à vontade da natureza) mistura-se com o produzido pelos artistas e que se reproduz, cadenciadamente, no local em diferentes velocidades. Contudo, também o que nos é dado a ouvir,

³⁹⁹ BAUMAN, Zygmunt – *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*. Palo Alto: Stanford University Press, 1992. Página 140.

⁴⁰⁰ Citado em <http://patrimoniomemoriaidentidade.blogspot.com/2014/05/a-quase-capela-do-espírito-santo.html> em 27 de agosto de 2018.

provém de uma recolha de sons daquele lugar rochoso e verde que repousa em água e fronteira natural entre pátrias. Miguel e Pedro contrariam Boris Groys:

No fundo, até o progresso é reprodutivo; consiste numa destruição constantemente repetida de tudo o que não pode ser reproduzido de uma maneira rápida e eficaz.⁴⁰¹

“Vento” não destrói; antes constrói criando a partir da repetição do irrepitível e indizível elemento natural. Depois a luz, atingindo “Vento” o seu apogeu nos instantes em que o Sol se ergue e se põe ou, nos segundos de rara beleza em que a Lua cheia contorna o monte e, também ela, se enamora dele, da porta e da obra de Arte.

Não obstante a ode ao património e à paisagem, “Vento” não era monumento. Arriscaria chamá-lo anti-monumento poético, na recuperação da ideia de James E. Young:

Com uma simplicidade audaz, o anti-monumento despreza, desta forma, qualquer tipo de convenções mais profundas sobre monumentos comemorativos: o seu objetivo não é consolar mas provocar; não é tornar-se permanente mas transformar-se; (...) não é ser ignorado pelos que por ele passam mas obrigar à sua interação.⁴⁰²

Partindo da curiosidade das antíteses da análise que adensam a leitura, “Vento”, o anti-monumento poético que, contudo, se inseriu nas comemorações dos 40 anos da Bienal Internacional de Arte de Cerveira, vislumbrava-se de quase todos os pontos da Vila das Artes, quase sem ângulos mortos e como que elevado na plenitude da conclusão da paisagem. Quando, em 1982, José Rodrigues ali coloca, bem no Centro Histórico, a obra “Esforço”, termina-a com a vitória ilusória do artista sobre a lei da gravidade, num jogo compositivo em que a água suporta a pedra que, visualmente, falta como frontão sobre aquele lintel da porta do que nunca foi capela. Pedro Tudela e Miguel Carvalhais, com uma intervenção plena de vanguarda e inscrita nos pressupostos da produção artística do seu tempo, dão agora sentido à estória que se conta a partir do monte e que se encerra em poemas sonoros que, ao regressarmos da contemplação e da imersão em “Vento”, continuamos a ouvir. Nunca o fim da Arte nos pareceu tão longe.

Quão maravilhoso seria acreditar que o mundo da arte pluralista do presente histórico fosse um prenúncio das coisas políticas que estão por vir!⁴⁰³

Não era a primeira vez que estabelecia uma relação com a obra de arte em espaço público, como adiante veremos, contudo o exercício sustentou também uma tese para o lugar e para os

⁴⁰¹ GROYS, Boris – *Going Public*. Berlim: Sternberg Press, 2010. Página 137.

⁴⁰² YOUNG, James E. – *The Counter – Monument: Memory Against Itself in German Today*. In REGATÃO, José Pedro – *Arte Pública e os Novos Desafios das Intervenções no Espaço Urbano*. Lisboa: Bicho-do-Mato, 2010 (2ª edição). Página 82.

⁴⁰³ DANTO, Arthur C. – *After the end of Art: contemporary art and the pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1997. Página 37.

territórios, em que o espaço físico do museu (da galeria ou análogo) só tem expressão e sentido quando expandido para uma relação com as obras de arte de espaço público. Os territórios são para habitar e os museus são apenas salas de um todo maior. Neste sentido, o museu, ou instituição com semelhante papel num território, deve alargar o campo de preocupações para a rua, tendo-a como potencial para a democratização do acesso à Arte, por um lado e, por outro lado, como convite a descobertas mais interiores.

4.3.7. Jaime Silva

No programa do Fórum Cultural de Cerveira posterior à XX edição da Bienal Internacional de Arte de Cerveira e ainda na senda dos 40 anos, estavam previstas exposições individuais, de índoles diferentes, com artistas de uma mesma geração e que se ligavam, afetivamente e historicamente, à memória da Vila d'Artes.

Entre 27 de outubro de 2018 e 5 de janeiro de 2019, apresentou-se “VIACRUCIS_A PINTURA COMO INTERROGAÇÃO”, uma exposição de Jaime Silva (n.1947), a meio caminho entre a antologia e a retrospectiva, com mais de 100 obras representativas de um percurso.

Na mesma data, e perseguindo uma lógica de criação de ciclos expositivos no Fórum Cultural de Cerveira com inaugurações simultâneas que permitissem rentabilizar públicos e potenciar redes e contatos, inaugurou-se a exposição “Processos em Trânsito: Livros de Artista”, produzida pela Câmara Municipal de Matosinhos e pela Casa da Arquitetura e que chegou a Vila Nova de Cerveira a título de empréstimo. Com a curadoria de Sobral Centeno (PT), Daniela Steele (BR) e Ines Linke (DE), esta exposição combinava objetos únicos, concebidos originalmente como obras de arte autónomas, com ferramentas de trabalho às quais os respetivos utilizadores conferiram dimensão estética. No total, foram 54 os artistas representados nesta exposição – 27 portugueses e 27 brasileiros – que, após exposição patente na Câmara Municipal de Matosinhos, permaneceu em Vila Nova de Cerveira até 1 de dezembro de 2018. Entre os 54 projetos reunidos, contavam-se, entre outros, trabalhos do músico e compositor Arnaldo Antunes, dos também brasileiros Paulo Bruscky e Almandrade e dos portugueses Álvaro Siza Vieira, Eduardo Souto de Moura, José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis, Julião Sarmento, Francisco Laranjo, Zulmiro de Carvalho e Albuquerque Mendes. A exposição era resultante do projeto “O.Livro.de.Artista”, que acontece em Salvador da Bahia, no Brasil, desde 2016, em parceria com o MAB – Museu de Arte da Bahia. A itinerância aconteceu por proposta minha, no sentido do desafio que me havia sido lançado por Sobral Centeno e Daniela Steele, artistas que conhecem o meu trabalho como eu conheço o deles. No

espaço da galeria do Fórum Cultural de Cerveira, adaptando o mobiliário que integrava a exposição e que também tinha vindo de Matosinhos, as decisões de montagem e organização foram tomadas por mim, com o apoio de Sobral Centeno e de alguns artistas que escolherem montar as suas próprias obras. Acredito e defendo lógicas de trabalho em rede, da mesma forma que sabemos que os públicos da cultura em Portugal têm poucos hábitos de circulação, consumindo nas suas áreas de proximidade quotidiana ou em contexto e férias, sobretudo, para fora do país. Neste sentido, tem cada vez menos pertinência que os conteúdos produzidos pelas estruturas culturais, sobretudo considerando a escassez de meios materiais, financeiros e humanos que caracterizam o setor, que um projeto, como por exemplo uma exposição, se esgote com um só local de apresentação. O que procurei fazer no biénio 2018-2019, em que colaborei a título regular, como curadora e no apoio ao diretor artístico da Fundação Bienal de Arte de Cerveira, foi criar um esquema de sinergias para a programação, que incluísse um esquema de circulação e itinerância à partida, que permitisse partilhar custos entre estruturas, nomeadamente logísticos e os inerentes à produção de um bom catálogo, sempre com edição bilingue. Neste caso, assumi, como se verificará noutros projetos, funções inerentes à gestão, convocando competências com as quais havia contactado, teoricamente, no âmbito do mestrado em Museologia e de uma pós-graduação em Gestão das Artes que também frequentei e que pude por em prática enquanto empresária, na extensa tarefa de direção executiva do Tempos Cruzados, área de programação de Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura e depois na amplitude de tarefas que também assumi no World of Discoveries, Museu Interativo e Parque Temático dedicado aos Descobrimentos. Aquilo que fui sentido, ao longo destes cinco anos e nesta multiplicidade de projetos nos quais tive a felicidade de estar envolvida é que, de facto, a minha atividade curatorial também ganhou esta dimensão expandida, não só por circunstâncias, mas porque fui sendo capaz de recorrer a competências e saberes que um total de 13 anos de atividade profissional me foram proporcionando aprender e adquirir. Aqui, como em muitos outros contextos, o curador foi um gestor. Na verdade, no quadro da realidade das instituições culturais portuguesas que, na generalidade, se tratam de micro e pequenas estruturas ou estruturas com poucos recursos em que há um apelo constante à multidisciplinaridade dos profissionais, contrariando um contexto de segmentação que ganha algum corpo nas décadas de 1980 e 1990, estas são práticas constantes. O tempo do curador intelectual apenas preocupado com a seleção de artistas e obras e com a produção de conteúdo texto acabou. Uma atitude colaborativa elitista do curador não tem lugar nem sentido nos tempos em que vivemos.

Conheci Jaime Silva no contexto da XIX Bienal Internacional de Arte de Cerveira, em que o pintor e professor colaborou a vários níveis. Criamos uma empatia imediata e a sua produção plástica interessou-se, sobretudo pelos processos de pensamento e de construção individual que lhe estavam inerentes. Em 2018, quando apresentei uma linha de programação que viria a integrar, não só a XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira mas toda a extensão comemorativa da epifania dos 40 anos, faziam parte desse plano um conjunto de grandes exposições individuais de artistas, de uma mesma geração, cujo período de afirmação tenha coincidência com o arranque histórico do evento e que, ao mesmo tempo, nos últimos anos, tivessem mantido contacto regular com a Fundação Bienal de Arte de Cerveira. Chegamos, assim, aos nomes de Jaime Silva (n.1947), Manuel Patinha (n.1949), Sobral Centeno (n.1948) e ao desafio de expor a produção recente de Henrique Silva (n.1933). Ainda que com diferenças, o processo de trabalho com estes quatro artistas foi de contacto em atelier, de realização de conversas e entrevistas, selecionando obras provenientes dos ateliers e espólios pessoais dos mesmos, sendo que se deveria privilegiar, ainda que no quadro de exposições de caráter mais retrospectivo e/ou antológico, a exibição de produção recente e inédita, mostrando a vitalidade dos autores. O processo de contacto muito próximo com os artistas, de realização de entrevistas e conversas, que tomo como recorrente em tudo o realizo, é, na minha opinião, o que me permite fugir da criação de projetos autistas e autocentrados, mas antes de me afirmar como mediadora e interlocutora entre os criadores e os públicos e facilitadora da relação de ambos com as instituições. É por isso que recorrentemente recuo para lá destes cinco anos, porque a história que conto nesta dissertação, leva-me a compreender que tudo são peças de um puzzle, fases de um caminho que nos constroem e definem o nosso *modus operandi*, a nossa *praxis*.

Neste sentido, há um intervalo que interessa fazer na distinção entre exposição individual e coletiva, antológica ou retrospectiva. Não obstante a bibliografia existente sobre museus, exposições e, menos, sobre curadoria, não há um dicionário fechado de termos que orientem e nos ajudem na correta aplicação dos termos e se a diferença entre individual e coletiva é óbvia para o leitor, entre retrospectiva e antológica, não é tão óbvia. Na consulta de fontes e ao vasculhar os imensos catálogos de exposições de que disponho, verifico que há divergências ou simplesmente descuidos. O dicionário ajuda-nos, dizendo que “retrospectiva se trata de uma Exposição de um conjunto de obras artísticas que ilustra a evolução do artista, movimento ou ép

oca representados.”⁴⁰⁴ Sobre antologia, com o termo mais aplicado à literatura, diz-nos que é uma “coleção escolhida de trechos em prosa ou verso. = CRESTOMATIA, SELETA”⁴⁰⁵ Assume-se, portanto, que nas duas versões há uma perspectiva histórica da produção artística e, fazendo a transmutação para as artes plásticas e visuais no caso da antologia, será então uma seleção, de determinada fase ou período, não tendo a exigência de uma retrospectiva em que se pretenda uma seleção de obras representativas da produção de um autor. No sentido em que também se espera, de um trabalho de investigação, que proponha o novo e não apenas exponha a análise do que se leu, uma das minhas preocupações ao longo destes cinco anos, sem a pretensão de escrever nenhum dicionário da curadoria, foi a de definir conceitos para termos que o sistema da arte usa vulgarmente. A curadoria, no enquadramento das ciências da comunicação, onde entendo que melhor se encaixa enquanto campo de investigação, deve fazer este exercício de estabelecimento de definições e conceitos, no sentido de não se negligenciar o uso de vocabulário específico e se evitar, como acontece hoje, que a própria curadoria se dissipe e se torne hoje numa forma snob de classificar todo o tipo de funções. A sua expansão, como aqui a defendo, é a sua especificidade e complexidade. Só nessa especificidade e complexidade ela cumpre a função essencial de processo e forma de comunicação da arte contemporânea.

Assim como os artistas, os curadores têm cada vez mais de lutar contra a descentralização e a indefinição do seu próprio campo. Ao longo da última década, a palavra “curar” tem sido cada vez mais usada para descrever alguma coisa que envolve a seleção e a ordenação de objetos ou meios de comunicação, desde escolher a lista de músicas que serão tocadas numa festa até à disposição habilidosa de móveis num aposento, e esses novos usos banalizados indicariam que o seu papel seria menos rigoroso e mais difuso do que aquele que foi no passado.⁴⁰⁶

“VIACRUCIS: a pintura como interrogação” foi, assim, mais do que uma exposição antológica, não sendo uma retrospectiva em rigor, de Jaime Silva (n.1947), artista, pintor, natural do Peso da Régua e que na geografia do país se define entre a sua origem duriense (Peso da Régua), a sua formação académica na Escola Superior de Belas Artes do Porto (atual FBAUP), passagens por Guimarães ou Paris e a afirmação de um percurso profissional em Lisboa. VIACRUCIS, na utilização do termo em latim, remete-nos, simbolicamente, para o caminho percorrido por Jesus Cristo, do Pretório de Pilatos até ao Monte Calvário, onde teria lugar a crucificação. Numa aproximação à visão de Santo Agostinho pela busca incessante da verdade e com importantes referências à filosofia de

⁴⁰⁴ "retrospectiva", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/retrospectiva>, consultado em 26 de maio de 2020.

⁴⁰⁵ "antologia", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/antologia>, consultado em 26 de maio de 2020.

⁴⁰⁶ HOFFMANN, Jens – *Curadoria de A a Z*. Rio de Janeiro: Cobogó Ltda., 2017. Página 15.

Platão. Em Jaime Silva o exercício da pintura surge num intervalo difuso e conturbado da impossibilidade de representação ou como representação do filho de Deus, na busca das múltiplas dimensões de uma *mimesis* correlacionada com um lado teológico e com a vinculação do pintor a Deus. A pintura, enquanto processo de estruturação de pensamento crítico sobre o mundo, articula o ver e o saber, dependendo da apropriação de conhecimentos e aprendizagens práticas, suportadas no devir do conceito, do espírito e na importância de entender as formas, reais ou imaginadas, de dentro para fora, ou seja, a partir do intangível, do indizível e do subjetivamente profundo.

A pintura não é do mundo da rua, do ar livre, da cidade. (...) A pintura está sempre ao abrigo da atmosfera incerta da rua, dos imponderáveis do ar livre, dos imprevistos de uma massa humana em trânsito. A pintura não se compadece com a rapidez de uma passagem. Exige tempo e o tempo exige um espaço apropriado. (...) O que pode defender a pintura nestes tempos de sociabilidade dominantes? Sendo uma experiência individual e não coletiva, uma experiência intimista e não social, uma experiência interior e não de exterior, uma experiência mais intelectual e menos vivencial, uma experiência mais mediata e menos imediata, uma experiência que se rodeia de mecanismos mais incómodos, que ocorre afastada dos acasos comuns do quotidiano – o que pode defender a pintura no contexto da relação com o espectador?⁴⁰⁷

Nas intermitências entre o desenho e a pintura, num período superior a 40 anos, “VIACRUCIS ou a pintura enquanto interrogação” reúne cerca de uma centena de trabalhos e procurou, como se afirmou inicialmente, ser mais do que uma exposição antológica, considerando, inclusive que para um artista que tem sido capaz de refletir e apresentar o seu trabalho através dessa perspetiva evolutiva e histórica, interessa agora pensar tudo aquilo que está no intervalo da obra consumada: “expor a interrogação, assumindo as suas inevitáveis deformações”⁴⁰⁸. Da figuração dos anos 70 do século XX, com algumas reminiscências da *pop* e da escola inglesa, a pintura eleva-se num expressionismo de gesto cada vez mais largo e violento, em variações de paleta fechada para as cores que nos levam à natureza enquanto fonte e força. Negando-se a abstração pura enquanto princípio, as composições cenográficas tornam-se detalhes, com incursões na semiótica dos símbolos que marcam a série “A casa na água”, já do novo milénio. A cor parece que amadurece. Nos intervalos, nas reminiscências dos grandes suportes, há o desenho enquanto escrita e alfabeto. Negação da abstração? Automatismo psíquico? Nos “Cadernos de sombras” a resposta será afirmativa, surgindo a vastidão de trabalhos incluídos neste chapéu, como um desafio à experimentação livre a partir do sonho, do imediato, da angústia, da memória profunda, da fé e

⁴⁰⁷ CASTRO, Laura – *Júlio Pomar. Imagem, Discurso, Memória*. Porto: Cooperativa Árvore, 2012. Páginas 21 e 22.

⁴⁰⁸ SABINO, Isabel (coordenação) – *And Painting? A pintura contemporânea em questão*. Lisboa: CIEBA-FBAUL, 2014.

do devaneio, recorrendo a Bachelard⁴⁰⁹. Há ainda o desenho enquanto apontamento, repetição ou antevisão da semiótica da pintura que é maturidade. Também luz. Ainda os desenhos, virtuosos, de contornos limpos, de corpos nus que se apresentam no limbo entre o treino da mão e do olhar e uma forma de ver o Homem – pintura e desenho com preocupações humanistas, dir-se-ia. Os desenhos de corpos, potenciam a necessidade de um tempo para o encontro, a contemplação entre a imagem e o espectador, quem vê, a partir do museu como espaço sagrado, fuga da rua, contrariando a questão do *divórcio inelutável*, de que fala Yve-Alain Bois⁴¹⁰, da pintura e da arte contemporânea. A pintura sobrevive. Por isso se interroga. Jaime Silva afirma-a e parte sempre dela enquanto forma de ler o tempo e o espaço.

A exposição teve oportunidade de itinerar, considerando uma rede de museus que expõem arte moderna e contemporânea e com os quais, a Fundação Bienal de Arte de Cerveira, a curadora e o artista estabeleceram relação. Neste sentido, o Museu Municipal de Espinho acolheu a exposição de 19 de janeiro a 2 de março de 2019; depois, Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, em Amarante, no primeiro piso do claustro velho, entre 16 de março e 9 de junho de 2019. Por fim, entre 23 janeiro e 29 fevereiro 2020, a exposição esteve patente no Convento dos Cardaes, em Lisboa. As itinerâncias trazem sempre consigo, além de desafios logísticos (considerando que me assumi, desde o primeiro dia, como uma curadora operária), a necessidade de adequação de um conceito, de uma narrativa espacial a um novo espaço. O exercício de definição de núcleos e grupos de obras, temáticos ou cronológicos, é uma importante ajuda, uma vez que nos obrigada a olhar para qualquer espaço e tomar decisões. Da mesma forma que há decisões iniciais tomadas a partir da configuração própria dos espaços: circuitos e tendências de circulação dos públicos, condições de luz, pé direito, possibilidades de afastamento, etc. Normalmente, estas são as primeiras decisões, de ordem prática, a partir das quais pensamos o topo. Neste sentido, por mais que as instituições nos disponibilizem plantas ou imagens, a curadoria, quando implica a montagem de uma exposição, não se exerce em teletrabalho. Requer respirar as arquiteturas, conhecer e conversar com quem exerce funções de contacto diário com os públicos, ouvir as recomendações de técnicos de montagem, eletricitas e de todos os outros sem os quais nada concretizamos.

⁴⁰⁹ BACHELARD, Gaston - *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁴¹⁰ BOIS, Yve-Alain - *Painting as Model*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1993.

4.3.8. Henrique Silva

“A ORIGEM DO MUNDO: HOMENAGEM A GUSTAVE COURBET – EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL DE HENRIQUE SILVA”, esteve patente, na galeria do Fórum Cultural de Cerveira (dado que a de Jaime Silva só ocupou o salão principal), de 15 de dezembro de 2018 a 26 de janeiro de 2019. Aos 85 anos, Henrique Silva deu a conhecer ao público, sem preconceitos, uma faceta intimista do seu trabalho que apresentou a figura da mulher como protagonista. Composta por 30 desenhos, esta ‘ode’ feita na sua maioria em tinta da china, pormenorizou a sensualidade das linhas do corpo feminino. Recorrendo a Gustave Courbet, artista que marcou o movimento impressionista e o desenvolvimento da pintura moderna, Henrique Silva pretendeu provocar o espetador com o controverso presente no seu trabalho. “Inculcada a noção de pecado por várias religiões, ainda hoje sofremos conceitos que comandam a relação humana entre si. Por isso a minha proposta é, cada dia, não levar nada a sério, ou vejamos o exemplo dos povos ditos primitivos, para reaprendermos a viver em comunidade”, explicou-me o artista. Os desenhos de Henrique Silva, como a sua pintura e a sua produção plástica e visual ao longo de mais de 60 anos, estão entre o poético e o político, o quotidiano real e sonhado, a intervenção e a reflexão.

Entre 9 de fevereiro e 6 de abril de 2019, inaugurou-se um novo ciclo com mais duas exposições: Manuel Patinha no salão e Sobral Centeno na galeria.

4.3.9. Manuel Patinha e Sobral Centeno

“UMA ANTOLOGIA DE AFETOS” tem como fio condutor a produção artística mais recente de Manuel Patinha (n.1949), natural da Póvoa de Santa Iria e residente na Galiza há 40 anos. No total, contaram-se mais de uma centena de peças do autor na sala principal de exposições, sob a forma de escultura, desenho, fotografia, combinadas com prosa e poesia. Ao longo dos 48 anos de percurso artístico, Manuel Patinha tem vindo a deixar a sua marca em Vila Nova de Cerveira. Em 1995 venceu o Prémio BMW na VIII Bienal Internacional de Arte de Cerveira e um ano depois participou no “Encontro com o Granito – Simpósio de Escultura em Pedra”. Aço, bronze e granito são a matéria prima das obras “Avecristo” e “Dólmen Galaico Duriense” que se podem encontrar no roteiro artístico a céu aberto da “Vila das Artes”. Esta foi uma exposição em jeito de tributo que contou a história de um artista que escolheu pintar (primeiro), esculpir (depois), desenhar e escrever (sempre) e fotografar (para sempre) como um grito, uma revolta, uma afirmação e uma calma. Afetos em jeito de homenagem a um grande artista luso-galaico que havia conhecido no

contexto da organização da exposição de homenagem a Cruzeiro Seixas, já que Manuel Patinha foi um dos colecionadores envolvidos, como acima descrito.

Já no espaço da galeria, 35 pinturas de Sobral Centeno compuseram a exposição “O DOURO À TUA FRENTE”, cedida, a título de empréstimo, pela Fundação Museu do Douro. Para Sobral Centeno, esta exposição apresentou-se como uma homenagem às gentes do Douro, aos seus lugares de memória e aos tempos de infância do próprio autor. A exposição, havia sido produzida pelo Museu do Douro e inaugurada a 1 de junho de 2018 no espaço no Peso da Régua. Com ela foi publicado um livro-catálogo no qual o artista compilou textos de outros durienses em que me enquadrei⁴¹¹. Neste sentido, no acolhimento da exposição na galeria do Fórum Cultural de Cerveira o meu papel foi, fundamentalmente, o de reposicionar as obras, adaptando a narrativa existente ao espaço e vinculando um olhar sobre o Douro a um possibilidade de olhar o Minho, diante do Fórum Cultural de Cerveira. Sobral Centeno nasceu no Porto em 1948 e licenciou-se em Artes Plásticas na Escola Superior de Belas-Artes do Porto. Foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian de 1983 a 1985. Tem participado em várias mostras coletivas em Portugal e no estrangeiro. Artista assíduo da bienal de arte mais antiga do país, Sobral Centeno tem duas obras representadas na Coleção da Fundação Bienal de Arte de Cerveira, uma peça realizada em 1978, no Atelier Livre de Artes Plásticas e a obra “Outros Lugares”, apresentada na XV edição (2009).

Estas quatro exposições tiveram em comum o facto de as obras apresentadas serem provenientes dos espólios pessoais dos artistas, sendo no caso de Jaime Silva e Manuel Patinha representativas de um percurso de vida, ainda que com inclusão de trabalhos novos, dos quais partia a narrativa; e, no caso de Sobral Centeno e Henrique Silva se tratar de produção recente.

4.3.10. Jaime Isidoro

Todas exposições com curadoria minha no Fórum Cultural de Cerveira que se seguiram à XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira tiveram edição de catálogo bilingue, em maior ou menos formato, reforçando uma preocupação e uma prática que entendo deve ser transversal. O catálogo, o livro, bem como a constituição de arquivos físicos e, hoje em dia, cada vez mais digitais é o que fica da efemeridade da exposição que começa e acaba, em tempo definido. O esforço orçamental exigiu a procura de parceiros mas, também, o encontro de compromissos com os artistas que, a cada exposição, foram legando uma obra para a coleção da Fundação Bienal de Arte de Cerveira,

⁴¹¹ PEREIRA, Helena Mendes – “Sobral Centeno: uma escrita doureada” in VÁRIOS – *Douro por Sobral Centeno*. Peso da Régua: Fundação Museu do Douro, 2018. Páginas 92 a 93.

justificando-se assim com um ativo um investimento. Contudo, a necessidade da procura de soluções deste género, reflete as dificuldades constante por que passam, não apenas esta, mas muitas instituições culturais nacionais, tuteladas pelo Ministério e pelos seus organismos, pelos municípios ou outros. Um dos principais desafios do curador, senão o maior, é fazer muito com pouco, conferir o máximo de dignidade a um projeto e/ou exposição, com poucos recursos e muitos constrangimentos. O curador é sempre um gestor.

A 27 de abril de 2019, tendo ficado patente até 22 de junho de 2019, ganhou forma um dos mais ambiciosos projetos de curadoria que levei a cabo e que se revelou como estrutural para um estudo mais alargado dos sistema da arte. Vieira da Silva, Amadeo de Souza-Cardoso, Almada Negreiros, Pablo Picasso, *Os Quatro Vintes* (José Rodrigues, Armando Alves, Jorge Pinheiro e Ângelo de Sousa), Julião Sarmento, Leonel Moura, José de Guimarães, Alberto Carneiro, Joana Vasconcelos e Júlio Pomar foram apenas alguns dos grandes nomes das artes plásticas que estiveram representados na exposição “JAIME ISIDORO: DIVULGADOR, COLECIONADOR E ARTISTA”.

No total foram apresentadas, no Fórum Cultural de Cerveira (em todos os espaços de exposição disponíveis), mais de 200 obras de arte da coleção privada de Jaime Isidoro (1924-2009), ainda pouco conhecidas pelo público. Composta maioritariamente por artistas portugueses, estiveram também representados nomes marcantes internacionais, como Pablo Picasso (ES), Joseph Beuys (DE), Candido Portinari (BR), Markus Lüpertz (DE) Rafael Canogar (ES) e Eduardo Arroyo (ES). O espectro de artistas apresentados foi alargado e incluiu autores desde a geração de modernistas, que marcam o final do século XIX e o arranque do século XX, até aos emergentes. Recordando a Galeria Alvarez como um espaço de apresentação das vanguardas e da produção artística da década de 1960, foram recriadas as exposições de apresentação do grupo *Os Quatro Vintes*, o ciclo de arte e política *Perspectiva 74* e os trabalhos coletivos dos grupos *Puzzle* e *Acre* e d’ *Os Quatro Novos Artistas*. Mas ao mesmo tempo a iniciativa procurou dar a conhecer autores que acabaram por não atingir um lugar de destaque no panorama da Arte Contemporânea, mas que foram apostas de Jaime Isidoro. Esta exposição contou a história da intensa atividade de Jaime Isidoro como dinamizador e ativista cultural e foi o primeiro passo dado de um trabalho de investigação sobre a ação de Jaime Isidoro enquanto divulgador, colecionador e artista, que procurou estudar o seu papel central no mercado de arte em Portugal e que o catálogo⁴¹² que ficou

⁴¹² PEREIRA, Helena Mendes – *Jaime Isidoro: divulgador, colecionador e artista*. Espinho e Vila Nova de Cerveira: Museu Municipal de Espinho e Fundação Bienal de Arte de Cerveira, 2019.

como memória deste projeto é o primeiro documento organizado sobre a tão importante ação de Jaime Isidoro na construção do sistema da arte português. Dez anos volvidos sobre o desaparecimento de Jaime Isidoro (1924-2009) que, carinhosamente, denominamos como o “pai das bienais”, foi tempo de vasculhar as entranhas do tempo, os seus arquivos e a coleção de obras de arte que deixou, de incalculável valor pecuniário, com número de peças superior a milhar e meio e com uma amplitude de autores que vai de António Carneiro (1872-1930) a Mauro Cerqueira (n.1982). O interesse de investigação da coleção, que se expôs numa pequena percentagem, reside no facto de a mesma não resultar apenas de uma prática de aquisição ou de uma lógica de trocas com outros artistas (uma vez que Jaime Isidoro foi, primeiro que tudo, pintor), mas antes conta-nos a história de uma intensa atividade como dinamizador e ativista cultural, iniciada no arranque na segunda metade do século XX e que fará dele, porque não, pelo menos um dos pais do mercado da arte (contemporânea) em Portugal, enfatizando.

Jaime Isidoro haveria de nascer na plenitude dos loucos anos 20, no ano histórico em que morreu Lenin (1870-1924), em que Benito Mussolini (1883-1945) venceu as eleições gerais em Itália, as últimas livres até 1946, e em que Hitler (1889-1945) foi condenado a cinco anos de prisão por ter liderado o partido Nazi durante uma tentativa de golpe de Estado acabando por cumprir apenas oito meses. Em Portugal, Manuel Teixeira Gomes (1860-1941) era o sétimo presidente da I República, em decadência, criando condições de desconforto social para que, com o Golpe de 28 de maio de 1926 se abrisse caminho para a Ditadura Militar, por fim transformada em Estado Novo após a aprovação da Constituição de 1933. Jaime Isidoro nasce em dia que, décadas mais tarde, haveria de ser Mundial da Poesia (21 de Março), na cidade do Porto e cresce no contexto de uma Europa e de um país em profunda transformação e convulsão social e política, despertando para as Belas-Artes num tempo de obrigatória mordaça que, contudo, nunca permitiu que lhe servisse. Após concluir a instrução primária, emprega-se numa oficina de pintura decorativa, destacando-se no ofício. Trabalha, depois, no Teatro Nacional São João como pintor dos cartazes que cobriam a fachada do edifício. Aliás, as atividades ligadas às artes gráficas acompanhá-lo-iam e marcariam o primor de toda a sua posterior atividade como galerista e divulgador. Venceu, inclusivamente, o Prémio de melhor folheto de propaganda turística do ano (Santo Tirso, 1963). Aos 13 anos começa a ser assíduo nas exposições do Salão Silva Porto e depois do Museu Nacional Soares dos Reis, onde se encanta por alguns pintores do Naturalismo português. Frequenta a Escola Artística Soares dos Reis e vê-se obrigado, com a morte do pai, a estudar e trabalhar, tanto na pintura decorativa como em artes gráficas. Pintou sempre e em 1945

expõe pela primeira vez no Salão Fantasia, no Porto, tendo vendido todas as suas obras. A crítica acarinha-o e aproxima-se de Dórdio Gomes (1890-1976) e Joaquim Lopes (1886-1956), depois de António Cruz (1907-1983) e Manuel Tavares (1911-1974) com quem aprende a aguarela que será a sua marca e o meio que encontra para imortalizar o seu Porto e os locais das viagens e das atividades que marcarão o seu percurso. Os prémios e bolsas de estudo e viagem foram-se sucedendo, proporcionando-lhe contacto com grandes artistas, como é o caso de Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) e Arpad Szenes (1897-1985), de quem se tornará amigo. Em 1952 é convidado a expor na Galeria de Março (Lisboa), de José-Augusto França (n.1922), historiador e crítico de referência inquestionável; em 1954 vence o *Prémio Armando de Basto*; em 1955, o *Prémio António Carneiro*; em 1956, o *Prémio Salão dos Independentes* (Braga), *Prémio I Salão de Matosinhos* e *Prémio Henrique Pousão*; em 1957, o *2º Prémio Roque Gameiro*, seguindo-se a estes muitos outros de igual envergadura e que nos permitem elucidar sobre o entusiasmo do artista inquieto, que se fez a si próprio e que, não satisfeito com um percurso de exclusivamente pintor, decide arriscar e ser o suporte e o motor de tudo aquilo que urgia cumprir no país de Salazar. E é por esta dedicação à divulgação das Artes e à causa da cultura como transformadora do ser humano e dos territórios, que, não obstante nunca ter deixado de pintar, evitou autopromover-se nos seus espaços de galeria e nos eventos que organizou. Quando delega a missão nos seus herdeiros, sobretudo a partir de meados da década de 1990, os caminhos da sua pintura ganharão a virtude da desconstrução do real através da mancha de cor, espatulada ou com a gestualidade da pincelada que aprendeu a dominar e que viaja da aguarela ao acrílico. As seguras paisagens que na sua aguarela ficava com domínio, diluem-se, ainda que permaneçam como referencial de composição. A pintura é agora experiência, catarse, Liberdade absoluta. E é pela inevitabilidade de o artista ter sido sempre a essência deste homem, que a história desta coleção se começou a desenhar pelo seu traço e paleta, numa simbólica seleção de obras representativas do seu percurso e que evidenciam a audácia e o arrojo, das aguarelas e das paisagens às texturas, feitas camada sobre camada de matéria, que são a sua produção, sensivelmente, nos últimos 15 anos de vida em que continuou a colecionar, com a mesma paixão, mas com a suave maturidade de quem procura sem culpa o que lhe falta para legado e sentido. Realizou inúmeras exposições coletivas e individuais, em Portugal e além fronteiras e obras da sua autoria integram coleções como a do Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa; Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto; Museu José Malhoa, Caldas da Rainha; Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra; Museu Municipal de Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante; Museu

de Ovar; Museu Regional da Guarda; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa e Fundação Bial de Arte de Cerveira, entre tantos outros.

Jaime Isidoro tinha consciência de colecionador e procurou reunir um grupo alargado de artistas nacionais e internacionais, com uma amplitude geracional de cerca de um século e que nos permitem hoje ter matéria para (re)escrever a História da Arte portuguesa (sobretudo) dos séculos XX e XXI e estabelecer exercícios comparativos com o panorama internacional, que sempre procurou apresentar no seu país, patrocinando viagens, contextos de residência artística e mobilizando esforços num incansável amor à Arte e com um inigualável sentido de missão com a urgência de o país apanhar o comboio da restante Europa, que conhecia, e que avançava ao ritmo das vanguardas e de novas formas de ver o mundo e pensar a criação. Do mesmo modo, proporcionou a internacionalização de vários artistas nacionais, como é exemplo a organização das exposições d' *Os Quatro Vintes* - grupo constituído por Ângelo de Sousa (1938-2011), Armando Alves (n.1935), Jorge Pinheiro (n.1931) e José Rodrigues (1936-2016) - na *Galeria Jacques Desbrière*, em Paris (1970); a de Nadir Afonso (1920-2013) na *Selected Artists Galleries*, em Nova Iorque (1974), acompanhado por Espiga Pinto (1940-2014), Francisco Relógio (1926-1997), Henrique Silva (n.1933) e Úrsula Zangger (n.1939); ou a de João Dixo (1941-2012) na *Galeria L55*, em Paris (1975) . Jaime Isidoro foi, numa dimensão muito superior à sua aparente escala, mecenas e porto seguro de muitos que, ao longo de décadas, sentiram as dificuldades de começar uma carreira, apostou em muitos jovens artistas, facultando-lhes condições para produzirem as suas obras em troca de parte dessa mesma produção ou comprando, em muitos casos, exposições inteiras ou quase. Haveria, sobre Jaime Isidoro e as suas relações com outros artistas, um mar de histórias para contar e que nos ajudariam a compreender o seu rasgo, a sua intensidade, a sua lucidez e a sua força mobilizadora e agregadora. Contudo, há um mapa de factos, feitos de exposições e de outras iniciativas, consubstanciados em objetos, reunidos ao longo de mais de 50 anos, que encerram a verdade das histórias e que são a síntese de uma vida cheia que os públicos merecem conhecer.

Inquieto, obstinado e resiliente, Jaime Isidoro foi uma homem por diante do seu tempo, incapaz da resignação às circunstâncias e vocacionado para a concretização. Fez pela divulgação da Arte (moderna e contemporânea) em Portugal como nenhum outro, operando segundo os princípios como os da participação das comunidades na criação artística, da descentralização cultural e da Arte como forma de intervenção no mundo que nos rodeia. Nas palavras de António Quadros Ferreira:

Jaime Isidoro, mais do que Pintor e Galerista, foi uma personalidade marcante da vida cultural e artística do Norte, uma personalidade inconformada, disponível e generosa, e que dividiu a sua actividade, produzindo, promovendo, apoiando e participando, em imensas actividades artísticas da cidade e da região.⁴¹³

Dez anos após o seu desaparecimento, com 84 anos vividos, este foi o princípio do estudo da sua coleção, através da qual se pretendeu tornar de domínio público a sua importância como divulgador cultural, nunca esquecendo que Jaime Isidoro foi sempre, e primeiro, pintor!

A exposição tratou-se de uma coprodução com o Museu Municipal de Espinho, tendo estado patente nesse espaço entre 26 de outubro de 2019 e 5 de janeiro de 2020. Todos os projetos que levei a cabo com a chancela da Fundação Bienal de Arte de Cerveira, incluindo as itinerâncias, tiveram sempre plano de atividades paralelas que, no limite, previam um plano de visitas guiadas. No caso do Museu Municipal de Espinho foram promovidos sessões de formação dinâmicas com os técnicos da instituição, no sentido de os habilitar para o melhor desempenho de tarefas de atendimento ao cliente e serviço educativo. Com estas exposições foi também exibido um documentário inédito, produzido para a RTP em 1994, mas nunca transmitido, sobre Jaime Isidoro em que o próprio fala do seu percurso e da sua coleção.

Em todas estes projetos, ponto que já se mantinha desde que fiz a minha primeira coordenação editorial na amplitude de funções que desempenhei como diretora executiva do Tempos Cruzados, área de programação de Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura, tornei-me próxima e interveniente ativa no acompanhamento e coordenação dos trabalhos de design gráfico. Ainda que respeitando o espaço de liberdade criativa de todos os designers com quem trabalhei, entendi sempre e entendo que a imagem de um projeto deve espelhar um conceito curatorial em primeiro lugar e, no quadro deste trabalho contínuo numa instituição ou estrutura de programação cultural, deve existir uma coerência e uma identidade claras. O curador é, neste caso, também um influenciador, um indutor de imagéticas coletivas.

Este trabalho mais profundo sobre Jaime Isidoro dava também sentido à minha extensa relação com as Bienais Internacionais de Arte de Cerveira e sobre a investigação e produção de conteúdos que vinha levando a cabo sobre os sócios-fundadores da Fundação Bienal de Arte de Cerveira que também haviam sido diretores artísticos da estrutura. Já aqui várias vezes referi José Rodrigues, sobre quem escrevi a primeira em 2010 no âmbito da minha, à época, colaboração com a revista

⁴¹³ FERREIRA, António Quadros – *Jaime Isidoro: A Arte sou Eu*. Porto: Edições Afrontamento, 2017. Página 14.

VOMVART e que se foi mantendo em vários contextos e formatos, tendo tido ponto importante com a colaboração no número 20 (2º semestre de 2017) da “Nova Águia – Revista de Cultura para o Século XXI” que foi dedicada ao escultor, no momento em que se assinalou um ano sobre o seu desaparecimento.⁴¹⁴

4.3.11. Joana Vasconcelos

Ainda no verão de 2019, entre 13 de julho a 19 de outubro de 2019, a Fundação Bienal de Arte de Cerveira promoveu, em colaboração com a Fundacion Cum Laude, uma exposição de obra gráfica dedicada à *pop art* cujo discurso parte da leitura de uma obra original de Joana Vasconcelos. A minha função neste projeto foi muito clara e específica, considerando que conhecia a artista e já sobre ela havia escrito: trabalhar na escolha de uma das suas obras para integrar a exposição e tratar de todos os detalhes legais e logísticos inerentes ao empréstimo da mesma à Fundação Bienal de Arte de Cerveira. No quadro de uma instituição com a qual mantinha colaboração regular, exerci, apenas e só, funções de produção. Mais uma vez, fui a operária.

Em PURE POP, a partir do PETIT GÂTEAU (2011) de Joana Vasconcelos (n.1971), propusemo-nos pensar a *pop art* e a sua atualidade, muito para além da sua expressão imagética, mergulhando no seu quadro conceptual e sociopolítico, revisitando obras de alguns dos seus artistas mais representativos, tais como Andy Warhol (1928-1987), Steve Kaufman (1960-2010), Keith Haring (1958-1990), Robert Indiana (1928-2018), Roy Lichtenstein (1923-1997), Pietro Psaiar (1936-2004), Mel Ramos (1935-2018), Robert Rauschenberg (1925-2008).

Movimento principalmente americano e britânico, foi denominado pela primeira vez como *pop art* em 1954, pelo crítico de arte inglês Lawrence Alloway, para designar os produtos da cultura popular ocidental, sobretudo os provenientes dos EUA. Com raízes no dadaísmo de Marcel Duchamp (1887-1968), a *pop art* começou a ganhar forma no final da década de 50 do século XX, quando alguns artistas, após estudarem os símbolos e os produtos do mundo propagandístico norte-americano, os adotaram como temas das suas obras de arte. Representavam os componentes mais ostensivos da cultura popular, de poderosa influência na vida quotidiana na segunda metade do século XX. Tendo como objeto a crítica irónica ao bombardeamento da sociedade por objetos de consumo, a *pop art* operava com signos estéticos massificados da publicidade, Banda Desenhada, ilustrações e do design, usando como materiais principais a tinta

⁴¹⁴ PEREIRA, Helena Mendes – “José Rodrigues” in VÁRIOS – *NOVA ÁGUIA. Revista de Cultura para o Século XXI*. N° 20 – 2º Semestre de 2017. Separata, páginas 1 a 2.

acrílica, o poliéster, o látex e vários produtos com cores intensas, brilhantes e vibrantes. Reproduziam objetos do cotidiano em tamanho generoso, com o intuito de transformar o real em hiper-real. Mas, ao mesmo tempo que produzia a crítica, a *pop art* apoiava-se e necessitava dos objetos de consumo, nos quais se inspirava. Por diversas vezes, os objetos *pop art* propiciaram o aumento do consumo, como aconteceu, por exemplo, com as latas de sopa Campbell, de Andy Warhol. Tanto o gosto como a arte têm um determinado valor e significado de acordo com o contexto histórico em que se inserem e, por isso, a *pop art* proporcionou a transformação do que era considerado vulgar em moda; aproximou a arte das massas e desmistificou o conceito de arte para as elites.

Artista do seu tempo e, por isso, consciente da proliferação de meios tecnológicos e humanos que a contemporaneidade lhe consegue proporcionar, Joana Vasconcelos, com mais de duas décadas de um percurso artístico que quebrou todas as fronteiras e barreiras da geografia dos costumes, trabalha nas margens do estereótipo, com aproximações inevitáveis ao conceptualismo de Duchamp e à terminologia da *pop art*. A exemplo de PETIT GÂTEAU, a artista trabalha a partir da apropriação de elementos do quotidiano, nomeadamente os vinculados à sociedade do consumo, repetindo esses mesmos elementos para a obtenção de formas que no imediato associamos a um imaginário comum que deambula entre a tradição e os nossos objetos de desejo, numa escala monumental que questiona a expografia e a arquitetura, convidando, em muitas produções, a uma interação direta com os públicos, na ténue linha irónica de uma visão da obra de arte como experiência corpórea, próxima do parque de diversões da nossa infância e que, sem darmos conta, nos faz mergulhar nas questões que Joana Vasconcelos nos quer colocar. Em PETIT GÂTEAU, obra que faz parte de uma série em que explorou a temática da alimentação de recreio, o *cup cake* constrói-se com diferentes formas dos tradicionais brinquedos de praia, intemporais, utilizados pela generalidade das crianças. Como em Warhol repetem-se e amplificam-se elementos da sociedade consumo, próximos de uma leitura das massas; como em Duchamp, conceptualiza-se a partir dessa apropriação sintomática.

Em bom tom da verdade, a *pop art* e o dadaísmo são movimentos e referenciais de eterna recorrência na produção artística contemporânea e o que há de novo em Joana Vasconcelos é esta dupla razão entre aquilo que é o apego e o interesse pelos ofícios e pelo artesanato, por um lado e, por outro, pelas marcas mais emblemáticas da indústria e que levam mais longe o nome de Portugal. Joana leva os artesãos e as marcas com ela, com orgulho e com grande sentido de responsabilidade. É inegável o seu papel no renascimento da fábrica de cerâmica *Viúva Lamego*,

a revisitação que fez do *crochet* e das rendas de bilros ou a projeção da *Silampos* cujos tachos dão corpo aos sapatos que encantaram o mundo e que memoriam a eterna Marilyn Monroe (1926-1962). Joana vai mais longe e é por isso que, não raras vezes, a crítica a coloca no campo estreito do *neopop*. É mais do que isso: é a criação de uma marca plástica e visual que nos faz, mais do que fazer uma introspeção ao passado, pensar sobre o que queremos ser, enquanto país e identidade, no futuro.

No contexto atual do sistema da arte, não falar de Joana Vasconcelos, é, simplesmente, ignorar um capítulo do presente. Trabalhar com uma artista que é mais do que ela própria e que traz consigo um grande *atelier*, uma estrutura empresarial de produção artística é depararmo-nos com questões que estão muito para além das que a generalidade das instituições culturais portuguesas conseguem abarcar. Ter este PETIT GÂTEAU em Vila Nova de Cerveira revestiu-se de complexidade e levantou muitas questões sobre escalas entre curadores e sobre a expansão de áreas do saber que são necessárias convocar quando entramos no domínio do monumental e de artistas com cotações de mercado que nos exigem assumir mais responsabilidades. Joana Vasconcelos, como Paula Rego, definem um nível de influência, com a agravante de que Joana Vasconcelos exige um volume de meios que a faz ser exclusiva dos grandes museus, dos grandes colecionadores, dos grandes orçamentos. O desafio de criação de discurso foi, neste caso, o mais simples.

4.3.12. Mafalda Santos

Ainda entre 7 de setembro a 26 de outubro de 2019, o *open space* do Fórum Cultural de Cerveira acolheu “MAFALDA SANTOS: ATELIER PRIMEIRO DE OUTUBRO”, exposição que representou para mim um reencontro com a artista. São inúmeras as formas de contarmos uma estória e são as diferentes estórias através das quais conhecemos este ou aquele artista e nos apaixonamos pelo seu trabalho. Conheci a Mafalda Santos em 2012, no âmbito do programa de residências artísticas, comissariado pelo Luís Ribeiro, e integrado no Tempos Cruzados, área de programação de Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura, que dirigi. Ao longo do ano, um conjunto de autores, no campo das artes plásticas e visuais, foram desafiados a intervir em espaços das sedes da Associação Convívio e do Círculo de Arte e Recreio, partindo de um universo identitário do lugar e do referente histórico da instituição. Mafalda Santos foi uma das artistas do “Memórias Coletivas Singulares” (assim se chamava o programa) e as suas intervenções, confesso, além de terem transformado, para sempre, duas salas em espaços associativos que eram (e continuam a ser) as minhas casas em Guimarães, impressionaram-me pela minúcia e pela criação de um código de

leitura daquelas narrativas cronológicas que, não só tornavam evidente o peso daquelas marcas no território, como me proporcionaram um campo de encontro com pressupostos simples da cor, da forma, da palavra e, sobretudo, do método, que uma parte da produção artística contemporânea nega. Depois de Guimarães (porque há, para quem *fez parte* daquela Capital Europeia da Cultura em 2012, um antes e um depois), os nossos caminhos desalinham-se. Contudo, para além de me ter mantido dinamizadora e frequentadora do Convívio e do C.A.R. e ter mantido a possibilidade de respirar as suas cronologias, continuei a seguir o seu trabalho e a procurar compreender de que forma tudo aquilo era reflexo de uma imensa verticalidade intelectual, de uma enorme persistência em querer ser artista, se revestia de uma intencionalidade atroz e, sem dúvida, obedecia a um domínio extraordinário das ferramentas do desenho e da pintura, convocando um olhar sobre o mundo capaz de o desconstruir em linhas, quadrículas e num estudo exaustivo da cor.

As ligações de Mafalda Santos a Vila Nova de Cerveira e ao Alto Minho são antigas e vêm-lhe da infância e foi no contexto de ambas, ainda, de idas e voltas à Bienal Internacional de Arte de Cerveira nos fomos reencontrando. Entretanto, recentemente, Mafalda Santos (n.1980) escolheu a *Vila das Artes* como lugar para ficar e é na Avenida Primeiro de Outubro que constituiu o seu *atelier*. Não é nova esta circunstância de Vila Nova de Cerveira atrair artistas e outros criativos e intelectuais para processos de fixação no território, faz parte do seu ADN.

A 7 de setembro de 2019 inaugurou-se, por isso, uma exposição individual intitulada “ATELIER PRIMEIRO DE OUTUBRO”, desenvolvida em contexto *site specific* para o *open space* do Fórum Cultural de Cerveira, tendo a artista ocupado o espaço e expandido o seu recanto habitual. A série de trabalhos que a artista apresentou pretendeu ser um mergulho retrospectivo nas várias vertentes da sua produção artística, que privilegiam sempre o detalhe e a minúcia em composições dadas através de um *degradé* de cores, escolhidas para a paleta, que são denominador comum da pintura, do desenho e das construções em que combina o reaproveitamento de papel de gráfica, sobre estruturas de madeira dinâmica. O desenho, como ponto de partida, ocupa a simbologia do espaço de Liberdade do gesto e da apreensão das formas que depois, metodologicamente, repete. Na sua bidimensionalidade plástica, a artista não privilegia suportes, recorrendo ao papel, à tela e a estruturas mais dinâmicas que a própria projeta e constrói. Mafalda Santos é uma fazedora e uma construtora de cronologias. As suas combinações de pontos, linhas e pequenos planos de cor, aparentemente aleatórias mas com uma busca superlativa de equilíbrio e harmonia, refletem

a sua intensidade e dedicação e uma constante procura pela experimentação. Na tela, elemento central deste objeto-instalativo e expográfico, a procura torna-se incessante e é evidente a pré-existência do método e do planeamento do que se vai pintar. Quando expandimos para esta série mais recente de objetos, o desenho e a pintura continuam a marcar a forma de organização do material que se reutiliza: há uma sugestão de ordem na combinação escolhida para o papel agrupado e há uma poética que marca a simbologia dos objetos.

ATELIER PRIMEIRO DE OUTUBRO foi, assim, uma síntese e uma análise de caminhos, com reminiscências dos seus vários processos, ainda que houvesse uma evidente coerência de linguagem que nos diz tratar-se da obra de Mafalda Santos e não de outra coisa qualquer. O *open space* foi ocupado, funcionando como o estaleiro sonhado pela artista, onde tudo se transforma através da Arte. Patente até 26 de outubro de 2019, esta foi uma exposição que marcou uma escolha e uma chegada, ao mesmo tempo que foi ponto de partida para novas descobertas plásticas que a paisagem e a energia da *Vila das Artes* tratarão de impor. A realização desta exposição, no contexto da programação global para o biénio de 2018/2019, tinha a pertinência de dar relevo aos criadores residentes em Vila Nova de Cerveira, fazendo do museu e do seu espaço de exposições por excelência, lugar de apresentação da produção com marca local, reafirmando o território como local de criação.

4.3.13. Jayme Reis e Zélia Mendonça

No final desta história com Vila Nova de Cerveira, enquadrada no espaço temporal desta exposição, cabe ainda a dupla exposição “DO OUTRO LADO: JAYME REIS + ZÉLIA MENDONÇA”, patente de 30 de novembro de 2019 a 8 de fevereiro de 2020. Digo dupla e não coletiva porque se trataram de duas propostas distintas dos artistas brasileiros que dividiram o espaço da galeria do Fórum Cultural de Cerveira. Para se tratar de uma coletiva, teria que haver pontos de contacto e foi assumido por ambos que eram inexistentes, sendo os únicos apenas a nacionalidade e o facto da produção das exposições ter acontecido em contexto *site specific* ao longo de um processo de residências artísticas de cerca de 45 dias.

Diante do realismo desencantado (na verdade ardendo de excitação retrógrada e pré-humanista) dos comentaristas aparentemente corajosos, prefiro continuar amando o que foi conquistado pelos modernismos e todos os seus desdobramentos. Diante da capitulação às leis narrativas de Hollywood, continuo festejando Godard. Diante dos jornalistas que atacam os filósofos franceses e alemães porque eles não escrevem de modo anglofilamente “claro” (jornalístico), louvo Heidegger escrevendo sobre Nietzsche,

e Deleuze sobre Proust. Saúdo a chegada de Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown e Chico Science contra a crítica que se submete (explicitamente!) ao número de cópias vendidas de um CD ou à intensidade e duração dos aplausos em sala de espetáculo. E essa força, que para mim significa vida, eu a devo em grande parte aos poetas concretos.⁴¹⁵

Verdade Tropical, de Caetano Veloso (n.1942), marcou em mim uma fase de descoberta da cultura brasileira, num caminho que se iniciou, como em muitos, com o samba e a bossa nova, se arrastou para a literatura e desembocou nas plasticidades performativas e neoconceptuais de Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988) que resgatam um princípio de tropicalidade mestiça que, independentemente da imensidão e pluralidade de um país achado pelos portugueses, nos reportam para um universo identitário comum capaz de comunicar universalmente.

Jayme Reis (n.1958) e Zélia Mendonça (n.1957) são velhos amigos de Vila Nova de Cerveira e não foi a primeira vez que os acolhemos em residência artística. Jayme Reis foi, inclusivamente, prémio aquisição na XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira e ocupa, no seu país e a nível internacional, um lugar de reconhecimento enquanto artista multimeios que explora uma espécie de universo surrealista, satírico e interventivo, através da manipulação de imagens, das narrativas humorísticas e da associação livre de objetos do quotidiano que se cruzam na sua demanda intelectual e de pensamento. Zélia Mendonça, também autodidata, tem um percurso artístico mais recente mas já, também, de alcance internacional, explorando de forma artesanal as potencialidades do têxtil e da costura, combinando, numa imagética pictórica e textural intensa, objetos e elementos tais como botões, alfinetes, bijuteria, rendas e bordados, que potenciam a criação de obras complexas e mergulhadas num contexto eminentemente feminino. O trabalho de ambos trouxe consigo uma forte marca de intervenção cívica e peja-se de semióticas políticas que nos fazem recuar à contracultura que emerge entre 1964-1985, período da ditadura militar brasileira. Sem afirmar que o caminho se faz num mesmo sentido que naquele período concreto da História, facto é que o mundo foi desafiado a pensar o Brasil e o seu futuro nas consequências de um processo democrático que colocou Bolsonaro (n.1955) no poder de um país em busca de si mesmo.

DO OUTRO LADO foi, assim, a combinação de duas propostas individuais, UM DIA NA VIDA DE DIOGO CÃO e TRAMAS, respetivamente de Jayme Reis e Zélia Mendonça, que foram consequentes de um período de cerca de seis semanas que os artistas passaram no Alto Minho. Não obstante

⁴¹⁵ VELOSO, Caetano – *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Página 240.

a oposição quase metodológica das propostas de trabalho de cada um, facto é que, do outro lado do Atlântico, quiserem trazer-nos uma visão do Brasil que não descure, antes pelo contrário, o achamento por Pedro Álvares Cabral em 1500 e tudo o que entretanto se seguiu até aos dias de hoje. Jayme Reis apresentou, então, uma espécie de retrospectiva da sua história em Portugal ao longo dos últimos três anos com um conjunto de gravuras, linoleogravuras e desenhos que evidenciam a sua inteligência e sagacidade criativa e que, de alguma forma, colocam a fantasia nesta ideia de Diogo Cão, navegador da grande História dos Descobrimentos, possivelmente nascido em Vila Real e cuja descendência se perdeu até aos dias de hoje, facto que intrigou o nosso artista e aguçou a sua vontade de pensar a partir deste ponto, tirando proveito das possibilidades da gravura enquanto técnica e dando resposta à sua veia experimentalista e de constante aprendizagem de novas formas de apresentar a imagem. Zélia Mendonça, por sua vez, abordou o tema da colonização e da exploração do Brasil por terceiros e pelos seus próprios gestores, num tempo concetual que começa, igualmente, com os Descobrimentos e que chega até à mais recente catástrofe na Amazónia. Levou-nos até aos índios e convidou-nos a vestir máscaras e capas, sem nos deixar perceber se, na essência, somos tribais ou burgueses. O seu trabalho, de exímia execução e com um carácter eminentemente instalativo, ocupou um espaço em crescente nas artes plásticas e visuais, dedicado a uma produção contemporânea que bebe no artesanal e se reveste de hipóteses de leitura. Os dorsos de mulher de Zélia Mendonça, mais do que mulheres vestidas de cores e diferentes materiais, são mapas de símbolos, altamente personalizados e que nos levam numa viagem do superficial ao íntimo.

DO OUTRO LADO foi uma proposta e um convite para olhar o Brasil e pensar, não no que há de nosso lá, mas o que há de lá em nós, europeus. Como Caetano, também alguns de nós irão continuar a preferir descobrir a formação gradual de identidades transatlânticas em que o *Nouvelle Vague* e o tropicalismo são duas formas, convergentes, de ação política através da Arte.

Poderá considerar o leitor demasiado extenso e detalhado este capítulo dedicado à minha história com a Vila das Artes. Contudo, permite-nos expor os desafios do exercício curatorial regular no quadro de instituição pública que tem, simultaneamente, um grande evento internacional e um museu. Da urgência de conhecer uma coleção, passa-se para a importância de definir linhas de programação coerentes e ambiciosas, que estejam ao nível da memória e da história de uma estrutura deste género, ao mesmo tempo que confrontamos a demanda com os constrangimentos dos orçamentos. Vila Nova de Cerveira atravessa todo o meu percurso e molda uma forma de

trabalhar, afirma-me como mediadora e contribuiu, em larga escala, para esta construção de uma perspetiva da curadoria enquanto ato de comunicação.

A minha colaboração com a Fundação Bienal de Arte de Cerveira mantém-se e em 2020 prevê uma reformulação da Bienal Internacional de Arte de Cerveira que terá efeito na XXI edição: não há só uma maior e reforçada presença do digital, conseqüente à adaptação aos desafios pandémicos, mas uma revisão do modelo, de cuja proposta fui protagonista porque, 40 anos depois do primeiro dia, o mundo mudou e temos que ser capazes de mudar com ele ou não sobreviveremos.

4.4. Coordenação do AMIarte – núcleo de ação cultural da Fundação AMI - Assistência Médica Internacional

A Fundação AMI – Assistência Médica Internacional é uma organização não governamental (ONG) portuguesa, criada em 1984 pelo médico-cirurgião Fernando Nobre (n.1951) com o objetivo de intervir em situações de crise humanitária de nível global. Não obstante o objetivo inicial, a partir de 1995, o projeto alarga para uma ação mais localizada em território nacional com a criação dos centros “Porta Amiga”, localizados um pouco por todo o país onde há acolhimento de sem abrigo, disponibilização de refeições e muitos outros apoios sociais a cidadãos e famílias carenciadas. A Fundação AMI está organizada em delegações regionais que gerem os vários centros e ações da sua área geográfica. É hoje uma estrutura complexa, com dezenas de trabalhadores e muitas centenas de voluntários que se associam em várias iniciativas. Em 2008, é criado, por iniciativa da Delegação do Porto, o AMIarte – núcleo de ação cultural da Fundação AMI que tinha como base um espaço de galeria de arte, localizado na rua da Lomba (perto da estação de Campanha), contíguo às demais instalações do centro “Porta Amiga” do Porto. A ação do núcleo teve como momento inicial a organização da primeira edição da exposição ARTE URBANA em MUPIS (com edições em Porto e Lisboa) que consiste no lançamento do desafio a um conjunto de artistas, geralmente partindo de um tema, para produzirem uma obra à dimensão MUPI (120x175cm) cuja reprodução fica em exposição na cidade, num circuito definido pelas autarquias e pelos seus parceiros que disponibilizam, gratuitamente, durante duas ou três semanas, os MUPIS para a exposição. O circuito inaugural é feito em autocarro panorâmico, com convite aos artistas. É publicado um catálogo e as obras originais são doadas à Fundação AMI para posterior leilão no âmbito de um jantar de gala solidário. Foi neste enquadramento que conheci a instituição quando,

em 2013, fui convidada para coorganizar um destes jantares e, em 2016, assumo funções como coordenadora do AMLarte. Entre as funções estavam também a programação da galeria de arte, localizada no epicentro de uma das zonas da cidade do Porto com maiores carências sociais. Sem dúvida, um desafio. A estes dois desafios (o projeto anual ARTE URBANA em MUPIS, no Porto e Lisboa, e a programação da galeria), somava-se a organização de exposições noutras locais, para as quais se encontrariam parcerias, sempre numa lógica solidária, ou seja, a custo zero para a AMI. A condição de participação para os artistas era sempre a de doação de uma obra, além da comissão se as obras expostas fossem vendidas. Era sempre impresso um catálogo, simples mas digno e a AMI garantia aos artistas toda a logística. Elenco os projetos realizados com indicação dos artistas participantes:

- “DO OUTONO ASSIM SE DIZ” de Isabel de Sousa Pinto (n.1960), patente de 28 de maio a 9 de julho de 2016, na galeria AMLarte (Porto);
- Oitava edição da Exposição ARTE URBANA em MUPIS 20 Artistas n’ “A cidade”, Porto, julho de 2016 com Alvarenga Marques (n.1965), André Lemos Pinto (n.1976), António Barros (n.1953), António Domingos (n.1957), Constança Amador (n.1984), Godmess (n.1988), Hazul (n.1981), Henrique do Vale (n.1959). Inês S. Pinto (n.1992), Isabel de Sousa Pinto (n.1960), Jaime Isidoro (1924-2009), Jaime Lopez (n.1968), João Baeta (n.1963), Lauren Maganete (n.1970), Luís Canário Rocha (n.1986), Manuel Malheiro (n.1954), Miguel Neves Oliveira (n.1980), Xizemen (n.1985), Renata Carneiro (n.1980) e Tit Viscek (n.1981);
- “Coletiva de Verão”, patente de 16 de julho a 17 de setembro de 2016 na galeria AMLarte (Porto) e com obras, pertencentes unicamente à coleção da Fundação AMI, em depósito da delegação norte, em que se incluíam artistas como Alfredo Luz, Pólen & Alua, Alvarenga Marques, André Lemos Pinto, António Cunha, António Guladas, António Pais Presa, Da Costa, Damião Matos, Dionísio Souto Abreu, Domingos Loureiro, Fátima Botelho, Fernando Gaspar, Henrique Do Vale, Humberto Nelson, João Carqueijeiro, José Barbosa, Júlio Resende, Leopoldino Silva, Maria Rafael, Mário Couto, Mário Rebelo de Sousa, Rogério Abreu, Stela Barreto, Telmo Castro, Teresa Vilar e V. Juarez;
- “Tissu et poisson: une exposition-installation pour Marta de Aguiar” (n.1972), patente na galeria AMLarte (Porto) de 7 de outubro a 26 de novembro de 2016;
- “AMIGOS_32 oportunidades para apoiar 32 anos de ajuda humanitária”, patente na Casa da Guia, em Cascais, dias 4, 5 e 6 de novembro de 2016 e com obras de Alba Simões,

António Saiote, António Sem, Fernanda das Neves, Jaime Lopez, João Paramés, Lena Gal, Luís Vieira Baptista, Luís Real, Mafalda D'Eça, Paul Mathieu, Pedro César Teles, Pedro Charters d'Azevedo, Renato Rodyner, Vaco Torres e XICOFRAN.

- “FROM THE WAREHOUSE”, exposição individual de Ricardo de Campos (n.1977), patente na Galeria AMLarte (Porto), de 25 de fevereiro a 1 de abril de 2017);
- “ATELIER 27” com Nelson Xize (n.1985) e Luís Canário Rocha (n.1986) patente na Estação CP, em Braga, tratando-se de uma coprodução com a Câmara Municipal de Braga;
- “OUSIA”, exposição individual de Manuel Malheiro (n.1954), patente na Galeria AMLarte (Porto) de 29 de abril a 15 de julho de 2017;
- Nona edição da Exposição ARTE URBANA em MUPIS “Utopias”, Porto, julho de 2017, com os artista Becken Filipe, Carlos Amoedo, Cris D.K., Cristina Troufa, Elisa Costa, Elizabeth Leite, Francisco Santos, Henrique Lázaro, João Teixeira, Manecas Camelo, Nuno Fonseca, Paulo Moreira, Raquel Felgueiras, Sara Franco e Zé Teibão.
- “A VER O MAR”, exposição coletiva de Verão patente no Centro de Congressos do Estoril de 11 a 23 de agosto de 2017, com obras de Jaime Isidoro (1924-2009), Armando Alves (n.1935), Henrique do Vale (n.1959), João Carqueijeiro (n.1954) e Paulo Neves (n.1959).
- Quarta edição da Exposição ARTE URBANA em MUPIS “Utopia”, Lisboa, setembro de 2017, com obras de Alexandre Coxo, Ana Camilo, Ana Maria Pintora, Ana Monteiro, Ana Si., Carla Pinheiro, Filipe Rodrigues, Jo Lopes, Joana Seabra, Marta de Aguiar, Pedro Bom, Ricardo de Campos, Ricardo Reis, Rui Paiva e Susana Piteira.
- “FAR FROM ANY ROAD” exposição de pintura, retrospectiva de 25 anos de carreira de Alvarenga Marques (Al.Ma), patente na Galeria AMLarte (Porto) de 21 de outubro a 25 de novembro de 2017;
- DEZ EM UM, exposição coletiva de pintura do SETRA, em Braga, patente durante os meses de novembro e dezembro de 2017, com obras de Becken Filipe, Carlos Amoedo, Cristina Troufa, Elisa Costa, Elizabeth Leite, Henrique Palmeirim Lázaro, João Teixeira, Manecas Camelo, Nuno Fonseca e Zé Teibão.
- IMAGINÁRIO DE UM TREM, exposição individual de fotografia de Lauren Maganete (n.1970), patente no Centro de Fotografia Georges Dussaud, em Bragança, de 5 de dezembro de 2017 a 18 de fevereiro de 2018, numa coprodução com a Câmara Municipal de Bragança.

Não merecendo especial menção nenhum dos projetos, pela sua simplicidade de execução, há nesta experiência alguns factos a reter e que foram para mim verdadeiramente transformadores. No momento em que assumo a coordenação do AMLarte, a crise financeira que havia assolado o país a partir de 2008, e que a todos afetou, incluindo-se no todo o sistema da arte, tinha ainda consequências muito claras. Ao restaurante solidário da delegação norte (devendo passar-se o mesmo nos restantes espalhados pelo país), chegavam todos os dias milhares de pessoas a quem a vida tinha trocado as voltas. Nem todos eram sem abrigo. Não. Apenas gente que tinha perdido o emprego de uma vida, com filhos em casa e contas para pagar. No primeiro dia de trabalho em que me confrontei com esta realidade percebi que a minha ação naquele projeto, quer como angariadora de ativos (as obras doadas pelos artistas) e organizadora de projetos que gerariam receitas que suportariam, e suportam, a ação da instituição, poderia fazer a diferença. Por outro lado, as mensagens de cada projeto não poderiam ser desvinculadas deste combate à intolerância e à indiferença que caracteriza a AMI. Senti-me uma ativista. A segunda ideia essencial prende-se com o poder da solidariedade e com o peso que uma instituição destas tem na angariação de apoios. Sendo a AMI, era fácil mobilizar artistas de renome para vários projetos e encontrar parceiros para cedência de bons espaços de exposição e de organização de eventos.

No campo da economia social onde se inscrevem muitas estruturas culturais (com contratos de associação, cooperativa ou fundação) também se inscrevem todas estas e a força da ação direta do que são bens e cuidados considerados essenciais é muito maior. Não obstante semelhante enquadramento fiscal, se quisermos, a cultura não é vista como essencial e não raras vezes os artistas e o meio artístico, mergulhado desde sempre na terna precaridade da vida, ainda são chamados à pedra para a ação solidária à qual respondem sempre positivamente.

Naturalmente que, ao longo de tantos anos, e com várias proveniências, a Fundação AMI constituiu também uma coleção que, além de obras originais à dimensão MUPI (facto muito particular do seu espólio) reúne obras de centenas de artistas. Este foi também um levantamento levado a cabo. Os estudos de coleção foram sempre fazendo parte das minhas tarefas pelos vários locais pelos quais fui passando e tenho uma consciência clara da importância da história que cada objeto guarda, constituindo-se como repositório de memória para o futuro.

Por fim, interessa referir que o principal objetivo de todas as iniciativas culturais levadas a cabo pelo núcleo era comunicar a missão da AMI. Mais do que comunicar os caminhos das propostas artísticas, era fazer escolhas de propostas que pudessem ser veículo de comunicação desta

missão. Desta feita, temos a curadoria enquanto ato de comunicação ao serviço de uma instituição.

4.5. Curadoria da zet gallery / dstgroup

Em janeiro de 2017, assumi funções enquanto curadora da zet gallery, o projeto no seio do dstgroup vocacionado para as artes visuais. O dstgroup é uma *holding* que tem na engenharia e na construção o seu *core business* original, alargando-se atualmente a várias áreas de negócio, mantendo no seu quadro de valores um entendimento da cultura como variável que modifica a competitividade. O dstgroup desenvolve uma relevante atividade ao nível do mecenato cultural, em que se integram um Grande Prémio de Literatura, o apoio a companhias de teatro (Companhia de Teatro de Braga e Comédias do Minho), à Feira do Livro de Braga, à edições de livros e, ainda, à atividade regular da Universidade do Minho, referindo só os projetos mais significativos. Foi também com este enquadramento que, desde há vários anos, iniciou um percurso de apoio ao trabalho de artistas visuais, desafiando-os à criação de obras de Arte destinadas ao espaço público, muitas vezes realizadas no *campus* do dstgroup. No *campus* do dstgroup respira-se arte contemporânea, não havendo espaço de gabinete ou espaço de fruição coletiva sem obras de arte, como se de um museu habitado se tratasse. Em grande parte, tudo isto se deve ao entusiasmo de José Teixeira, presidente do conselho de administração do grupo e que se trata de um compulsivo colecionador de arte contemporânea e, acima de tudo, de um mecenas à moda dos Medici de outro tempo, que tem pela arte uma paixão dilacerante, incutindo num grupo empresarial e nos seus trabalhadores este espírito e uma espécie de missão coletiva pelo consumo cultural.

A zet gallery nasceu em abril de 2014, originalmente pensada como uma plataforma de *e-commerce*, direcionada para a divulgação e comercialização de Arte e artistas contemporâneos que consubstancia a sua estratégia curatorial na programação regular de um espaço privilegiado de galeria de arte com 800 m², com *black box* e diversas áreas de apoio, localizado no centro de Braga (Rua do Raio, 175).

Não era a primeira vez na minha carreira que colaborava num projeto de galeria de arte contemporânea. Entre 2009 e 2010, em parceria com a grupo Bernardo da Costa, criei em Braga o projeto “Sinergias Alternativas” que apresentava, em contexto de galeria, obras de arte que conceptualmente se enquadravam nas temáticas do ambiente e da sustentabilidade; em 2013

realizei o estudo de coleção da Baganha Galeria (Porto) que foi publicado em livro, tendo depois tido um espaço próprio da Rua Miguel Bombarda, dentro da Galeria Por Amor à Arte. Contudo, este era um projeto de galeria em que deveria encontrar-se um equilíbrio entre um modelo tradicional de exposições regulares no que designamos como “cubo branco” e a gestão de uma plataforma *online* com um pressuposto bem mais democrático em termos do número e da diversidade de artistas que representava. Neste sentido, numa fase inicial, o projeto revestia-se, assim, de um desafio novo: a curadoria de conteúdos disponíveis num conjunto de suportes online, que vão desde as redes sociais (Facebook, Instagram, youtube, blog) até à plataforma (www.zet.gallery) que, neste momento, representa cerca de 480 artistas nacionais e estrangeiros. Neste sentido, muito mais do que exposições, era necessário criar critérios para alimentar a tal plataforma, pensar formatos audiovisual e texto que aumentassem o interesse pela mesma e criar uma dinâmica que comunicasse o projeto para o mundo. O digital é o que de mais próximo temos do tal princípio de democratização da arte contemporânea: está ao alcance de todos e tem muito menos filtros, deixando as decisões do lado dos públicos e à distância de um clique. Ao longo destes já mais de três anos de trabalho no projeto, que entretanto dirijo em termos gerais, foram várias as situações em que as escolhas dos públicos digitais não coincidiram com as minhas preferências naquilo que são as curadorias de espaço físico. De acordo com o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (n.1959) na atual sociedade da transparência há um falta de “negatividade penetrante”.

O veredito geral da sociedade positiva chama-se “gosto”. É revelador que o Facebook se tenha, por conseguinte, recusado a introduzir a possibilidade de um clique “não gosto”. A sociedade positiva evita toda a modalidade de jogo da negatividade, uma vez que esta detém a comunicação. O seu valor mede-se exclusivamente em termos de quantidade e de velocidade da troca de informação. A massa da comunicação aumenta também o seu valor económico. Os vereditos negativos toldam a comunicação. A rapidez da comunicação conectiva é maior no “gosto” do que no “não gosto”. E, sobretudo, a negatividade da recusa não pode ser economicamente avaliada.⁴¹⁶

Ou seja, quem comunica melhor e com mais eficácia pode cair no juízo do “gosto” mais facilmente.

O outro desafio é que neste lastro democrático que é o *online*, é difícil fidelizar artistas e criar compromissos, considerando aquilo que foi sempre a base de trabalho das galerias, pois cada um tem autonomia para gerir *online* a sua própria imagem e promover a sua obra. O desafio é sermos

⁴¹⁶ HAN, Byung-Chul Han – *A Sociedade da Transparência*. Lisboa: Relógio D’Água, 2014. Página 19.

melhores neste trabalho de promoção dos artistas, sermos exímios na criação de conteúdos, distingu-nos e motivando essa tal lealdade recíproca.

A outra novidade do projeto, e da qual me fui apercebendo, era que este não era um projeto menor dentro de um grupo empresarial que fatura milhões por ano e emprega, atualmente, quase dois milhares de pessoas. Pelo contrário, o projeto tem uma prioridade estratégica dentro do grupo e todos os meios, com acompanhamento orçamental e de objetivos (que não são necessariamente financeiros ou de lucro), são disponibilizados. Além de uma equipa fixa, que agora é de quatro pessoas, o projeto dispõe de avenças nas áreas do design, vídeo, fotografia e assessoria de imprensa. Para os projetos de exposição, que se realizaram com uma periodicidade bimestral, há à disposição meios técnicos e humanos que permitem dar resposta a todas as eventuais necessidades logísticas e de montagem. Há condições para proporcionar momentos de residência artística a quem os desejar, no contexto de uma exposição ou outro projeto e para organizar eventos inaugurais que têm sido capazes de mobilizar centenas de visitantes.

Neste sentido, com total autonomia de decisão, ao longo deste período, as exposições realizadas no espaço da galeria da rua do Raio foram as seguintes:

- BE A COLLECTOR com obras de Diogo Goes (n.1989), Francisco Ferro (n.1954), Florisa Novo Rodrigues (n.1991), Luís Freitas (n.1985), Miguel Neves Oliveira (n.1980) e R. Gritto (n.1976), patente de 4 de março a 29 de abril de 2017.
- PRESENT VIEW de Filipe Rodrigues (n.1978), patente de 6 de maio a 24 de junho de 2017.
- FROM THE SOUTH com os portugueses Ana Monteiro (n.1990), Gustavo Fernandes (n.1964) e Manuel Rodrigues Almeida (n.1989); os espanhóis Alejandro Casanova (n.1981), Jaume Mora (n.1995) e José Higuera (n.1966), o grego Giorgos Kapsalakis (n.1994) e o venezuelano, ainda que residente em Portugal, Juan Domingues (n.1981), patente de 3 de julho a 2 de setembro de 2017.
- LOOK BACK, GO AHEAD por Alexandre Rola (n.1978) patente de 15 de setembro a 4 de novembro de 2017.
- NOCTURNOS DE LA VENTANA por Rafa López (n.1983) patente de 18 de novembro de 2017 a 6 de janeiro de 2018.
- BE A PHOTOGRAPHER (em co curadoria com Catarina Martins) com obras dos portugueses André Castanho Correia (n.1988), Limamil (n.1973), Miguel De (n.1992) e

- Ricardo Reis (n.1981); do espanhol Gabriel Tizón (n.1973) e do grego Dimitri Mellos (n.1970) patente de 27 de janeiro a 24 de fevereiro de 2018.
- ESCRUTÍNIO DO (IN)VISÍVEL: PINTURA E SIMULACRO de Joana de Carvalho e Silva (n.1988) patente de 3 de março a 28 de abril de 2020.
 - OS INSTANTES DA MATÉRIA de Paulo Neves (n.1959), com extensão para a Basilica dos Congregados e para o jardim no Museu Nogueira da Silva, patente de 5 de maio a 23 de junho de 2018.
 - 7 FORMAS POÉTICO CASUÍSTICAS com obras de Ana Almeida Pinto (n.1984), João Carqueijeiro (n.1954), Juan Coruxo (n.1961), Luís Canário Rocha (n.1986), Miguel Neves Oliveira (n.1980), Pedro Figueiredo (n.1974) e Raúl Ferreira (n.1975), patente de 30 de junho a 8 de setembro de 2018.
 - DUALIDADES OU A ESSÊNCIA DA INCORPORAÇÃO com obras de Maria João Oliveira (n.1946), André Lemos Pinto (n.n.1976), Fátima Santos (n.1983), Alexandre Coxo (n.1987) e Sofia Leitão & Henry Nesbitt, patente de 14 de setembro a 10 de novembro de 2018.
 - SINGULAR PACE, em parceria com a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, com obras de Alberto Rodrigues Marques, Ana Sofia Sá, André Silva, Carla Afonso, Carolina Serrano, Dora Meireles, Fábio Veras, Francisco Correia, Jéssica Burrinha, Joana Pitta (Não Joana), Lena Wan, Marco Pestana, Mikha-Ez, Poli Pieratti, Rita Vidigal, Rodrigo Empis, Rúben Lança, Sal Silva e Tiago Santos, patente de 17 de novembro de 2018 a 5 de janeiro de 2019.
 - CALL FOR PAPERS com obras de Ana Bonifácio (n.1975), Bernardo Scoditti (n.1952), José Augusto Castro (n.1962), Mariana Mizarela (n.1987), Nuno Fonseca (n.1976) e Rui Horta Pereira (n.1975), patente de 12 de janeiro a 2 de março de 2019.
 - UTOPIA de Cristina Troufa (n.1974) patente de 9 de março a 4 de maio de 2019.
 - DIÁLOGO[S] COM UM UNIVERSONAUTA com Volker Schnüttgen (n.1961) e Domingos Loureiro (n.1977) patente de 11 de maio a 29 de junho de 2019.
 - NOVAS BABILÓNIAS com Acácio de Carvalho (n.1952), Gil Maia (n.1974), Mafalda Santos (n.1980), Manuela Pimentel (n.1979), Paulo Moreira (n.1968) e Sónia Carvalho (n.1978) patente de 6 de julho a 7 de setembro de 2019.

- PALIMPSESTOS com Hélio Luís (n.1980), Jorge Abade (n.1974), Monica Mindelis (n.1978), Patrícia Oliveira (n.1983), Ricardo de Campos (n.1977) e Sara Maia (n.1974) patente de 28 de setembro a 16 de novembro de 2019.
- A VIDA É UM EMARANHADO DE NÓS, em parceria com a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, com obras de Alberto Rodrigues Marques, Ana Lúcia Ventura, Ana Sofia Sá, André Costa, Carlos Filipe Cavaleiro, Francisco Lourenço, Hugo Castilho, Lorenzo Bordonaro, Lígia Fernandes, Joana Lapin, Joana Paiva Sequeira, Pablo Quiroga e Segismundo, patente de 23 de novembro de 2019 a 11 de janeiro de 2020.
- A CONSPIRAÇÃO DA ARTE, em parceria com a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, com obras de Bárbara Rosário, Daniela Pinheiro, Grécia Paola, Ivan Postiga, Maria Cunha, Maria Regina Ramos, Natacha Martins, Rafael Oliveira e Raquel Oliveira, patente de 18 de janeiro a 7 de março de 2020.
- OFICINA TROPICAL de Francisco Vidal (n.1978) patente desde 14 de março de 2020.

Entre exposições individuais e coletivas, e com uma margem de Liberdade total e recursos disponíveis, na zet gallery expôs-se pintura, escultura, fotografia, instalação, vídeo e, sobretudo, uma plêiade de propostas híbridas, com autores nacionais e estrangeiros, de diferentes gerações, ainda que com uma certa tendência para os nascidos entre as décadas de 1970 e 1980, ou seja, da minha geração e cujas questões interiores e inquietações convergem com as minhas. O processo de trabalho foi sempre de grande proximidade aos artistas, de partilha, tendo sido sempre a programação em espaço físico a base para a construção de um programa de conteúdos para o digital, em diferentes formatos que incluíram vídeos de artistas, artigos em diferentes publicações, digitais e impressas, e um cuidado com os conteúdos da plataforma. Tudo sempre bilingue, na perspectiva de que o digital é sempre para o mundo, de que a arte contemporânea tem esta dimensão global e de que tudo o que produzimos se constituiu como arquivo para o futuro. Na zet gallery fui definindo um roteiro curatorial muito mais filosófico e/ou poético e afirmando uma dimensão mais autoral do dar a ver, possibilitada também pelo crescente conhecimento do espaço físico que, a cada dois meses, renascia, havendo sempre o desafio de não repetir ângulos, quotidianos e formatos, fazendo parecer diferente a arquitetura que se mantinha. As exposições mereceram sempre a excelência ao nível dos suportes expográficos e de educação e mediação cultural, a começar pelos catálogos bilingue distribuídos gratuitamente e a acabar numa busca do rigor na forma de apresentação do espaço, colocando desafios corpóreos ao espectador, obrigando-o a pensar a partir da arte contemporânea. Regra geral, no caso das coletivas, houve primeiro um

conceito que depois se construiu com os artistas escolhidos. Contudo, nas exposições em parcerias com as faculdades de belas artes de Lisboa e Porto, os estudantes/jovens artistas foram selecionados por um júri ou equipa docente, em parceria comigo, e a tarefa do curador foi depois procurar ligar a seleção num título ou tema. No caso das individuais, a maioria exigiu trabalho de residência artística e houve construção coletiva e partilha com os artistas com os quais se definiu uma possibilidade de caminho.

Olhar para o cubo branco que é a zet gallery como um palimpsesto, uma reescrita constante que esconde e revela a verdade.

E pronto, não tenho mais a dizer, julgo que estamos perto do fim porque a chuva abrandou e nenhum som nas telhas, gotas que rareiam talvez, nuvens mas insignificantes, altas, não ameaçando ninguém, tudo se transforma à minha volta e não me refiro à casa somente, ao meu passado onde novas memórias sem relação com as anteriores se demoram um momento e vão-se, uma senhora a rir e os braços cheios de duplos queixos, tanto prazer naquele corpo enorme e eu a bater palmas feliz, pedaços de recordações que a cabeça ilumina tornando a perdê-los sem que me despeça deles, serei uma criatura a sério ou uma invenção de quem escreve, uma marioneta, se calhar pensou⁴¹⁷

Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra no Mar? é um romance complexo de António Lobo Antunes (n.1942) que versa sobre a história de uma família, camuflada no desvio, no vício, no perjúrio e na infelicidade, pela aparência dada pela riqueza e pela propriedade. Avassalador e sagaz, o escritor manipula o leitor que, ao longo de 375 páginas não sabe o que é a verdade, a mentira, e muito menos sabe de que lado posicionar-se sobre estas personagens que se escondem, em ações e mentiras, do terrível confronto com o que realmente são. *De onde viemos? O que somos? Para onde vamos? (D'où Venons Nous / Que Sommes Nous / Où Allons Nous)* eram já as perguntas que Paul Gauguin (1848-1903) fazia, em 1897, no seu óleo sobre tela de 139x375cm, porque talvez fosse e seja este o caminho interior que falta à espécie, de forma generalizada, no exercício sempre doloroso de sermos muito para além daquilo que parecemos. Como escreveu Rosa Montero (n.1951): “A cultura é um palimpsesto e todos nós escrevemos sobre o que os outros já escreveram.”⁴¹⁸ E o que pode a Arte sobre a verdade? Continua Rosa Montero: “O processo de sociabilização, aquilo a que chamamos educar, ou amadurecer, ou crescer, consiste precisamente em podar as florescências fantasiosas, em fechar as portas do delírio, em amputar a nossa capacidade de sonhar acordados; e aí daquele que não saiba selar

⁴¹⁷ ANTUNES, António Lobo – *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?* Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2009. Página 251.

⁴¹⁸ MONTERO, Rosa – *A Louca da Casa*. Lisboa: Livros do Brasil, 2016. Páginas 14 e 15.

essa fissura com o lado de lá, porque provavelmente será considerado um pobre louco.”⁴¹⁹ Devolvo: e a Arte encontra a verdade? Talvez. Pelo contrário, como escreveu Gaston Bachelard (1884-1962), a imposta azáfama, a imposta competição, o imposto consumo e outras imposições sociais da pós-modernidade, nomeadamente as que dizem respeito à moral e aos bons costumes de uma persistente e resistente oligarquia feudal, disfarçada de tolerância e democracia, impedem-nos de tomar o livre pensamento como primeira premissa existencial.

Ao contrário, a vida ativa, a vida animada pela função do real, é uma vida fragmentada, fragmentada fora de nós e em nós. Ela nos atira para fora de todas as coisas. Então, estamos sempre *fora*. Sempre em face das coisas, em face do mundo, em face dos homens de humanidade variegada. Salvo nos grandes dias dos amores verdadeiros, salvo nas horas do *Umarmung*⁴²⁰ novalisiano⁴²¹, o homem é uma superfície para o homem. O homem oculta a sua profundidade.”⁴²²

Palimpsesto é, do grego antigo original, reescrever, raspar e escrever por cima, numa referência mais direta a um pergaminho ou papiro que, já entre os séculos VII e XII, era raspado com pedrapomes para que fosse reaproveitado. Justificada pelo elevado custo do suporte, tal prática levou à perda de uma parte considerável de textos greco-romanos, ao mesmo tempo que inscrevia na matéria natural uma nova camada de informação, camuflando a anterior, ainda que não fosse possível a sua eliminação total. A reescrita era uma nova verdade que ignorava o pensamento anterior pré-cristão, procurando instituir uma nova ordem, com uma nova classe no domínio do poder. Em pleno século XXI, e num (des)alinhamento do caminho feito pela Humanidade, hoje em velocidade cruzeiro, tudo é máscara: a informação veiculada pelos meios de comunicação social e pelas redes sociais, por exemplo, é manipulada para alarmar ou aligeirar o real. Cada um de nós quer revelar o melhor de si, partindo do pressuposto que o erro é altamente censurável, quase criminoso, num tempo em que, não obstante as novas liberdades conquistadas, há uma pressão social para que sejamos perfeitos, mesmo que infelizes.

Por mais que uma pessoa se esforce em contrário, a vida é passada na companhia da incerteza. Cada decisão tende a permanecer arbitrária; ninguém estará livre de riscos e seguro contra o fracasso e desapontamento posteriores. Para cada argumento em favor de uma escolha, podemos encontrar um contra-argumento não menos considerável. Independentemente do brilho da nebulosa, ele não nos vai proteger contra a eventualidade de sermos forçados a, ou querermos, retornar ao ponto de partida. Ao embarcar na nossa jornada para uma vida decente, digna, satisfatória, valorosa (e, sim, feliz!), tentamos evitar erros e fugir da incerteza confiando numa estrela, escolhida pelo seu brilho tranquilizador,

⁴¹⁹ MONTERO, Rosa – *A Louca da Casa*. Lisboa: Livros do Brasil, 2016. Página 15.

⁴²⁰ Palavra em alemão para “abraço”.

⁴²¹ Novalis, pseudónimo de Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (1772 – 1801), foi um poeta, teólogo, filósofo e escritor alemão.

⁴²² BACHELARD, Gaston – *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Páginas 156 e 157.

para nos guiar. Tudo isso, porém, só para descobrir que a nossa escolha da estrela-guia foi, no final de contas, a *nossa* escolha, cheia de riscos como todas as escolhas, feita por responsabilidade *nossa*, até ao fim...⁴²³

Zygmunt Bauman (1925-2017) deixa o alerta mas por mais que se beba a sociologia, sabemos que não nos é permitida a incerteza, a inquietude ou a dúvida, mesmo que sacrificando a felicidade e, como escreveu Marcel Proust (1871-1922), algures em *Em Busca do Tempo Perdido* (1914-27), “Tornamo-nos morais quando somos infelizes.” Neste palimpsesto em que se tornaram as paredes da zet gallery, o exercício de curadoria é, primeiro que tudo, um combate de armas em punho, à falsa moral e aos moralistas de algibeira.

Este palimpsesto permanente é um processo de compleição estética de camadas de experiências e das (in)verdades que a pós-modernidade nos convida, quotidianamente, a ver. Nada é o que parece e o que é está no subsolo da superficial plêiade de imagens que a urbe despeja à ânsia do nosso olhar. Os discursos expográficos, ora permitem, ora não permitem contágios entre protagonistas e propõe reflexões cruzadas sobre questões filosóficas e existenciais macro, mas que, na tendência de vermos o mundo a partir do nosso próprio umbigo, nos parecem de micro escala, apenas nossas, esquecendo-nos que somos a ínfima parte de um todo plural e brutal. Na zet gallery, senti-me e sinto-me na plenitude do que é o curador: um operário, um gestor, um mediador, um investigador, um influenciador, um ativista e um autor. Tudo o que fazemos propõe uma leitura do objeto artístico contemporâneo e propõe, sobretudo, que a Arte seja o ponto de partida para pensar o mundo. Neste espaço de arte e pensamento, a curadoria, num processo de expansão que vai da exposição à gestão de conteúdos para o digital, passando pela obra de arte em espaço público, é comunicação, por excelência do, por vezes, indizível e indecifrável, objeto artístico contemporâneo.

Outra das ações aqui levadas a cabo foi a da organização de mostras em espaços não convencionais e de uso público e coletivo, tais como espaços de reuniões, hotéis, entre outras. Não merecendo especial menção, interessa mais uma vez parar no conceito que defini como mostra e não exposição. A exposição exige um dispositivo próprio ou, pelo menos, na relação com espaços não convencionais, a criação de uma narrativa que interfira com os quotidianos. Nestes espaços, e por isso lhes chamei mostras, tratava-se apenas de criar mais canais de promoção dos artistas e alimentar parcerias. Mostra e exposição são objetos, dentro de um trabalho curatorial,

⁴²³ BAUMAN, Zygmunt – *A Arte da Vida*. Lisboa: Relógio de Água, 2008. Páginas 78 e 79.

diferentes, e o uso dos termos requer critério para que também a ideia de exposição não se vulgarize.

4.6. Curadoria de obras de arte em espaço público

A zet gallery aposta e apoia a criação artística original no campo das artes visuais e tem vindo a alargar o seu raio de ação para o desenvolvimento de projetos que promovam a transformação dos territórios através da presença da obra de Arte. Há largos anos que o dstgroup (agora com a zet gallery como pivot nesta matéria) recorre ao seu *know-how* na engenharia e construção, colocando-o ao serviço de projetos de criação e implementação de obras de arte em espaço público, numa articulação plena com os artistas e com os organismos de gestão dos territórios. Há uma consciência da urgência do contacto quotidiano com a obra de Arte como promotora da literacia, do conhecimento e, conseqüentemente, da construção de consciência crítica e de cidadania. A presença da Arte em espaço público é, assim, muito mais do que dotar o território do belo. É um ato político e simbólico como foram sendo sempre, ao longo da História, as transformações urbanas.

A história urbana mostra que às transformações de ordem económica e social se segue a adequação das estruturas, das formas e das imagens das cidades. Neste novo tempo que vivemos, é perentório que o espaço público seja cada vez mais um convite, não à profusão dos eventos, mas ao convívio moderado e seguro. A Arte pode ajudar, pode ter essa mensagem. Para a economia da cidade industrial, importava a proximidade a fontes de matérias-primas e de energia, a disponibilidade de capital, a força do trabalho de qualificação baixa ou média e um grande mercado local. Mas as exigências da cidade são radicalmente diferentes para a nova economia, que, segundo Peter Hall⁴²⁴, deixou de ser uma “economia de informação” e se tornou numa “economia da cultura”, na qual a cultura se tornou na peça central da máquina reprodutiva do capitalismo, a sua nova mola propulsora. As transformações espaciais não são consideradas apenas na sua dimensão física, territorial, mas envolvem ponderações de ordem simbólica e muitos dos fenómenos sociais, cuja difusão já está desligada do espaço físico da cidade, são influenciados por fatores que têm uma origem urbana, sob o perfil material ou simbólico. O lugar, a imagem e a identidade tornam-se fundamentais. No mundo global, onde a modernização gerou a estandardização e a homogeneidade, muitas cidades industriais assistiram à diluição da sua

⁴²⁴ HALL, Peter – *Cities of Tomorrow*. New York: Blackwell Publishers, 2002. Página 8.

identidade. A identidade está fortemente ancorada à imagem e à cultura local. Neste sentido, considera-se que é principalmente através da cultura que as cidades se podem individualizar, acentuando as suas identidades, marcando um lugar no panorama mundial. Por isso, as atuais políticas de intervenção urbana privilegiam planos e projetos que reforcem ou recriem a imagem e a identidade de cada cidade.

Para Huyssen⁴²⁵, empreendedores e políticos procuram vender a cidade como imagem, procurando aumentar a receita com turismo de massa, convenções e aluguer de espaços comerciais. O ponto central, deste novo tipo de política urbana, são os espaços estéticos para o consumo cultural e é neste contexto que os investimentos em equipamentos e eventos culturais e na requalificação da imagem dos territórios a partir da Arte Pública se equaliza a investimentos em bens e serviços da dita primeira necessidade. Os processos de transformação e desenvolvimento dos territórios através da democratização do acesso ao belo por via da cultura e, em particular, da Arte Pública, proliferam-se por todo mundo, sendo que interessa destacar Pina Bausch (1940-2009) que criou em Wuppertal, em 1973, a Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, uma companhia de dança e teatro que havia de colocar a pequena cidade alemã no mapa do que melhor se fez no mundo ao nível das artes performativas; San Sperate que é um pequeno lugar no enquadramento rural da região da Sardenha (Itália) com pouco mais do que 8000 habitantes e é o maior museu de pintura mural ao ar livre do mundo com mais de 400 murais pintados e mais de uma centena de esculturas; Inhotim, situada no Brumadinho, uma cidade com 38 mil habitantes, a 60 quilómetros de Belo Horizonte, cidade capital do estado brasileiro de Minas Gerais, começou a ser idealizada pelo empresário mineiro Bernardo de Mello Paz a partir de meados da década de 1980 e constituiu-se hoje como uma dos maiores acervos de arte contemporânea do Brasil; a 100 km de Bilbao (Espanha), Chillida Leku, gerida pela fundação com o nome de Eduardo Chillida (1924-2002) ocupa o lugar de pequena Babilónia dos nossos dias. Localizado em Hernani, Guipúscoa, lugar distante dos centros mais cosmopolitas do País Basco e construído a partir de um dos maiores desejos do escultor e gravador Eduardo Chillida (criar um espaço museológico especial onde pudesse partilhar a sua obra e expor alguns dos seus melhores trabalhos) a sua peculiaridade é suficiente para ter inscrito esta pequena localidade no mapa da Arte contemporânea, acolhendo mais de duas centenas de milhar de visitantes por ano.

⁴²⁵ HUYSSSEN, Andreas – *Seduzidos pela memória: Arquitectura, monumentos e media*. Rio de Janeiro: Aeroplano Edições, 2000. Página 91.

Mais de cem anos depois de Filippo Marinetti ter defendido no Manifesto Futurista (1909) a destruição dos museus, reduzindo-os a meros dormitórios públicos e a espaços para o carcinoma de professores, arqueólogos, guias e antiquários, assistimos a uma transformação radical no paradigma desta instituição. Dada a sua importância atual enquanto centro de urbanidade e civilização, o museu é considerado como a nova catedral do século XX. Entendido como polo de atração turística e protagonista da economia da cultura, é hoje um fator determinante na requalificação e reanimação urbana, conquistando um lugar de destaque nas nossas cidades. Não obstante, os museus de arte contemporânea, os seus edifícios e por vezes os seus discursos herméticos promovem o afastamento dos públicos da criação artística contemporânea e potenciam a ideia de uma exclusividade de acesso e compreensão apenas para as elites. A obra de Arte pública, não só organiza o espaço público, condicionando positivamente o seu usufruto, como está disponível à contemplação e interação de todos, sendo desprovida de muros e bilheteiras. Nos últimos anos temos assistido, enquanto estratégia de comunicação para as massas, à aposta de vários museus (Rainha Sofia, em Madrid, por exemplo) com a implementação de obras de Arte públicas de grande envergadura, por períodos balizados, associadas a autores que, depois, podemos encontrar dentro do museu.

A arte pública tem sido uma área controversa por natureza. Não obstante, vários governos têm apoiado a sua realização, através da criação de programas de apoio às artes. A “política do 1%” foi um desses programas aplicados internacionalmente – Inglaterra, França e Estados Unidos – para promover a construção de obras de arte pública, utilizando para esse efeito 1% dos custos da totalidade de um empreendimento. Durante a década de 1980, o poder político norte americano, inglês, francês e espanhol compreendeu que o investimento em Arte pública, associado às políticas de reestruturação urbana, poderia trazer benefícios económicos e sociais para as cidades. A renovação da imagem da cidade iria proporcionar um aumento do investimento privado, gerando novos postos de trabalho e, por conseguinte, dando um contributo determinante para crescimento da economia. À medida que a política de regeneração urbana progredia, tornava-se claro que a arte podia contribuir para a economia, para a criação de emprego e também para o turismo. Por toda a Europa temos vários exemplos desta realidade. No caso de Broadgate (Inglaterra), realizou-se uma reestruturação de grandes dimensões, que envolvia a criação de novas ruas, a remodelação de espaços públicos e a instalação de Arte pública. Planeado a várias fases, o projeto contou com a instalação de 24 obras de arte públicas de artistas locais e outros reconhecidos internacionalmente, tais como Barry Flanagan (1941-2009), Richard Serra (n.1939),

Fernando Botero (n.1932) ou George Segal (1924-2000). A seleção de participantes foi criteriosa e envolvia a apresentação de maquetes e a definição clara de objetivos, que estabeleciam que os trabalhos tinham que “desafiar as atitudes das pessoas perante a arte”⁴²⁶, sem apresentar, contudo, conteúdo ofensivo. O programa de Arte pública de Broadgate não só criou uma nova imagem do lugar, como contribuiu para uma melhoria do ambiente urbano, o que valeu ao projeto vários prémios e ser considerado o melhor espaço público dos arredores de Londres.

A obra de Arte pública interpela-nos e faz-nos pensar, perturba-nos e faz-nos duvidar mas, sobretudo, é global e não restrita e ainda que não exista em toda a História da Arte nenhuma obra de Arte pública geradora de consensos, as estórias de apropriação identitária por parte dos locais multiplicam-se.⁴²⁷ Como afirmou Júlio Resende:

Se a função da arte é comunicar, quando ela se projeta no espaço público, aí atinge o seu mais alto objetivo.⁴²⁸

Pessoalmente, a minha relação com a arte em espaço público, até outubro de 2017, não se havia ainda relacionado com processos concretos de implementação mas apenas com exercícios de investigação e inventariação, com conseqüente criação de roteiros, como foi o caso, em 2015, do projeto TRILHOS COM ARTE, realizado em parceria com a Fundação Bienal de Arte de Cerveira que percorreu as obras de arte em espaço público daquele concelho em vários roteiros. Também em 2016, havia integrado a equipa de educadores e mediadores da Parques de Sintra – Monte de Lua, que gere os palácios e parques de Sintra, num projeto chamado POINT OF VIEW, com curadoria de Paulo Arraiano, pensado para o Parque da Pena e que inaugurou a 25 de maio de 2016. POINT OF VIEW tratou-se de uma exposição coletiva *site specific* que reuniu dez artistas de diferentes nacionalidades, reconhecidos internacionalmente, Alberto Carneiro (Portugal), Bosco Sodi (México), Gabriela Albergaria (Portugal), Paulo Arraiano (Portugal), Stuart Ian Frost (Reino Unido), Nils-Udo (Alemanha), NeSpoon (Polónia), Alexandro Farto AKA Vhils (Portugal), Antonio Bokel (Brasil) e João Paulo Serafim (Portugal) que criaram obras, muitas delas de caráter efémero, para o Parque da Pena. As peças foram criadas em diversas zonas como Vale dos Lagos, Jardim Inglês ou Feteira da Rainha prevendo-se a sua permanência durante um ano e neste período as obras não foram alvo de manutenção, uma vez que o amadurecimento natural de cada peça fazia

⁴²⁶ SELWOOD, Sylvie – *The Benefits of Public Art: The Polemics of Permanent Art in Public Spaces*. Londres: Policy Studies Institute, 1995. Página 107.

⁴²⁷ <https://www.engenhariaeconstrucao.com/2020/04/a-arte-nas-cidades.html> em 20 de maio de 2020.

⁴²⁸ Frase atribuída a Júlio Resende e citada em SANTOS, Agostinho (curadoria) – *Zulmiro de Carvalho. Escultura 1968-2018*. Gondomar: Município de Gondomar, 2018. Página 19.

parte do conceito da exposição. O projeto pretendia assinalar o bicentenário de D. Fernando II, o “rei-artista”, criador do Parque da Pena e pretendia enriquecer a experiência dos visitantes ao levá-los a “perderem-se” no Parque, explorando as suas diferentes perspetivas e “pontos de vista”. Desta forma, a relação entre Homem e Natureza é sentida, numa total simbiose, tal como o rei D. Fernando II pretendeu.

Contudo, em 2017, haveria de envolver-me, já no quadro das minhas funções na zet gallery e no dstgroup, em processos concretos de implementação de obras de arte em espaço público, quase todas elas evocando práticas de sustentabilidade e enquadrando-se num pensamento mais amplo sobre a economia circular.

A 17 de outubro de 2017, em parceria com o IB-S (Institute of Science And Innovation for Sustainability) da Universidade do Minho e com o ILCH, onde agora sou docente, inauguramos a escultura “ARTES, HUMANIDADES e ENGENHARIA” (IMAGEM 10⁴²⁹) que se trata de uma homenagem a Vítor Aguiar e Silva. Sem me querer alongar sobre a especificidade da obra de arte, da autoria de Raúl Ferreira, a primeira aprendizagem prende-se com o facto de a curadoria de obras de arte para espaço público exigir ainda uma maior multidisciplinaridade de equipas e saberes, obrigando-nos a sair da esfera estreita em que nos habituamos a habitar, tornando-nos terra e ainda mais operários e gestores, determinantes interlocutores entre imprescindíveis parceiros de trabalho.

Como escrevi à época, num texto partilhado com Tiago Miranda (diretor do IB-S) e publicado numa fanzine impressa para assinalar o momento inaugural da obra:

“Artes, Humanidades e Engenharia” é uma imponente homenagem ao Professor Vítor Aguiar e Silva, mas é também a afirmação de uma ideia de futuro: um futuro do trabalho multidisciplinar e em rede, um futuro do cruzamento de saberes, um futuro em que o conhecimento e a inovação são fatores de crescimento económico sustentável, ambiental, social e cultural. Esta homenagem consubstancia o sonho de uma geração que se quer íncita e sem medo do desconhecido.⁴³⁰

Também em 2018, acompanhei a realização de uma obra de Alexandre Farto AKA Vhils, em Braga, para um particular e a pintura mural que Ricardo Pistola (n.1980) executou no skate parque do Parque Desportivo da Rodovia, em Braga, numa encomenda da Câmara Municipal de Braga e que se inaugurou a 24 de agosto de 2018. Esse foi também o verão das intervenções de Acácio de

⁴²⁹ Página 275..

⁴³⁰ <http://zet.gallery/blog/pt/artes-humanidades-engenharia/> em 26 de maio de 2020.

Carvalho e de Pedro Tudela e Miguel Carvalhais no âmbito da XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira, sobre as quais produzi discurso escrito e realizei visitas guiadas, tal como já mencionado acima.

Em outubro de 2018, a zet gallery e o dstgroup, novamente com o apoio do IB-S, levaram a cabo o Simpósio ARTE & SUSTENTABILIDADE que proporcionou a quatro artistas uma experiência de residência artística, em Braga, com o objetivo da produção de obras de arte para espaço público cujos materiais deveriam ser resíduos provenientes da construção e demolição de edifícios, existentes e disponíveis no campus do dstgroup. Rute Rosas (n.1972) e Miguel Neves Oliveira (n.1980) produziram, assim, obras que se encontram na cidade de Braga e Ana Almeida Pinto (n.1984) e Hernâni Reis Baptista (n.1986) obras que integram a coleção do campus do dstgroup.

Ainda em outubro de 2018, Julian Opie (n.1958) inaugurou “TERESA WALKING”, por encomenda do dst group e da zet gallery, obra que se encontra em frente ao Altive Forum Braga, também a título de cedência à cidade.

Mais recentemente, no âmbito do projeto Esposende SmartCity, este município minhoto associou, tendo como parceiros o dstgroup, através da MOSAIC e da zet gallery, a Arte a esta transformação e, entre 2019 e 2020, o espaço público contou com uma instalação artística de Pedro Tudela (n.1962) e Miguel Carvalhais (n.1974), uma escultura de Volker Schnüttgen (n.1961) e uma intervenção de Alexandre Farto AKA VHILS (n.1987).

Nenhuma destas obras de Arte públicas carece da condição material do tal elevador social para serem vistas, além de serem uma afirmação do poder dos territórios, da sua ousadia e da sua soberania, já que o investimento em Arte e em grandes obras públicas no patamar do belo, foi e será sempre o caminho mais fácil para a eternidade e aquele que mais evangeliza as massas a uma ideia de sociedade e de futuro. Da curadoria, a implementação de obras de arte em espaço público, além de exigir elasticidade e capacidade de combinar os interesses de quem detém a tutela do espaço público com a vontade dos artistas, exige capacidade de trabalho com diferentes profissionais. A obra de arte em espaço público é o monumento do futuro, é acrescentar cidade à cidade e é a verdadeira democracia no acesso à cultura. Tratam-se de desafios exigentes mas que nos permitem fazer do território um museu para todos, além de que colocam sobre eterna suspeita a obra de arte proposta. Não há, nem nunca haverá, uma única obra de arte que seja consensual. Serão sempre alvo de polémica mas a sua pertinência cresce a cada dia e este é um dos campos

de ação do curador, numa perspetiva das suas funções expandidas e sobretudo na importância que é fazer do espaço público comunicador de mensagens.

A arte do amanhã será um tesouro coletivo ou não será de todo, ARTE.⁴³¹

O isolamento social que esta pandemia nos impôs trouxe consigo novas prioridades: a prestação de cuidados de saúde a quem não escapa ao vírus; o combate à propagação do mesmo, através do reforço dos investimentos em higiene e segurança, também dos espaços públicos e comuns; e o socorro financeiro dos que perderam rendimentos, protegendo empregos e futuros. Neste contexto, porquê que afirmamos que continua a ser indispensável o investimento em cultura e, nomeadamente, na presença de novas obras de Arte em espaço público?

A 10 de Novembro de 1848, perante a proposta dos ministros franceses em cortar os financiamentos à cultura, Victor Hugo (1802-1885), autor de obras imortais como “O último dia de um condenado à morte” ou “Os Miseráveis”, profere um discurso de enorme atualidade que nos ajuda a compreender o porquê, principalmente em momentos de crise, de o investimento no setor ser reforçado e não o contrário, procurando evitar que “a sociedade se precipite no abismo da ignorância”, alertando que ao pensar-se “exclusivamente na vida material, quem se ocupará de acender os archotes para as mentes?”.⁴³² Em *A Utilidade do Inútil*, Nuccio Ordine transcreve-o:

Mas se quero ardentemente, apaixonadamente, o pão para o operário, o pão para o trabalhador que é meu irmão, a par com o pão para a vida quero pão para o pensamento, que também é o pão da vida. Quero multiplicar o pão do espírito, tal como o pão do corpo.

Num tempo em que o trabalho nos separa e divide e a solidão nos pesa, ao contrário do que acontecia da Antiguidade Clássica em que as cidades eram pensadas como organismos de encontro e de decisão vivos, a arte – *um excessu vital*⁴³³ – vai consistir em saber celebrar um nada que nos una a todos. O objeto artístico em espaço público, além de democrático porque de acesso livre sem muros ou bilhética, por aceitação ou negação comunitária, reúne uma possibilidade de construção de semiótica comum, capaz de agregar valores e de potenciar um combate eficaz à tal ignorância de que fala Victor Hugo. A obra de Arte e, neste caso, a obra de Arte pública, têm funcionado, ao longo da História e no concreto da pós-modernidade como reflexo da emergência, ou seja, como uma espécie de sismógrafo de um *modus vivendi* urbano. A Arte interpela-nos e

⁴³¹ Atribuído a Victor Vasarely (1906-1997) e citado em CAEIRO, Mário – *A Arte na Cidade. História Contemporânea*. Lisboa: Circulo de Leitores, 2014. Página 279.

⁴³² ORDINE, Nuccio – *A Utilidade do Inútil. Manifesto*. Matosinhos: Kalandraka Editora, 2018. Páginas 92 a 96.

⁴³³ GADAMER, Hans-George – *A atualidade do Belo*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1985. Página 32.

interroga-nos, ajuda-nos a construir conhecimento e a ser massa crítica, não permite a indiferença e corrói a intolerância pela sua pluralidade de possibilidades de leitura e de vinculação aos indivíduos e às comunidades.

Ao longo dos últimos 40 anos multiplicam-se os exemplos de territórios que se transformaram a partir da implementação de projetos culturais, quer de museus e equipamentos culturais cuja arquitetura e dinâmica modificou quarteirões inteiros, quer com um investimento claro na presença da obra de Arte em espaço público, criando fatores de atratividade turística e motivos de orgulho em todos os seus cidadãos. Só o belo nos deslumbra, orgulha e motiva.

Viver o espaço público é, por estes dias, o sonho partilhado por todos nós. O espaço público reúne em si mesmo o tempo e o espaço da História e das nossas estórias. Desejamo-lo como pão para a boca e, portanto, se o espaço público é proactivo na construção de alternativas à alienação – sensíveis, experimentáveis, inteligíveis – a arte pública é um desafio social estratégico para os territórios. A arte em espaço público funciona como uma *plataforma de esperança*, recorrendo à expressão de David Harvey⁴³⁴ e, em tempos de pandemia, a presença do belo é a certeza do futuro.⁴³⁵

4.7. Inventário e estudo de coleções

Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.

Neste excerto d' "A PASSAGEM DAS HORAS" Álvaro de Campos⁴³⁶, heterónimo de Fernando Pessoa (1888-1935), resume-se muito do que tenho contado neste capítulo onde, de certa forma, já elenco um quadro justificativo da pertinência do presente trabalho. Este é um trabalho, como referido inicialmente, que não obstante a sua importante base teórica e de investigação

⁴³⁴ HARVEY, David – *Social Justice and the City (Geographies of Justices and Social Transformation)*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2009. Página 146.

⁴³⁵ PEREIRA, Helena Mendes - "Arte em Espaço Público: uma plataforma de esperança" in Revista *Smart Cities - Cidades Sustentáveis* edição de abril/maio/junho.

⁴³⁶ LOPES, Teresa Rita (edição) – *Álvaro de Campos. Poesia*. Lisboa: Assírio Alvim, 2002. Página 205.

bibliográfica, parte de uma inesgotável e intensa *práxis* profissional que, ao longo destes cinco anos, ou, se quisermos, destes 13 anos, possibilitou um acumular de experiências diversificadas que me permitem arriscar numa proposta de enquadramento para a curadoria. Ao longo deste período, existiram, contudo, tarefas de caráter transversal que são indissociáveis da prática curatorial. Os próximos grupos de estudos de casos procuram abordá-las e o primeiro exemplo de atividade transversal prende-se, precisamente, com o inventário e estudo de coleções. Logo em 2008, no âmbito do plano estratégico para a reabertura da casa oficina António Carneiro que levei a cabo numa experiência profissional na Câmara Municipal do Porto, a primeira tarefa foi estudar e conhecer a coleção. Nenhum curador consegue, com honestidade intelectual, levar a cabo nenhum projeto de curadoria, implique ele uma exposição e/ou publicação, sem conhecer os objetos e o espólio das instituições em que está inserido. Já em 2013 publiquei o catálogo da coleção da Baganha que assinalava os cinco anos (2008-2013) de atividade do espaço. Em todo o trabalho com a Fundação Bienal de Arte de Cerveira, a coleção fez parte de vários projetos e sobre ela tenho produzido muito conteúdo teórico. Também na Fundação AMI estudei e expus a coleção. Ainda de referir o estudo da coleção deixada por Jaime Isidoro e o projeto que dele resultou em 2019. Ao abrigo do mecenato de Manuel Tavares Correia para o projeto de investigação e divulgação da obra de Miguel d'Alte, acabei por realizar a totalidade do inventário da sua coleção com várias centenas de peças, o que me permitiu contar com as mesmas noutras exposições e projetos que organizei, e não apenas no referente a Miguel d'Alte. A mesma coisa na zet gallery e no dstgroup em que tenho nas minhas funções o permanente inventário e estudo das obras de arte disponíveis no campus do grupo. Vão surgindo outras solicitações de inventário de grupos de objetos, nem sempre considerados coleções. A coleção implica uma intenção, lógicas e critérios. Colecionar é diferente de acumular. Os objetos guardam histórias, encerram segredos e desvendam memórias. Conhecê-los profundamente pode fazer a diferença na ação comunicacional de uma exposição. Ignorar os seus sentidos pode intensificar as dificuldades de apreensão por parte dos públicos. O curador é sempre um investigador e não é possível nenhum projeto de curadoria sem a implementação de processos de investigação, partam eles do contacto direto com os artistas ou da arqueologia dos objetos que se querem expor. Além disso, na inevitável substituição que a figura do curador tem feito e continuará a fazer, no quadro das instituições culturais, de outros profissionais, interessa que se revista de possibilidades de conteúdo funcional, no sentido de poder fazer crescer o projeto e não o circunscrever ao seu imparável ego autoral, mais ou menos poético, mais ou menos concetual.

4.8. Educação e Mediação Cultural

Existe uma prolongada polémica acerca do termo “transmissão”. Pode-se, realmente, transmitir algo e a arte, em especial, é transmissível? A estas perguntas só podemos responder se nos distanciarmos de uma conceção da transmissão de um para um. Ou seja, da errónea suposição de que se pode transmitir uma coisa exatamente como essa coisa é. Neste caso, poder-se-iam transmitir as ideias sem experimentar nenhum tipo de perda, o que é impossível no mundo do objetos “reais”. Por outro lado, quando se considera o processo de transmissão como uma forma especial de comunicação, devem ter-se em conta as mudanças quando o sujeito (o recetor) capta algo e comunica com esse algo. De cada transmissão resultam distorções na sua captação e transmissão. O sujeito percebe-a, processa-a e, por fim, comunica, transformando cada transmissão de acordo com a sua perceção particular. Este conhecido facto tem sido tido muito pouco em conta nas aprendizagens institucionais que têm como fim homogeneizar a mediação.⁴³⁷

As funções ligadas à educação e mediação cultural são transversais a todos os meus projetos de curadoria, já que encaro a curadoria como uma ação pedagógica em si e, por isso, de comunicação. Em muitos momentos fui apenas e só educadora e mediadora cultural a partir de conteúdos produzidos por outros. Entre milhares de horas como docente e formadora, centenas de visitas guiadas a exposições um pouco por todo o país, ou ao serviço direto de instituições relacionadas com a arte contemporânea, por iniciativa própria com grupos de alunos e formandos, mas também a grandes eventos internacionais como a ARCO Madrid ou a Bienal de Veneza, estão a criação dos serviços educativos da Fundação Bienal de Arte de Cerveira (em 2015), como já mencionado, muitas dinamizações e criações de eventos técnico-científicos e, mais recentemente, na zet gallery, com a criação de conteúdos para o *online*. Contudo, o objetivo nunca deve ser encerrar uma perspetiva sobre os objetos, mas antes, fornecer informações, pontos de vistas e propostas de leitura que permitam construir a autonomia dos públicos, aproximando-nos do objeto artístico contemporâneo. Um projeto de curadoria que não preveja estratégias de educação e mediação cultural não é um projeto de curadoria, mas apenas mais uma exposição. Estas estratégias vão desde a disponibilização de conteúdos que permitam a autonomia total dos visitantes (informação *online*, folhas de sala, textos de parede, legendas, catálogos) até a ações concretas de interação com educadores e mediadores culturais, mas também com artistas e outros protagonistas do sistema da arte. A educação e mediação cultural tem hoje também que

⁴³⁷ MASET, Pierangelo – “Pedagogía del arte como forma práctica del arte. El concepto de las operaciones estéticas.” In MIR, C. Lidón Beltrán (edição) – *Educación como Mediación en Centros de Arte Contemporáneo*. Junta de Castilla y León, 2005. Página 56.

expandir-se para o *online*, não desvalorizando o tempo que o cidadão comum, das crianças aos seniores, passa diante dos ecrãs e não desperdiçando essa oportunidade de interação.

Além de proporcionar informação (visitas guiadas, textos e artigos) e incentivar os visitantes a fazer as suas próprias interpretações (debates, criação de histórias), a educação e mediação cultural no contexto das exposições e dos museus, é um trabalho de relações públicas. Concentra a sua atenção na forma como a arte contemporânea se oferece ao público e na diversidade de públicos que podem aceder aos espaços. O motivo geral de fazer com que todos os espetadores se sintam mais cómodos numa exposição, num museu, é garantir que os diversos tipos de pessoas tenham a sensação de que as exposições, os museus, foram feitos a pensar neles.⁴³⁸

Na lógica da tese dos 4 D's para uma proposta definição do que é a arte contemporânea – democratização, desmaterialização, dessacralização e descaracterização – deteta-se a incomunicabilidade, por vezes, da produção artística do nosso tempo. Não há, por isso, curadoria que não pense na educação e na mediação e o curador é sempre um mediador.

4.9. Crítica da produção artística e cultural contemporânea

O papel da crítica foi, muitas vezes, o de construir e impor as interpretações de uma obra a partir de um determinado entendimento do seu autor. Essa tradição instituiu uma prática de escrita em que a explicação psicológica ou histórica se ajusta ou se substitui à própria obra. (...) O mecanismo é sempre o mesmo: uma crítica atribui a uma obra uma significação precisa, associando um conjunto de traços formais ao retrato do seu autor. É necessário que o crítico não pareça falar em nome próprio, mas surja como porta-voz do autor: a obra apenas seria o veículo de uma comunicação entre pessoas e o crítico não faria mais do que explicitar a mensagem contida na obra e dirigida ao público pelo artista.⁴³⁹

Comecei muito cedo a escrever e a acreditar nos caminhos da minha paixão pela escrita, nos seus vários formatos. No âmbito de um trabalho de exposição de um pensamento crítico sobre práticas artísticas e culturais contemporâneas, tive oportunidade de colaborar, desde outubro de 2009, em quase todas as edições da VOMVART (revista associada à rede de galerias e espaços culturais do bairro Miguel Bombarda, no Porto), de publicar na prestigiada revista espanhola ArtEs, de publicar semanalmente, durante cerca de dois anos, no extinto Semanário Grande Porto; de publicar ao longo destes cinco anos (abril de 2015 a abril de 2020) no quinzenário As Artes entre

⁴³⁸ RANISE, Giovanna Brambilla – “El arte no necesita explicación. Historia de los peligrosos malentendidos solucionados por la educación.” In MIR, C. Lidón Beltrán (edição) – *Educación como Mediación en Centros de Arte Contemporáneo*. Junta de Castilla y León, 2005. Página 83 .

⁴³⁹ ESQUENAZI, Jean-Pierre – *Sociología dos Públicos*. Porto: Porto Editora, 2006. Página 12.

as Letras, de publicar nas revistas UMBIGO e RUA e de, amiúde, ver textos meus no Público e em vários outros meios. Esta regularidade, não só obriga a treinar o pensamento e a capacidade de síntese, como, de certa forma, contribuiu para a construção de uma imagem de credibilidade da minha ação enquanto curadora. Um texto de crítica é formalmente diferente de um texto de curadoria, já que um texto de curadoria tem que fazer referência a um projeto concreto e à proposta de leitura nele contida, enquanto que um texto de crítica é, no fundo, um olhar desvinculado de um comprometimento de quem escreve com aquilo sobre o que escreve. Não raras vezes aconteceu procurar estabelecer um contacto com alguém e esse alguém me reconhecer da escrita e de me ler aqui ou lá. Isso estreitou relações e desbloqueou conversas, da mesma forma que me referenciou. Não sei se contribuiu assim tanto para a construção de uma imagem de influenciadora no sistema da arte, mas serão passos de um caminho. Um curador com voz ativa e olhar atento, que não aparece apenas ligado aos seus próprios projetos mas que procura difundir e refletir sobre os projetos e ideias de outros, constrói uma rede de afetos, pelo menos, que o poderão levar a esse grau de influenciador. Não no sentido do termo que hoje vulgarmente se utiliza mas no sentido de poder ser alguém que dita o “gosto” e o “não gosto”. À medida que a curadoria se expande e ultrapassa os limites da exposição, as variáveis aumentam em grau de influência também.

4.10. Colaboração com artistas

Como escreveu Eça de Queirós: “Não pode haver ligação de almas onde não existe identidade de ideias, de crenças e de costumes.”⁴⁴⁰, no seu *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris* (1893-1896). Ao longo destes anos foram vários os artistas com os quais o meu grau de colaboração se expandiu para além das instituições em que sempre me inseri: artistas que convidei para diferentes projetos e, ao mesmo tempo, que me convidaram, nomeadamente, para escrever sobre o trabalho deles no contexto de outras exposições, com outras curadorias ou projetos de montagem dos próprios artistas. Foram vários os momentos em que isso aconteceu com Ricardo de Campos, por exemplo, e já aqui falei da minha amizade e constante colaboração com Sobral Centeno. Poderia referir o texto “A espiritualidade da vinha ou a ira cromática de Miguel Neves Oliveira” que escrevi para a exposição coletiva que Miguel Neves Oliveira teve no Museu do Vinho Bairrada, entre 17 de junho e 17 de setembro de 2017; o texto “As Voltas dos sonhos perfilados em ti” para a exposição que

⁴⁴⁰ QUEIRÓS, Eça – *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris*. Porto: Lello Editores, 1979. Página 125.

Pedro Figueiredo teve na Galeria Municipal do Montijo entre janeiro e fevereiro de 2019; o texto “Olhar com tempo para Do Carmo Vieira” para exposição individual na galeria AMLarte (Porto), patente entre 26 de outubro e 23 de novembro de 2019; o texto “ECHO (ECO): Um ensaio sobre a paixão e o mito por Juan Domingues” para a exposição na Casa das Artes de Miranda do Corvo entre 15 de novembro e 31 de janeiro de 2019; o texto “Alastrar, fazer caminho, saber esperar por Paul Canilhas” para exposição na Galeria de arte contemporânea NovaOgiva, em Óbidos, patente de 25 de janeiro a 28 de março de 2020; ou o texto “Pintar contra o tempo e o universo fantástico de Xana Abreu” para a exposição no CEART – Centro de Arte Tomás y Valiente, em Madrid, patente e 20 de fevereiro a 20 de março de 2020. Contudo, evocando esta perspetiva do curador também como um autor, há dois artistas com os quais essa colaboração regular me levou a projetos coletivos, assumindo a minha artisticidade.

Em junho de 2019 publiquei, com fotografias de Lauren Maganete, artista sobre a qual escrevo regularmente e com a qual desenvolvi enorme cumplicidade, o livro PEQUENOS DELITOS DO CORAÇÃO⁴⁴¹ que reúne um conjunto de textos meus, em registo de prosa poética, que estabelecem um diálogo com fotografias de Lauren Maganete. De tom íntimo, mais do que um livro, trata-se de um objeto em que as palavras e as imagens procuram estabelecer um diálogo e gritar juntas uma ideia de Liberdade e um princípio de verdade emocional. Não considero que neste projeto a dimensão curatorial tenha desaparecido. Pelo contrário. Considero antes que a simbiose entre linguagens adquiriu um sentido de coletivo que me levou a assumir uma dimensão mais autoral, a expor-me de uma outra forma, o que também permite leituras mais múltiplas, mas também mais reais, do caráter poético que assumem as minhas curadorias, sobretudo as levadas a cabo na zet gallery. Considero que tudo faz parte de um todo. Não me imagino a publicar um novo livro sem que seja numa outra lógica de colaboração com um artista e sem que este seja, mais do que um livro, um objeto e tenha a imagem como essência. A curadoria de arte contemporânea atua sobre as imagens e o seu poder e se se tratasse de literatura por literatura nãourgia este diálogo.

DE PROFUNDIS: AS CIDADES (DELAS) EM SUSPENSO é um projeto, desta vez, em colaboração com Luís Canário Rocha que foi apresentado, entre agosto e setembro de 2019 no Cine Teatro João Verde, em Monção e, em 8 março de 2020, no âmbito das comemorações do Dia Internacional da Mulher, em Vila Nova de Cerveira. Trata-se de uma exposição individual do artista vimaranense com obras a partir da temática das cidades, dos seus detalhes e da construção social

⁴⁴¹ PEREIRA, Helena Mendes e MAGANETE, Lauren – *Pequenos Delitos do Coração*. Guimarães: Astronauta - Associação Cultural, 2019.

que nelas se inscrevem e, em partilhar, sobre o lugar o feminino que se apresenta com uma performance, concebida pelo artista, em que a performer entre com uma bacia de roupa para uma corda em forma de triângulo e, à medida que corre um texto em *voz off*, pendura a roupa, mergulhando-a antes em latas de tinta, à medida que vai despindo a sua própria roupa, deixando que a tinta seja a sua única pele. Neste projeto de Luís Canário Rocha, depois de me ter despido, por assim dizer, com PEQUENOS DELITOS DO CORAÇÃO, quis assumir a função da performer, dando sentido de pesquisa à temática do corpo na arte que me acompanha desde sempre. Na folha de sala do projeto escrevi:

Há momentos em que é preciso escolher entre viver a sua própria vida plenamente, inteiramente, completamente, ou assumir a existência degradante, ignóbil e falsa que o mundo, na sua hipocrisia, nos impõem.

Oscar Wilde

Oscar Wilde (1854-1900) escreveu *De Profundis* em Reading, prisão onde cumpria pena por comportamento indecente e sodomia, em 1897. Trata-se de uma longa e emocional carta dirigida ao seu amante Alfred Douglas em que faz uma reflexão crítica alargada ao *modus vivendi* dominante, regido pela hipocrisia do saber estar social. De uma atualidade revoltante, semelhante à própria martirização do autor, se quisermos, *De Profundis* cria uma aproximação simbólica à proposta de Luís Canário Rocha (n.1986) que combina a exposição da sua produção mais recente, consequente ao trabalho que este tem vindo a desenvolver em redor da poética das cidades e dos seus lugares comuns e invisíveis, com a apresentação de uma performance focada na mulher e nas camadas de que esta é tentada a revestir-se para sobreviver impune na pós-modernidade, teimosamente conservadora nos seus valores e vetores. Dos estendais objetuais, resultado do trabalho de recoletor compulsivo de madeiras que tem levado a cabo, ou dos estendais pintados no detalhe dos contornos das cidades, regressando à pintura como linguagem primeira, a roupa e o seu cuidado associam-se à mulher, num silogismo categórico às vidas em suspenso pela obrigação de se ser dona de casa, esposa e mãe. O corpo coloca-se no centro da narrativa, cruzando-se com uma visão de cidade (ou de cidades) do artista, atento às volatilidades do espaço urbano, às suas identidades e perdas e, ainda, à presença de um mundo de imaginário comum nos desenhos humanamente construídos nos sulcos respirados em coletivo. Expõe-se o estendal-objeto, pintura sobre construções em madeiras, e as lonas feitas *frames* do que se observa. Performa-se com a nudez e a máscara da cor. Fica o vestígio e a memória. Cidade e feminino particular. Tempo em pausa.

Percebi que a minha dimensão autoral, nunca desvinculada de uma perspetiva expandida da curadoria, tem um caráter íntimo e evoca a minha dimensão ativista, nomeadamente do que respeita ao tema da mulher e à luta pela Liberdade. Compreendi, como Szeemann, que o curador também é um autor e que o contacto quotidiano com a criação artística é desinibidor e faz despertar em nós a tal artisticidade de que falava Joseph Beuys.

Não possuo filosofia em que possa mover-me como peixe na água ou o pássaro no céu. Tudo em mim é um duelo, uma luta travada a cada minuto da vida entre falsas e verdadeiras formas de consolo. Umas não fazem senão aumentar-me a impotência e tornar-me mais fundo o desespero, outras são a fonte de temporária libertação.⁴⁴²

⁴⁴² DAGERMAN, Stig – *A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer*. Lisboa: Fenda, 1989 (1ª edição). Páginas 25 e 26.

CONCLUSÃO: A CURADORIA É UM ATO DE COMUNICAÇÃO

Com a globalização surge um novo fenômeno social, que representa a interatividade da informação e comunicação à escala mundial. O estudo das rede(s) e, em particular, do conceito de REDE(S), tem como objetivo compreender esta manifestação social do sujeito de forma a estruturar o fenômeno da “sociedade do conhecimento” ou da “sociedade da informação”, ou, recorrendo à definição dos economistas, uma sociedade mercantilista dominada por uma “economia do conhecimento” ou “economia da informação”.⁴⁴³

Segundo Manuel Castells, “as redes são estruturas abertas capazes de expandir de forma ilimitada, integrando novos nós desde que consigam comunicar-se dentro da rede, ou seja, desde que partilhem os mesmos códigos de comunicação”⁴⁴⁴. As redes são uma velha forma de organização na experiência humana. Contudo, as tecnologias de redes digitais, características da Era de Informação, estimularam as redes sociais e organizacionais, possibilitando a sua reconfiguração contínua, superando as limitações de organização das redes tradicionais em gerirem as complexidades da pós-modernidade.

As redes são estruturas sociais emergentes que estão a contribuir para a execução de um conjunto de atividades da sociedade contemporânea. Representam uma nova organização social e devem ser dinâmicas e flexíveis no sentido de melhor se adaptarem à cultura de desconstrução e reconstrução vigente. Para Armand Mattelart, “a rede compõe-se de indivíduos conectados entre si por fluxos estruturados de comunicação. Assim, toda a estrutura social é definida em termos de rede, o mercado, o trabalho, a sociedade, o livro, a biblioteca. Enfim, é uma manifestação comunicacional e informacional constituída pela interação social (...)”⁴⁴⁵.

Na medida em que as redes não param na fronteira do Estado-Nação, a sociedade em rede constitui-se como um sistema global, anunciando uma nova forma de globalização característica do nosso tempo. Nas teorias mais complexas, as redes caracterizam-se ainda como processos dinâmicos e de robustez em que “os elementos estão sempre em ação, evoluem e mudam com o tempo”⁴⁴⁶. Assim, a questão fundamental para a compreensão das redes passa também pela compreensão dos seus processos dinâmicos de construção e manutenção. Ou seja, “perceber a

⁴⁴³ CARPES, Gyance – “As Redes: Evolução, Tipos e Papel na Sociedade Contemporânea” in *Revista ACB*. Biblioteconomia em Santa Catarina, Florianópolis, Volume 16, Número 1, Janeiro/Junho de 2011. Página 201.

⁴⁴⁴ CASTELLS, Manuel – *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura. Volume I. A Sociedade em Rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011 (4ª Edição). Página 566.

⁴⁴⁵ MATELART, Armand – *A globalização da comunicação*. São Paulo: EDUSC, 2002 (2ª Edição). Página 191.

⁴⁴⁶ WATTS, D. J. – *Small Worlds. The Dynamics of Networks between Order and Randomness*. Princeton: Princeton University Press, 1999. Página 28.

estrutura não como determinada ou determinante, mas como se transforma no espaço e no tempo”⁴⁴⁷.

Tal como comecei por dizer na introdução desta dissertação, o ponto de partida, em fevereiro de 2015, modificou-se e é diferente deste ponto de chegada em maio de 2020. Contudo, no tema inicial, previa-se uma abordagem ao mercado da arte (que acabei por concluir ter na expressão “sistema da arte” maior rigor) enquanto rede de comunicação. Não obstante a abordagem e a metodologia terem sido alteradas para um ponto de vista do curador, enquanto agente do sistema da arte, num sistema misto de pesquisa teórica e de consumo cultural com o de uma *praxis* profissional, o tema das redes é inevitável. O leitor atento, verificará que há um conjunto de nomes que se repetem e de artistas que, ao longo destes cinco anos e, até, se quisermos, destes 13 anos, foram mantendo comigo estreita colaboração. Ou seja, em jeito de conclusão primeira, um curador, no atual contexto de relevância que o sistema da arte lhe confere, é um criador de rede(s). Tem gostos e preferências, é um fazedor de tendências. A sua ascensão no sistema da arte pode dever-se à qualidade do seu trabalho (critério muito subjetivo), à cadeia de valor em que estão as instituições com as quais colabora, aos artistas do topo dessa mesma cadeia com os quais tem a sorte de colaborar ou à sua rede de contactos familiar, partidária e pessoal. À medida que ascende no sistema da arte, pelos motivos elencados, a rede que criou, que fomentou e que corresponde à sua linha preferencial de trabalho, ascende com ele. Esta lógica de rede, não tendo necessariamente que ser identificada como *lobismo*, é inevitável. Os artistas que inicialmente colaboraram com Szeemann, como descrito, eram considerados emergentes. Curador e artistas ascenderam juntos. O curador é sempre um influenciador e à luz do atual sistema da arte arriscaria dizer que a par do museu, enquanto instituição por excelência, é o grande protagonista da construção do futuro que a arte contemporânea propõe no presente.

Nem sempre a Arte responde aos otimistas, moralistas, românticos, estoicos, aos que procuram ajuda ou razões para viver. Nem sempre responde mas, a partir dela, fazemos sempre perguntas. Não sei se nos consolam mais as perguntas ou as respostas que a vida nos traz, mas sei, como Stig Dagerman (1923-1954), que a fome e a ânsia do mais perguntar e do mais procurar responder, torna a nossa necessidade de consolo impossível de satisfazer.

O que procuro para a vida não é uma desculpa, mas exatamente o seu contrário: é o perdão que busco. Descubro, afinal, que se não levar em conta a minha liberdade, todo o consolo é enganador, mera imagem refletida do desespero. De facto, assim que o

⁴⁴⁷ GAMEIRO, Paulo – *As Organizações em Rede*. Página 2. In www.bocc.ubi.pt em 18 de Janeiro de 2016.

desespero me diz – “perde a esperança, a vida não passa de um momento de trevas entre duas noites”, há uma falsa voz que me grita – “tem confiança, a noite não é mais que um momento de trevas entre dois dias”.

(...)

É impossível saber quando cairá o crepúsculo, impossível enumerar todos os casos em que o consolo se fará necessário. A vida não é um problema que possa resolver-se dividindo a luz pela escuridão ou os dias pelas noites, mas sim uma viagem imprevisível entre lugares que não existem.⁴⁴⁸

A ausência da estética em redor consome-nos o equilíbrio e permite que a desordem se instale e nos faça ver tudo turvo, sem expressão. Mas quando o olhar encontra o belo, ou o feio, mas estético e também por isso, porque não, Arte, o coração descansa, inquieto, e recomeça. E nessa viagem imprevisível que é a vida, a Arte abre caminhos e possibilidades, mesmo que em estado de conspiração, de fim ou de absorção do real ilusório que nos rodeia e nos engole. Leva-nos, a Arte, por entre lugares que não existem, que ora são dia, ora são noite, consolando-nos, sem nunca nos bastarem. Em 1996, Jean Baudrillard (1929-2007) inicia com “Le complot de l’art” (*A conspiração da arte*) um processo de crítica e reflexão sobre os caminhos da arte contemporânea e das ditas vanguardas que coloca o foco no facto de a Arte ter perdido a sua capacidade ilusória, realimentando-se em si mesma e tornando-se *transestética*, como a sociedade no seu todo. Baudrillard questiona os limites da *mimesis*, do campo semiótico e iconoclasta na obra de Arte e, ainda, as possibilidades de apropriação do real que marcam o campo da produção artística contemporânea. Baudrillard é cáustico e no conjunto de ensaios desta coletânea procura mostrar-nos que a arte contemporânea caiu na sua própria armadilha, ao tentar aprisionar o real numa quase orgia de imagens que escondem mais do que revelam, que até confundem. Num quase simulacro de hiper-realidade, tudo é apresentado numa quase sexualidade explícita ou pornografia gráfica, que nos inibe de pensar, que nos dispensa da intelectualidade. Quando se cria uma imagem, retira-se do objeto todas as suas dimensões, uma a uma: o peso, o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade e o sentido.

A arte tornou-se citação, reapropriação e dá a impressão de uma ressuscitação indefinida das suas próprias formas. Mas tangencialmente, tudo é uma citação: tudo é um ato textualizado no passado, tudo já existiu. No entanto, esta arte da citação, reapropriação, simultaneidade etc. é diferente. Brinca com a ironia fossilizada de uma cultura que já não acredita profundamente nesse valor. Na minha opinião, o mundo artístico já não acredita profundamente num destino da arte. Lembro-me de dizer a mim mesmo, depois da Bienal de Veneza de 1993, que a arte é uma conspiração e até um “insider trading”: engloba uma iniciação à nulidade e, sem desdém, temos que admitir que estão todos a trabalhar

⁴⁴⁸ DAGERMAN, Stig – *A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer*. Lisboa: Fenda, 1989 (1ª edição). Páginas 18 e 19.

com resíduos, desperdícios, nada. Todos alegam banalidade, insignificância; já ninguém afirma ser artista.⁴⁴⁹

Chegamos a uma emboscada, na linha de pensamento do filósofo e, numa perspetiva autocrítica do que também se elogia na vastidão de opções curatoriais globais, ao longo do meu percurso como curadora tenho proposto um espécie de regresso, quase maduro, à essência das disciplinas, em contexto expandido e com multiplicidade de técnicas, mas mantendo a clareza das linguagens, não obstante a agressividade dos conceitos e dos enunciados teóricos que encadeiam o desenvolvimento do trabalho dos artistas.

A pintura é a permanência de um processo em estado virgem. Viagem é o mesmo que processo. Processo é o mesmo que estar antes de ser. Trabalho de memória e de relação, toda a pintura é a da relação entre a catarse e a liberdade, e é a das fronteiras dos lugares das práticas reflexivas.⁴⁵⁰

O conjunto de casos que agora se analisam criticamente, procurou lançar a rede ao mar a partir da grande força semiológica das reflexões de Baudrillard, que refutam o pensamento científico tradicional e têm por base uma filosofia que aposta na virtualidade de uma realidade construída, uma hiper-realidade em que se discute a estrutura do processo em que a cultura de massas produz imagens, evangeliza e induz.

Quer ela seja figurativa ou não, quer ela seja arte *conceptual*, *minimalista*, *figuração livre*, *bad painting*, quer ela apreenda o *ready made* ou quer ela jogue com as técnicas da visualização, a obra pretende sempre mostrar o combate do artista contra a matéria, que desafia qualquer inscrição no domínio do sentido. Cada técnica ordena-se à volta do mesmo esquema. O instrumento técnico está incorporado aos materiais que trata, ele prolongou o olho, a mão, o gesto, sem grande dificuldade, sendo a finalidade do trabalho a mesma – a arte sem ou com instrumento técnico.⁴⁵¹

Ao longo destes cinco anos trabalhei com artistas de diferentes gerações, em diferentes enquadramentos institucionais, com condições orçamentais e logísticas diferentes. Os projetos que liderei não estiveram sempre demasiado presos às ditas vanguardas e nunca neguei, pelo contrário, a pintura, a escultura ou o desenho nas suas dimensões mais tradicionais. A arte contemporânea tudo permite e tudo nela tem lugar, à luz de critérios estéticos e de definições, sempre subjetivas, mas que estabelecemos. Neste sentido, *A Conspiração da Arte* aqui citada foi fundamental para me libertar do estigma de que só seria contemporâneo se fosse metadisciplinar,

⁴⁴⁹ BAUDRILLARD, Jean – *The Conspiracy of Art*. South Pasadena: Semiotext(s), 2005. Páginas 55 e 56.

⁴⁵⁰ FERREIRA, António Quadros – “A pintura é uma lição” in SABINO, Isabel (coordenação) – *And Painting? A pintura contemporânea em questão*. Lisboa: CIEBA-FBAUL, 2014. Página 153.

⁴⁵¹ CAUQUELIN, Anne – *A Arte Contemporânea*. Lisboa: RÉ-S-Editora, sem data. Páginas 138 e 139.

efêmero e na senda da mais pura das vanguardas. Não. A curadoria, nos dias de hoje e na lógica expandida em que a observo e pratico, tem que manter um exercício de respeito por todas as práticas artísticas, pelas coleções e pela natureza de programação das instituições e dos territórios. O conteúdo funcional de um curador é hoje múltiplo, na mesma e exata medida em que ganha relevo. Trata-se de uma conquista que vem revestida de responsabilidade e o que procurei demonstrar na extensão de estudos de caso que, mesmo assim, selecionei, foi que experimentei e senti cada tarefa e cada missão, que nuns dias o trabalho foi essencialmente transpiração e noutros pensamento e construção teórica, que nuns dias a mediação foi com os públicos e noutros com os artistas ou as instituições, sendo que a diplomacia e a capacidade de trabalhar em colaboração com todo o tipo de profissionais são virtudes a considerar. O que pretendi demonstrar foi que há uma multiplicidade de enquadramentos para a ação curatorial mas que, em todos eles, a curadoria é um processo de comunicação da arte contemporânea e, por isso, enquanto campo de conhecimento ou área de saber, se inscreve, acredito, melhor do que em qualquer outro lugar, nas Ciências da Comunicação. Em todo o seu expandido conteúdo funcional, o curador é um comunicador e curar é comunicar a vários níveis. Comunica para além da decifração da produção artística contemporânea e da produção de discursos; comunica para além da educação e mediação cultural que deve rever; comunica para além da relação que estabelece entre os objetos e os espaço contruído; comunica para além das relações que facilita ente outros agentes do meio; comunica para além do processo de proximidade aos artistas, considerados aqui como a primeira fonte do trabalho de investigação; comunica para além da sua dimensão autoral; comunica para além do seu poder enquanto ação cívica e política, capaz de transmitir mensagens, de suscitar reflexões. Comunica em todas estas dimensões e ainda na extensão de formas de acontecer. Há projetos de curadoria de natureza mais histórica, mais documental, mais narrativos, mais políticos, poéticos ou filosóficos. As formas de abordagem dependem sempre dos contextos e das intenções que toldam a escolha dos artistas e das obras. Ou, pelo contrário, partindo de uma coleção ou de uma seleção pré-estabelecida de artistas, há que definir uma tipologia e uma abordagem. Não há, neste, domínio, uma dimensão de liberdade plena do curador já que este é sempre condicionado pelo seu contexto. No meu caminho pude experienciar instituições públicas e privadas; museus, galerias e eventos periódicos; bons orçamentos e meios e escassez de tudo; projetos independentes e convites para projetos já definidos; tive oportunidade de programar estruturas culturais, a curto, médio e longo prazo, aliando conceito e critério a ferramentas da gestão; trabalhei com artistas em início de carreira e com consagrados, promovendo uns e sendo

promovida por outros. A felicidade desta multiplicidade fez-me chegar a este olhar para a curadoria como expandida e não circunscrita ou estanque.

O que se propôs, foi uma dissertação em dois modos, ou seja, com um suporte teórico, de base bibliográfica e de consumo cultural, e uma reflexão sobre evidências de uma *praxis* profissional que suportem uma visão expandida da curadoria em que:

O CURADOR É UM OPERÁRIO.

O CURADOR É UM GESTOR.

O CURADOR É UM INVESTIGADOR.

O CURADOR É UM INFLUENCIADOR.

O CURADOR É UM MEDIADOR.

O CURADOR É UM ATIVISTA.

O CURADOR É UM AUTOR.

A CURADORIA É UM ATO DE COMUNICAÇÃO.

A curadoria ensina, pretende ensinar, e como escreveu o já citado Byung-Chul Han, desta vez, em “A Sociedade do Cansaço”:

A vita contemplativa pressupõe uma determinada pedagogia da visão. Em *O Crepúsculo dos Deuses*, Nietzsche refere que são necessários educadores para ensinar três tarefas: ensinar a *ver*, ensinar a *pensar* e ensinar a *falar* e a *escrever*. O objetivo desta aprendizagem seria, segundo Nietzsche, a “cultura distinta”.⁴⁵²

Ver, *pensar*, *falar* e *escrever* são atos curatoriais e todos eles, dimensões da comunicação. A curadoria é uma disciplina complexa e considerando a sua crescente relevância e a sua multiplicidade de enquadramentos e tipologias, carece de um enquadramento metadisciplinar que, em minha opinião, as Ciências da Comunicação oferecem. E, em jeito de conclusão justificativa, o sistema da arte e a sua rede foram, no fundo, o foco deste trabalho escrito a partir da visão 360 de alguém que em cinco anos (ou 13) teve a felicidade de experienciar a diversidade de possibilidades desta atividade profissional, refletindo conscientemente sobre isso. Não tenho

⁴⁵² HAN, Byung-Chul – *A Sociedade do Cansaço*. Lisboa: Relógio D'Água, 2014. Página 39.

qualquer pretensão de, com isto, criar um compêndio ou um manual de instruções. Não foi essa a perspectiva e foi por isso que não exauri o leitor com projetos de montagens e imagens, até porque, neste tempo do digital, está tudo disponível à distância de um clique. As imagens escolhidas dizem apenas respeito a projetos que, eventualmente, possam não ser tão fáceis de encontrar *online*. O que procurei foi apresentar um ponto de vista expandido da curadoria, enquadrando-a numa área de conhecimento. Contudo, importa referir as limitações da presente investigação que não seguiu um caminho convencional. Ao longo destes cinco anos não há menções, que mereçam referência, a participação em eventos técnico-científicos no quadro académico ou especial publicação de trabalho científico. Há, antes, uma extensa ação nos meios e canais de acesso aos públicos em geral e aos públicos da cultura. Compreenderá o leitor que com a *praxis* profissional que sustenta esta investigação foi de uma intensidade e de uma exigência que não se coadunou com um percurso mais comum à Academia. Não obstante, que aqui se apresenta tem a honestidade intelectual dessa intensidade, de uma imensa paixão e de um amor incondicional a uma profissão e quando me perguntam em que se resume a minha atividade enquanto curadora afirmo, sempre, que a curadoria é um ato de comunicação e que sou, por definição, uma comunicadora num sentido tão amplo e expandido como o que aqui defendo.

As perguntas são muitas, são todas mas este é um capítulo de uma história maior que termina aqui. Agora quero somar ao meu caminho a abertura e direção de um museu de arte contemporânea e a publicação do meu primeiro romance pois, como tão bem cantou José Mário Branco (1942-2019) “É só inquietação, inquietação [e] há sempre qualquer coisa que está pra acontecer [mas] eu não meti o barco ao mar, pra ficar pelo caminho.”⁴⁵³

⁴⁵³ Excerto da música “Inquietação” de José Mário Branco, no álbum “Ser Solidário” de 1982.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. – *Sobre a Indústria da Cultura*. Coimbra: Angelus Novus, Lda., 2003.
- ADORNO, Theodor W. – *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, Theodoro W. – *Minima Moralia*. Lisboa: Edições 70, 2017.
- AFONSO, Luís U. e FERNANDES, Alexandra – *Os Leilões e o Mercado de Arte em Portugal. Estrutura, História, Tendências*. Lisboa: Scribe, 2012.
- AFONSO, Luís Urbano e FERNANDES, Alexandra – *Mercados da Arte*. Lisboa: Edições Sílabo, 2019.
- ALFARO, Catarina e OLIVEIRA, Leonor (coordenação) – *Paula Rego, Histórias & Segredos*. Cascais: Fundação D. Luís I/Casa das Histórias Paula Rego, 2017.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Arte e Infinitude. O Contemporâneo entre a Arkhé e o Tecnológico – O Seminário de Serralves*. Lisboa: Serralves / Relógio D'Água, 2018.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Arte Portuguesa no Século XX. Uma História crítica*. Porto: Coral Books, 2016.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Pintura Portuguesa no século XX*. Porto: Lello Editores, 2002.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de (coordenação) – *Cruzeiro Seixas*. Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos do Surrealismo/Fundação Cupertino de Miranda, 2000.
- ÁLVARO, Egídio – “Grupo Puzzle” *In* Revista *Artes Plásticas* 7/8, Dezembro/Janeiro 77, Páginas 18 a 20.
- ÁLVARO, Egídio – “PERSPECTIVA 74” *in* Revista de *Artes Plásticas*, número 5, setembro de 1974.
- ANTUNES, António Lobo – *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?* Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993 (2ª edição).
- ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio – *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- ÁVILA, Maria Jesus – *1960-1980. Anos de normalização artística nas coleções do Museu do Chiado*. Castelo Branco: Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 2003.
- BACHELARD, Gaston – *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BAIÃO, Joana – *Vieira da Silva*. Lisboa: Quidnovi, 2010.
- BARBOSA, Ana Mae e COUTINHO, Rejane Galvão (organização) – *Arte/Educação com Mediação Cultural e Social*. São Paulo: UNESP, 2009.
- BARROS, António – *John Cage. Música Fluxus e outros gestos da música aleatória em Jorge Lima Barreto*. Coimbra: Alma Azul, 2013.
- BARTHES, Roland – *A Câmara Clara. Nota sobre fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BATAILLE, Georges – *L'Érotisme*. Paris: Minuit, 1957.

- BAUDELAIRE, BALZAC e D'AUREVILLY – Manual do Dândi. A vida com estilo. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2009. Página 15.
- BAUDELAIRE, Charles – Critique d'art suivi de critique musicale. Paris: Gallimard, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles – O Pintor da vida moderna. Lisboa: Nova Veja, 2013 (6ª edição).
- BAUDRILLARD, Jean – The Conspiracy of Art. South Pasadena: Semiotext(s), 2005.
- BAUMAN, Zygmunt – A Arte da Vida. Lisboa: Relógio de Água, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt – Modernidad Líquida. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2012.
- BAUMAN, Zygmunt – Mortality, Immortality and Other Life Strategies. Palo Alto: Stanford University Press, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt – O mal-estar da pós modernidade. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BECKER, Howard S. – Mundos da Arte. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BENJAMIN, Walter – Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.
- BERG, Karen van den e PASERO, Ursula (edição) – Art Production beyond the Art Market? Berlin: Sternberg Press, 2013.
- BERGER, John – Modos de ver. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005.
- BESSA-LUÍS, Agustina e REGO, Paula – As Meninas. Lisboa: Guerra e Paz, Editores, S.A., 2008 (2ª edição).
- BEUYS, Joseph – Cada Homem um Artista. Lisboa: 7 Nós, 2018.
- BIANCHINI, Franco – Cultural policy and urban regeneration: The West European experience. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- BOIS, Yves-Alain – Painting as Model. Cambridge, MA: The MIT Press, 1993.
- BOLAÑOS, Maria – La memoria del mundo. Cien años de museología. 1900 – 200. Gijón: Ediciones Trea, 2002
- BOURDIEU, Pierre – “O mercado de bens simbólicos” In VÁRIOS – A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspetiva, 1982.
- BOURDIEU, Pierre – Les règles de l'art – gèneses et structure du champ littéraire. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- BOURDIEU, Pierre – O Poder Simbólico. Lisboa: Difel, 1989.
- BRADLEY, Fiona – Paula Rego. Lisboa: Quetzal Editores/Bertrand Editores, Lda., 2002.
- BRAGA, Paula – Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspetiva, 2008.
- BRANDÃO, P. e REMESAR, A. (Coordenação) – O espaço público e a interdisciplinaridade. Lisboa: Centro Português de Design, 2000.
- BRETON, André – Manifestos do surrealismo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- BRITO, Maria Clara Rodrigues Silva de – Homeostética. Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2000.
- BRONZE, Francisco – “Carta de Lisboa”. In Colóquio/Artes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Número 1 (fevereiro de 1971). Páginas 43 a 45.
- BUENO, Maria Lúcia – “Do moderno ao contemporâneo: uma perspetiva sociológica da modernidade nas artes plásticas.” In Revista de Ciências Sociais v.41 n. 1 2010. Página 28.
- CAEIRO, Mário – A Arte na Cidade. História Contemporânea. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014.
- CALVINO, Ítalo – Se Numa Noite de Inverno um Viajante. Lisboa: Editorial Teorema, 2009. Tradução: José Colaço Barreiros.
- CANCLINI, Néstor Garcia – Culturas híbridas. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CARLOS, Isabel e PHELAN, Peggy – INTUS. Helena Almeida. Lisboa: Civilização Editora, 2005.
- CARLSON, Marvin – Performance: a critical introduction. Nova York: Routledge, 2004.
- CARPES, Gyance – “As Redes: Evolução, Tipos e Papel na Sociedade Contemporânea” in Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina, Florianópolis, Volume 16, Número 1, Janeiro/Junho de 2011.
- CARREIRO, Carlos; BARREIRA, Carlos e SOUSA, Ângelo – ESBAP/FBAUP. Universidade do Porto: Porto, 1995.
- CASTELLS, Manuel – A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura. Volume I. A Sociedade em Rede. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011 (4ª Edição).
- CASTRO, Laura – António Sampaio (1916-1994). O Homem e a Obra. Porto: Árvore . Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L., 2004.
- CASTRO, Laura – Júlio Pomar. Imagem, Discurso, Memória. Porto: Cooperativa Árvore, 2012.
- CAUQUELIN, Anne – A Arte Contemporânea. Porto: RÉ-S-Editora, Lda., 1998.
- CONDE, Idalina – “Transformações recentes no campo artístico português”. In A Sociologia e a sociedade portuguesa na viragem do século (Atas do I Congresso de Sociologia), 2º volume. Lisboa: Editorial Fragmentos/Associação Portuguesa de Sociologia, 1988.
- COUTO, Rodrigo Carrizo – Entrevista a Nicolas Galley, suplemento Babelia, El País, 11 de fevereiro de 2012.
- CRISPOLTI, Enrico – Como estudar arte Contemporânea. Lisboa: Editorial Estampa, 2004.
- CUADRADO, Perfecto E. (edição) – Cartas de Mário Cesariny para Cruzeiro Seixas (1941-1975). Lisboa: Documenta, 2014.
- D’ALTE, Miguel – Pinturas/Colagens Recentes. Porto: Cooperativa Árvore, 2000.
- DAGERMAN, Stig – A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer. Lisboa: Fenda, 1989 (1ª edição).
- DANTO, Arthur C. – After the end of Art. Contemporary Art and The Pale of History. New Jersey: Princeton University Press, 2014.

- DEBORD, Guy – *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Antígona, 2002.
- DISSANAYAKE, Ellen - *What Is Art For?* Washington: University of Washington Press, 2015.
- DUARTE, Adelaide - *Da Coleção ao Museu. O Coleccionismo Privado de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal*. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural e Caleidoscópio, 2016.
- DURAND, Gilbert – *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: WMF, 2001.
- DÜRRENMATT, Friedrich – *A missão*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- ECO, Umberto – *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- ECO, Umberto - *Kant and the Platypus*. Londres: Vintage Editor, 2000.
- ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre – *Sociologia dos Públicos*. Porto: Porto Editora, 2006.
- EVANS, Graeme – *Cultural planning, an urban renaissance?* London: New York: Routledge, 2001.
- FERNANDES, Alexandra – *Os Leilões e o Mercado de Arte em Portugal. Estrutura, História, Tendências*. Lisboa: Scribe, 2012.
- FERNANDES, João (coordenação) – *Às Artes, Cidadãos!* Porto: Fundação de Serralves, 2010.
- FERRARI, Silvia – *Guia de História da Arte Contemporânea. Pintura. Escultura. Arquitetura, Os Grandes Movimentos*. Lisboa: Editorial Presença, 2001 (2ª edição).
- FERREIRA, António Quadros – *Jaime Isidoro: A Arte sou Eu*. Porto: Edições Afrontamento, 2017.
- FERREIRA, G. e COTRIM C. (organização) – *Clemente Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / FUNARTE e Jorge Zahar Editor, 1997.
- FRANÇA, José Augusto – *A Arte em Portugal no século XX. 1911-1961*. Lisboa: Livros Horizonte 2009 (4ª edição).
- FRANÇA, José-Augusto – *História da Arte Ocidental. 1750-2000*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006 (2ª edição).
- FRANCO, Gustavo H. B. Franco (organização) – *A Economia em Pessoa. Verbetes contemporâneos e ensaios empresariais do poeta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. 2ª Edição.
- FREITAS, Helena de – *Catálogo Raisonné Amadeo de Souza-Cardoso Pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016 (2ª edição).
- GABRIEL, Markus – *El Poder del Arte*. Santiago do Chile: Editorial Roneo, 2019.
- GADAMER, Hans-Georg – *A atualidade do Belo*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1985.
- GAMEIRO, Paulo – *As Organizações em Rede*. Página 2. In www.bocc.ubi.pt em 18 de Janeiro de 2016.
- GANTEFÜHRER-TRIER, Anne – *Cubismo*. Colónia: Taschen, 2005.
- GIELEN, Pascal – *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*. Amsterdam: Valiz, 2013.
- GLUSBERG, Jorge – *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspetiva, 1987.

- GOETHE, Johann Wolfgang – As Afinidades Electivas. Lisboa: Bertrand Editora, 2017.
- GONÇALVES, Rui Mário (coordenação) – Arte Portuguesa nos Anos 50. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Câmara Municipal de Beja/Sociedade Nacional de Belas Artes, 1992.
- GONÇALVES, Rui Mário e DIAS, Francisco Silva – 10 anos de artes plásticas e arquitetura em Portugal. 1974-1984. Lisboa: Caminha. 1985.
- GRAU, Oliver – Arte Virtual. Da ilusão à imersão. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- GREUB, Susan e GREUB, Thierry – Museus do Século XXI. Conceitos Projectos Edifícios. Prestel. Edição Portuguesa: Culturgest, 2007.
- GROYS, Boris – Going Public. Berlin: Sternberg Press, 2010.
- GUGGENHEIM, Peggy – Out of this Century. Confessions of an Art Addict. London: André Deutsch Ltd., 1979.
- HADJINICOLAOU, Nicos – História da Arte e Movimentos Sociais. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HALBWACHS, Maurice – Les cadres sociaux de la mémoire. Paris: Alcan, 1925.
- HALL, Peter – Cities of Tomorrow. New York: Blackwell Publishers, 2002.
- HAN, Byung-Chul – A Sociedade do Cansaço. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.
- HAN, Byung-Chul Han – A Sociedade da Transparência. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.
- HANISCH, Carol – “The personal is political” (1969). In www.carolhanisch.org/CHwritings/PersonalisPol.pdf
- HARGREAVES, Manuela – Colecionismo e Mercado de Arte em Portugal. O Território e o Mapa. Porto: Edições Afrontamento, 2013.
- HARRIS, Peter – El Pintor Maldito. Barcelona: Random, 2013.
- HARVEY, David – Social Justice and the City (Geographies of Justices and Social Transformation). Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2009.
- HATHERLY, Ana – Obrigatório não ver. Lisboa: Quimera, 2009
- HEGEL – Estética. A Ideia e o Ideal. Lisboa: Guimarães Editores, 1959.
- HOFFMANN, Jens – (Curadoria) de A a Z. Rio de Janeiro: Cobogó Ltda., 2017.
- HONNEF, Klaus – POP ART. Colónia: Taschen, 2005.
- HUYSEN, Andreas – Seduzidos pela memória: Arquitectura, monumentos e media. Rio de Janeiro: Aeroplano Edições, 2000.
- ISIDORO, Jaime (prefácio) – Galeria Alvarez: 50 anos depois. Porto, Galeria Alvarez, 2004.
- JEUDY, Henri-Pierre – O Corpo como Objeto de Arte. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JIMÉNEZ, José – Teoría del Arte. Madrid: Editorial Tecnos, 2002.
- JIMENEZ, Marc – La querela del Arte Contemporáneo. Madrid: Amorrortu Editores, 2010.

- JÜRGENS, Sandra Vieira – Instalações Provisórias. Independência, autonomia e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX. Lisboa: Documenta, 2016.
- KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin – Surrealismo. Colónia, Taschen, 2005.
- KRCMA, Ed – Robert Rauschenberg. Londres: Tate Enterprises Ltd., 2016.
- LALANDE, André – Vocabulaire technique et critique de la philosophie. Paris: Quadrige, 1992.
- LAMBERT, Fátima, CASTRO, LAURA e BARBOSA, Rosário – [+ de]20 grupos e episódios do Porto do século XX. Volume I. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2001.
- LAMBERT, Fátima, CASTRO, LAURA e BARBOSA, Rosário – [+ de]20 grupos e episódios do Porto do século XX. Volume II. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2001.
- LAMBERT, Gilles – Caravaggio. Colónia: Taschen, 2001.
- LE BRETON, David – A Sociologia do Corpo. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.
- LE BRETON, David – Adeus ao Corpo. Campinas: Papyrus, 2009.
- LE MOS, Maria da Assunção – Percursos. A Pintura do Ateneu Comercial do Porto. Porto: Ateneu Comercial do Porto, 2005.
- LIMA, Luiz Costa – Vida e Mimesis. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- LIMA, Manuela de Abreu e (coordenação) – A Árvore das Virtudes. 38 Anos com a Cidade. Fotobiografia. Porto: Árvore – Cooperativa de Atividades Artísticas C.R.L., 2001.
- LLOSA, Mario Vargas – “*Filosofia doméstica para tornar a vida mais compreensível e tolerável.*” In O Estado de São Paulo. São Paulo, 11 de Junho de 2006. Caderno 2, página D8.
- LOPES, Teresa Rita (edição) – Álvaro de Campos. Poesia. Lisboa: Assírio Alvim, 2002.
- LÓPEZ, Natalia Poncela – Nem tudo é arte? Modas de olhar. Santiago de Compostela: AGAL, 2018.
- LORD, Barry e LORD, Gail Dexter – The Manual of Museum Exhibitions. Oxford: Altamira Press, 2001.
- LORENTE, J. Pedro – Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico. Gijón: Trea, 2008.
- LUCIE-SMITH, Edward – Movimentos Artísticos desde 1945. Barcelona: Ediciones Destino, 1991.
- MACEDO, Rita Andreia Silva Pinto de – Artes Plásticas em Portugal no período marcelista (1968-1974). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1998.
- MALRAUX, André – O Museu Imaginário. Lisboa: Edições 70, 2011.
- MARCUSE, Hebert – A dimensão estética. Lisboa: Martins Fontes, 1981.
- MARTIN, Sylvia – Futurismo. Colónia: Taschen, 2005
- MARTÍNEZ, Chus – Club Univers. Berlim: Sternberg Press, 2017.
- MARZONA, Daniel – Minimalismo. Colónia: Taschen, 2005.
- MATESCO, Viviane – Corpo, Imagem e representação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

- MATTELART, Armand – *A globalização da comunicação*. São Paulo: EDUSC, 2002 (2ª Edição).
- MAUSS, Marcel – *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974 (Volume II).
- MEDEIROS, Carlos L. (Coordenação) – *Cultura, Factor de Criação de Riqueza*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2008.
- MELO, Alexandre – *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões / Bertrand Editora, 2007.
- MELO, Alexandre – *Arte e Poder na Era Global*. Lisboa: Documento, 2016.
- MELO, Alexandre – *O Sistema da Arte*. Lisboa: Documenta, 2012.
- MELO, Alexandre e MARTINHO, Teresa Duarte (coordenação) – *Galerias de arte em Lisboa*. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice - *Phenomenology Of Perception*. Londres: Taylor & Francis, Ltd., 2013.
- METZGER, Rainer e WALTHER, Ingo F. – *Van Gogh*. Colónia: Taschen, 1998.
- MIR, C. Lidón Beltrán (edição) – *Educación como Mediación en Centros de Arte Contemporáneo*. Junta de Castilla y León, 2005.
- MONTANER, Josep Maria – *Museus para o século XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003.
- MONTERO, Rosa – *A Louca da Casa*. Lisboa: Livros do Brasil, 2016.
- MOULIN, Raymond – *L'artiste, l'institution et le marche*. Paris: Flammarion, 1992.
- MOULIN, Raymonde – *Le marche de la peinture en France*. Paris: Les Editions de Minut, 1967.
- MOURA, Vasco Graça – *Diálogo com (algumas) imagens*. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.
- MUNARI, Bruno – *Das coisas nascem coisas*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- NIETZSCHE, Friedrich – *Ilusión y verdad del arte*. Madrid: Casimiro libros, 2013.
- NOGUEIRA, ISABEL – *Teorias da Arte. Da Modernidade à Actualidade*. Silveira: Letras Errantes, Lda., 2019.
- O'NEILL, Paul – *Curating Subjects*. Londres/Amesterdão: Open Editions/De Appel, 2007.
- OBRIST, Hans Ulrich – *Everything You Always Wanted to Know About Curating*. Berlin: Sternberg Press, 2011.
- OBRIST, Hans Ulrich – *Ways of Curating*. Londres: Allen Lane, 2014.
- ORDINE, Nuccio – *A Utilidade do Inútil. Manifesto*. Matosinhos: Kalandraka Editora, 2018.
- ORWELL, George – *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*. Lisboa: Antígona, 2007.
- PAMUK, Orhan – *O Museu da Inocência*. Lisboa: Editorial Presença, 2010 (2ª edição).
- PASERO, Ursula (eds.) – *Art Production beyond the Art Market?* Berlim: Sternberg Press, 2013.
- PEARCE – Susan M. (edição) – *Interpreting Objects and Collections*. Nova Iorque: Routledge, 1994.
- PELAYO, Raquel – *Vanguarda e Hibridismo na Arte Portuguesa do Século XX: de 1968 a 1974 e as décadas anteriores*. Leiria: Textiverso, 2012.

PEREIRA, Helena AM – Catálogo Coleção Baganha Galeria (2008-2013). Porto: Baganha Galeria, 2013.

PEREIRA, Helena Mendes - “Arte em Espaço Público: uma plataforma de esperança” in Revista Smart Cities - Cidades Sustentáveis edição de abril/maio/junho.

PEREIRA, Helena Mendes – “Crónica de uma escultura premiada” in SANTOS, Agostinho (curadoria) – Zulmiro de Carvalho. Escultura 1968-2018. Gondomar: Município de Gondomar, 2018

PEREIRA, Helena Mendes – “Cruzeiro Seixas: Surreal e Incomensurável” in VÁRIOS - Artes Plásticas Tradicionais e Artes Digitais – O Discurso da (Des)Ordem. Catálogo XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira. 40 anos. Vila Nova de Cerveira: Fundação Bienal de Arte de Cerveira, 2018.

PEREIRA, Helena Mendes – “José Rodrigues” in VÁRIOS – NOVA ÁGUIA. Revista de Cultura para o Século XXI. Nº 20 – 2º Semestre de 2017. Separata, páginas 1 a 2.

PEREIRA, Helena Mendes – “Paula Rego e a transnarratividade biográfica da pintura” in VÁRIOS – Da Pop Arte às Transvanguardas, Apropriações da Arte Popular. Catálogo da XIX Bienal Internacional de Arte de Cerveira. Vila Nova de Cerveira: Fundação Bienal de Arte de Cerveira, 2017.

PEREIRA, Helena Mendes – “Sobral Centeno: uma escrita doureada” in VÁRIOS – Douro por Sobral Centeno. Peso da Régua: Fundação Museu do Douro, 2018.

PEREIRA, Helena Mendes – António Sampaio: Lugares do Atelier. Gondomar: Município de Gondomar, 2016.

PEREIRA, Helena Mendes – Jaime Isidoro: divulgador, colecionador e artista. Espinho e Vila Nova de Cerveira: Museu Municipal de Espinho e Fundação Bienal de Arte de Cerveira, 2019.

PEREIRA, Helena Mendes – Miguel d’Alte (1954-2007): Catálogo Raisoné. Guimarães: Astronauta – Associação Cultural, 2016.

PEREIRA, Helena Mendes – Miguel d’Alte palavras escritas à lua. Guimarães: Astronauta – Associação Cultural, 2018.

PEREIRA, Helena Mendes e MAGANETE, Lauren – Pequenos Delitos do Coração. Guimarães: Astronauta - Associação Cultural, 2019.

PEREIRA, José Carlos – O valor da arte. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2016.

PEREIRA, Paulo (direção) – História da Arte Portuguesa: do barroco à contemporaneidade. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Volume 3.

PERNES, Fernando – “Dinastia uma nova galeria lisboeta” In Colóquio: Revista de Artes e Letras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Número 47 (Fevereiro, 1968).

PERNES, Fernando – A vocação democrática da arte moderna. De Olympia a Guernica. Porto: Fundação de Serralves, 2015.

PERNES, Fernando – Dizer a imagem. Antologia de textos críticos. Porto: Fundação de Serralves, 2015.

- PERNES, Fernando (coordenação) – Panorama arte portuguesa no século XX. Porto: Fundação de Serralves/Campo das Letras, 1999.
- PERNIOLA, Mario – Do sentir. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- PESSOA, Fernando – Heróstato. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- PHILLIPS, Glenn and KAISER, Philipp (edição) – Harald Szeemann. Museum of Obsessions. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2018.
- PINTASILGO, Maria de Lurdes – Dimensões da mudança. Lisboa: Edições Afrontamento, 1984.
- PINTO, António Costa (coordenação) – Portugal contemporâneo. Madrid: Ediciones Sequitur, 2000.
- PINTO, Sílvia e MARTINS, Moisés de Lemos – “Lógicas de vinculação na arte.” In Revista Comunicação e Sociedade, volume 31, 2017.
- QUEIRÓS, Eça – Cartas Familiares e Bilhetes de Paris. Porto: Lello Editores, 1979.
- RANCIÈRE, Jacques – O Espectador Emancipado. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- READ, Herbert – Educação pela Arte. Lisboa: Edições 70, 2007.
- REGATÃO, José Pedro – Arte Pública e os Novos Desafios das Intervenções no Espaço Urbano. Lisboa: Bicho-do-Mato, 2010 (2ª edição).
- RIBEIRO, Anabela Mota – Paula Rego por Paula Rego. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2016.
- RICO, Juan Carlos (coordenação) – La caja de cristal. Un nuevo modelo del museo. Gijón: Trea, 2008.
- RODRIGUES, António – ANOS 60, Anos de Rupturas: Uma Perspetiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta. Lisboa: Sociedade Lisboa 94/Livros Horizonte, 1994
- RODRIGUES, Dalila (conceção) – Casa das Histórias Paula Rego. Coleção. Cascais: Casa das Histórias Paula Rego, 2009.
- ROMÁN, Juan Carlos – Los 100 problemas del arte contemporáneo. Murcia: CENDEAC, 2016.
- ROMANO, Ruggiero (direção) – Enciclopédia EINAUDI. 25. Criatividade – Visão. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.
- ROTHKO, Mark – A realidade do artista. Filosofias da Arte. Lisboa: Cotovia, 2007.
- SÁ, Ana Carmo Reis – Artur do Cruzeiro Seixas. O espírito das coisas invisíveis. Exposição individual na Loja das Quasi. Vila Nova de Famalicão: Loja das Quasi, 2008.
- SABINO, Isabel (coordenação) – And Painting? A pintura contemporânea em questão. Lisboa: CIEBA-FBAUL, 2014.
- SALAZAR, Abel – Que é Arte? Porto: Campos das Letras, 2003.
- SANTOS, Agostinho (curadoria) – Zulmiro de Carvalho. Escultura 1968-2018. Gondomar: Município de Gondomar, 2018.

- SARA & ANDRÉ – *Uma Breve História da Curadoria*. Lisboa: Documenta, 2019.
- SARDO, Delfim – *O Exercício Experimental da Liberdade: Dispositivos da arte no século XX*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- SEITZ, William C. – *The Art of Assemblage*. Nova Iorque: Museu de Arte Moderna, 1961.
- SELWOOD, Sylvie – *The Benefits of Public Art: The Polemics of Permanent Art in Public Spaces*. Londres: Policy Studies Institute, 1995.
- SILVA – Raquel Henriques da – *Anos 70. Atravessar Fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- SILVA, Maria Arlete Alves da – *Coleção Manuel de Brito. Centro de Artes Manuel de Brito*. Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras, 2011.
- SILVA, Raquel Henriques da (coordenação) – *50 Anos de Arte Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- SILVA, Raquel Henriques da (coordenação) – *Coleção José-Augusto França*. Lisboa: Museu do Chiado, 1997.
- SMITH, Terry – *Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: siglo veintiuno editores, 2012.
- SMITH, Terry – *Talking Contemporary Curating*. Nova Iorque: Independent Curators International, 2015.
- SOUSA, Ernesto de – *Ser Moderno em Portugal*. Porto: Assírio & Alvim, 1998.
- SZEEMANN, Harald – *Selected Writings*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2018
- TÁPIES, Antoni – *A prática da arte*. Lisboa: Cotovia, 2002.
- TAVARES, Cristina Azevedo – *Diver(s)idades*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1996.
- TAVARES, Emilia – *1980-2004. Anos de atualização artística das coleções do Museu do Chiado*. Castelo Branco: Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 2004.
- TRINDADE – Maria Beatriz Rocha – *Iniciação à Museologia*. Lisboa: Universidade Aberta, 1993.
- VALÉRY, Paul – *La invención estética y otros escritos sobre arte*. Madrid: Casimiro libros, 2018.
- VÁRIOS – *May You Live In Interesting Times. Biennale Arte 2019. Short Guide*. Venezia: La Biennale di Venezia, 2019.
- VÁRIOS – *O Surrealismo abrangente. Coleção Particular Cruzeiro Seixas*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2004.
- VÁRIOS – *Peggy Guggenheim Collection*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2009 (11ª edição).
- VÁRIOS – *Surrealismo Figurativo. Cruzeiro Seixas*. Catálogo da exposição no Museu Municipal de Caminha entre julho e setembro de 2011.
- VELOSO, Caetano – *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VELTHUIS, Olav – *The Venice Effect. Curators of the Biennale have always played down its impact on the art market, but the two go hand-in-hand.* In https://pure.uva.nl/ws/files/2528669/160949_art_newspaper_biennale_effect_1.pdf

WANSBOROUGH, Matthew e MAGGEEAN, Andrea – “The role of urban design in cultural regeneration.” In *Journal of Urban Design*. Volume 5, número 2, 2000.

WARBURTON, Nigel – *O que é a Arte?* Lisboa: Editorial Bizâncio, 2007.

WATTS, D. J. – *Small Worlds. The Dynamics of Networks between Order and Randoness.* Princeton: Princeton University Press, 1999.

WEBER, Max – *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo.* Lisboa: Editorial Presença, 2019 (9ª edição).

WOOD, Paul – *Arte conceptual.* Lisboa: Editorial Presença, 2002.

WOODHAM, Doug – *Art Collecting Today. Market Insights for everyone passionate about art.* New York: Allworth Press, 2017.

WEBGRAFIA

<http://patrimoniomemoriaidentidade.blogspot.com/2014/05/a-quase-capela-do-espirito-santo.html>

<http://theoria.art-zoo.com/interview-with-william-wright-jackson-pollock/>

<http://umintermediai501.blogspot.com/2008/01/mind-over-matter-interview-with-harald.htm>

<http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?headline=98&visual=2&langId=1&q=L>

<http://www.gulbenkian.pt/Institucional/pt/Fundacao/OFundador?a=12>

<http://zet.gallery/blog/pt/artes-humanidades-engenharia/>

<https://bienaldecerveira.org/workshopsvisitas-guiadas-recontar-a-bienal-em-maio-com-artistas/>

<https://dicionario.priberam.org/antologia>

<https://expresso.pt/cultura/2017-05-06-Jorge-de-Brito-o-grande-colecionador-de-arte>

<https://gulbenkian.pt/fundacao/apresentacao/>

https://kunsthalle-bern.ch/media/aus_dem_mus_e_clat_an_den_ort_des_werks_scan.pdf

<https://library.metmuseum.org/search/searchtype=X&searcharg=miguel+d'alte&searchscope=1&SORT=D&SUBMIT=Search>

https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-16-influential-young-curators-shaping-contemporary-art?utm_medium=email&utm_source=20025080-newsletter-editorial-weekly-04-14-20&utm_campaign=editorial&utm_content=st-v

<https://www.casalini.it/>

<https://www.engenhariaeconstrucao.com/2020/04/a-arte-nas-cidades.html>

<https://www.fundacaoplmi.com/>

https://www.researchgate.net/publication/322007807_Museus_Turismo_e_Sociedade_-_uma_reflexao

<https://www.serralves.pt/pt/fundacao/a-fundacao/historia/>

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/alexander-calder-performing-sculpture>

<https://www.theartnewspaper.com/comment/orhan-pamuk-s-manifesto-for-museums>

<https://www.youtube.com/watch?v=Gbqu2dbnSlw&t=182s>

<https://www.youtube.com/watch?v=nBg5U5Peu2M>

<https://www.youtube.com/watch?v=nIKkHgQ2Mk0>

<https://www.youtube.com/watch?v=Ob13mBciDaI>

<https://www.youtube.com/watch?v=OReKYI6J1xw>

https://www.youtube.com/watch?v=PnNCim_s9SM

<https://www.youtube.com/watch?v=rANHO91d6UU>

<https://www.youtube.com/watch?v=Us1aryLyITE>

<https://www.youtube.com/watch?v=wc1Cny7la3o>

<https://www.youtube.com/watch?v=XtfHc7bxc1A>

<https://www.youtube.com/watch?v=yBYUxliWZG8>

<https://zaratan.pt/pt/>

IMAGENS

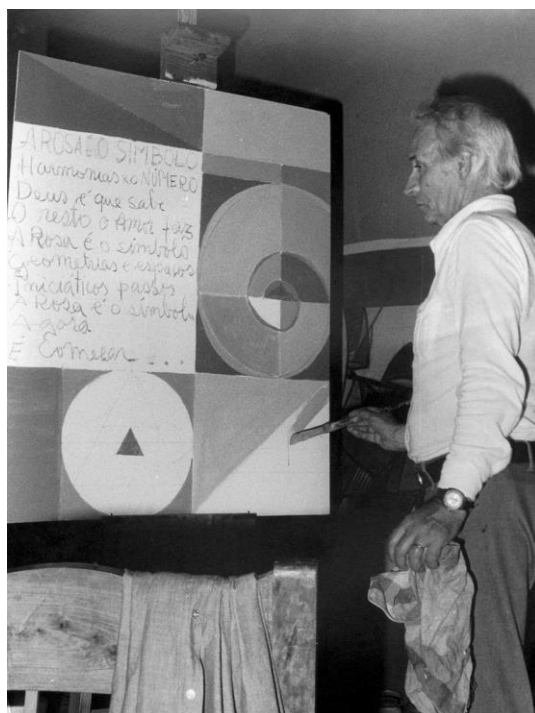


Imagem 1: fotografia de Antônio Sampaio de serviu de base à comunicação da exposição comemorativa dos 100 anos do seu nascimento, no Fórum Cultural de Cerveira. Cedida pelos herdeiros de Antônio Sampaio.



Imagem 2: fotografia de Antônio Sampaio que serviu de base à comunicação da exposição comemorativa dos 100 anos do seu nascimento, no Museu do Vinho do Porto. Cedida pelos herdeiros de Antônio Sampaio.

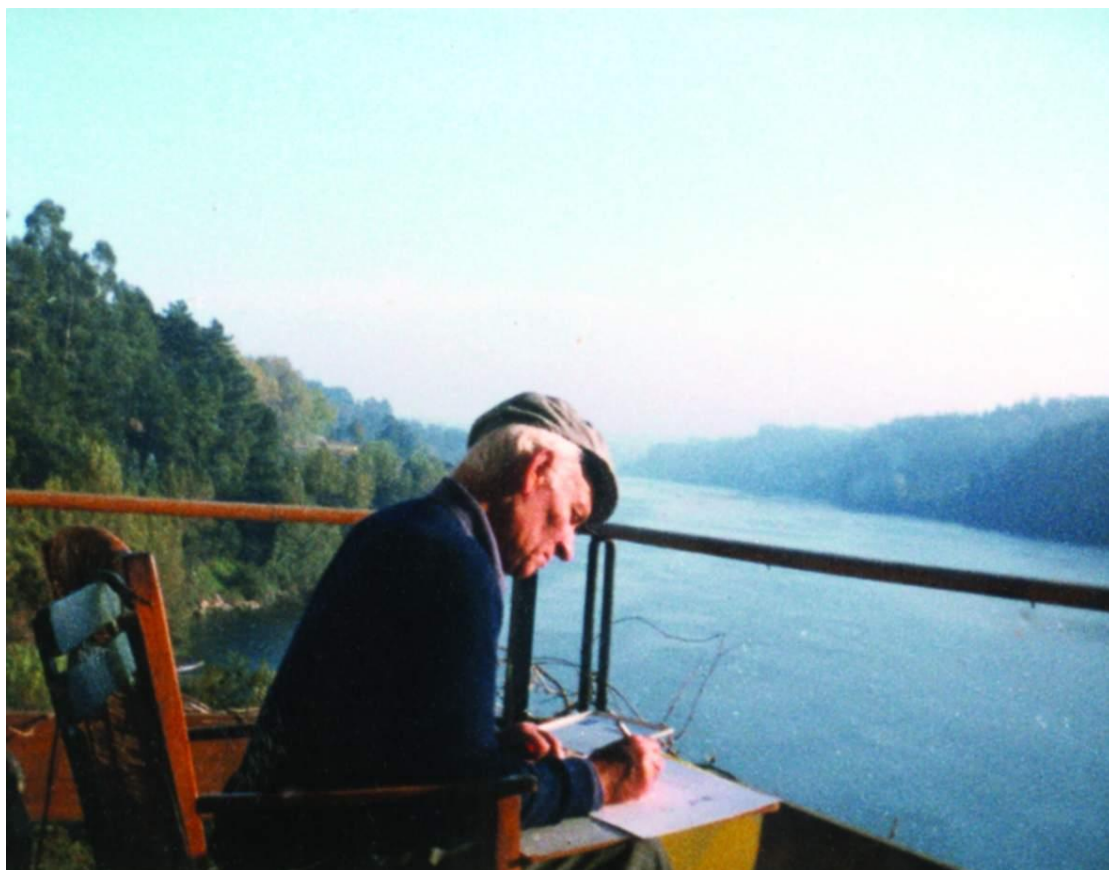


Imagem 3: fotografia de António Sampaio que serviu de base à comunicação da exposição comemorativa dos 100 anos do seu nascimento, no Auditório Municipal de Gondomar. Cedida pelos herdeiros de António Sampaio.



Imagem 4: fotografia panorâmica da exposição comemorativa dos 100 anos de nascimento de António Sampaio, no Fórum Cultural de Cerveira. Cedida pela Fundação Bienal de Arte de Cerveira.

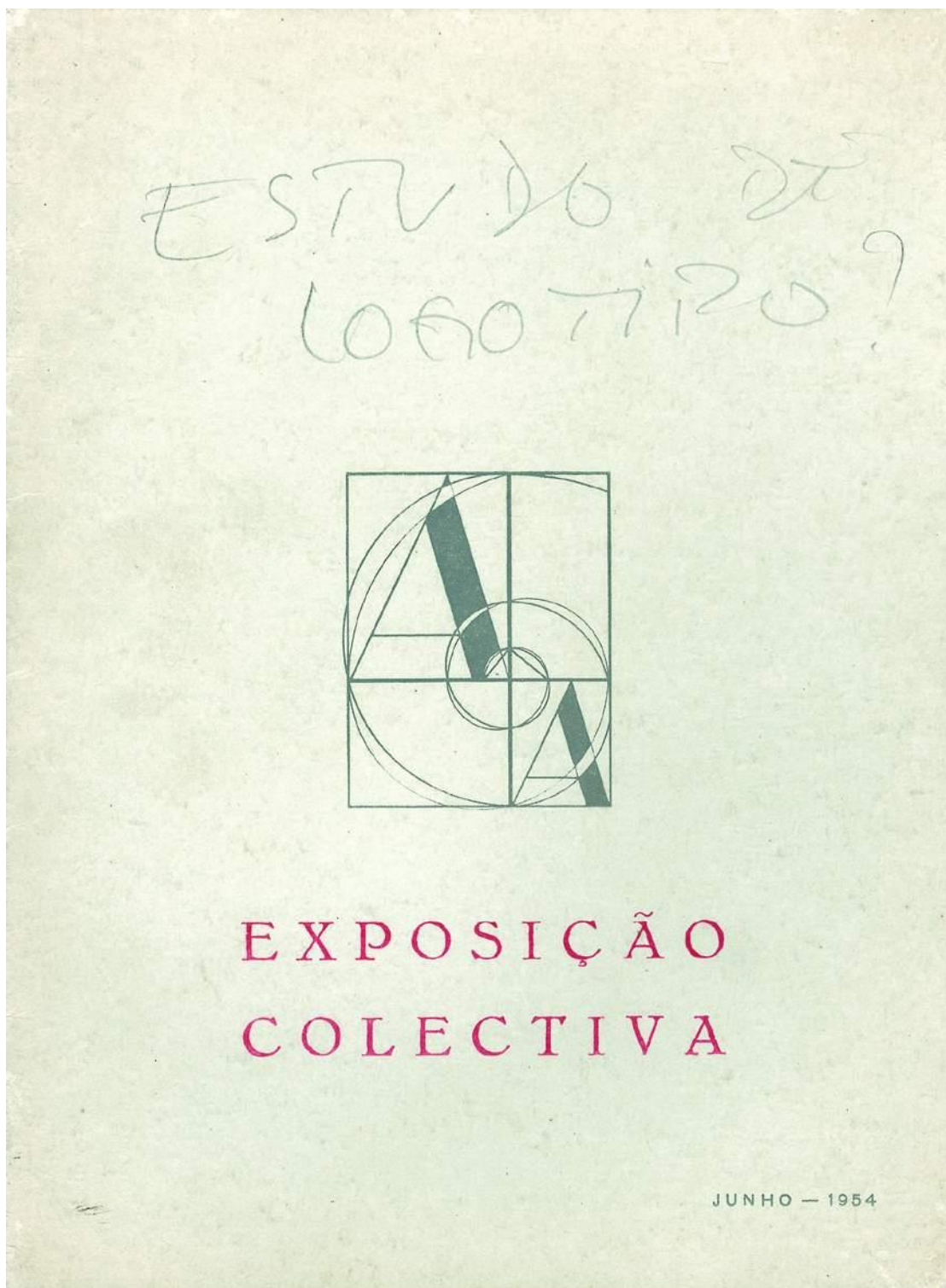


Imagem 5: capa de catálogo para exposição na Galeria/Academia Alvarez com possível logotipo desenhado por Almada Negreiros. Documento cedido pelos herdeiros de António Sampaio.



Imagem 6: fotografia panorâmica da exposição de homenagem a Paula Rego, integrada na XIX Bienal Internacional de Arte de Cerveira. Cedida pela Fundação Bienal de Arte de Cerveira.



Imagem 7: cartaz da exposição comemorativa dos 40 anos da Bienal Internacional de Arte de Cerveira que teve lugar na Assembleia da República. Desenvolvido pela Fundação Bienal de Arte de Cerveira, sob minha coordenação.



Imagem 8: fotografia da exposição de homenagem a Cruzeiro Seixas, integrada na XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira. Cedida pela Fundação Bienal de Arte de Cerveira.

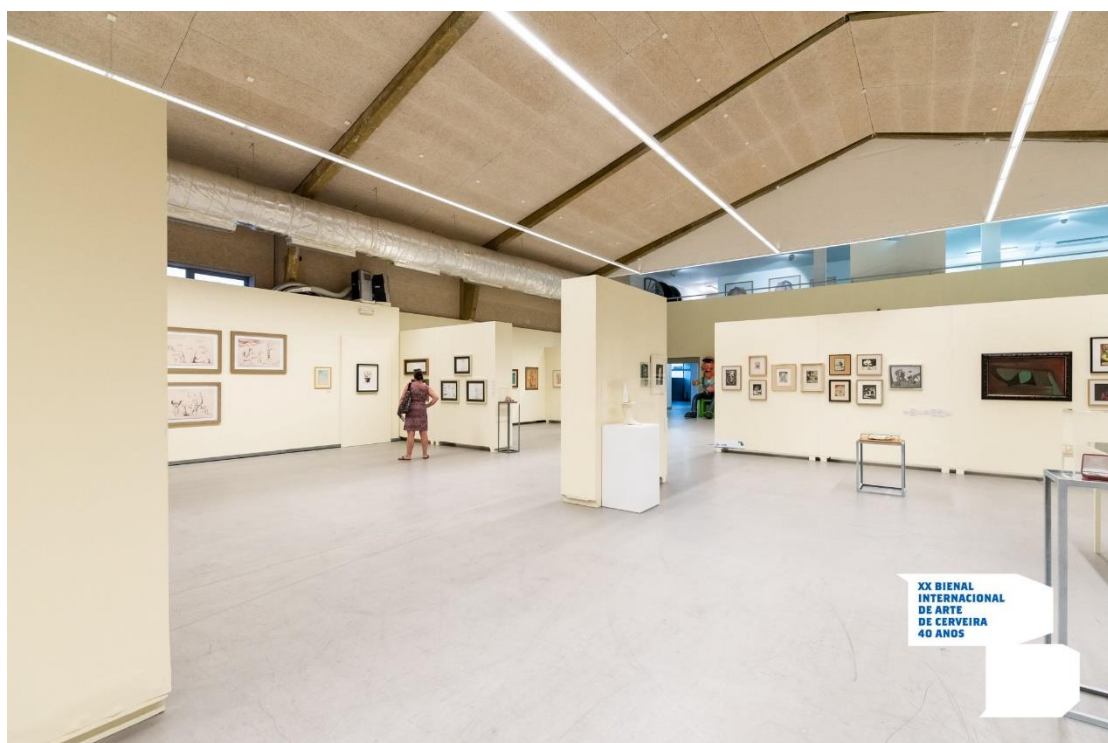


Imagem 9: fotografia da exposição de homenagem a Cruzeiro Seixas, integrada na XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira. Cedida pela Fundação Bienal de Arte de Cerveira.



Imagem 10: escultura “Artes, Humanidades e Engenharia” doada pelo dstgroup à Universidade do Minho, localizada no campus de Gualtar. Fotografia cedida pela zet gallery.

ANEXOS



DECLARAÇÃO

Eu, João Fernando Brito Nogueira, portador do cartão de cidadão número 02865526 5 ZX6, válido até 29 06 2021, na qualidade de presidente da Fundação Bienal de Arte de Cerveira, declaro, para os devidos efeitos, que autorizo Helena Alice Mendes Pereira, portadora do cartão de cidadão número 12616834, válido até 28-02-2020, a utilizar imagens e referências referentes a ações e projetos realizados em colaboração com a Fundação Bienal de Arte de Cerveira e várias edições das Bienais Internacionais de Arte de Cerveira, para efeitos de apresentação de dissertação de Doutoramento em Ciências da Comunicação (Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho) com o tema “A curadoria (expandida) como processo de comunicação da Arte contemporânea”.

Vila Nova de Cerveira, 28 de maio de 2020

DECLARAÇÃO

Eu, Maria Antónia Beyer Pereira de Sampaio, portadora do cartão de cidadão número 969983, válido até 27 04 2022, na qualidade de herdeira legítima de António Sampaio (1916-1994), declaro, para os devidos efeitos, que autorizo Helena Alice Mendes Pereira, portadora do cartão de cidadão número 12616834, válido até 28-02-2020, a utilizar imagens e referências referentes a ações e projetos realizados no âmbito do projeto comemorativo do centenário de nascimento do pintor António Sampaio (1916-1994), para efeitos de apresentação de dissertação de Doutoramento em Ciências da Comunicação (Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho) com o tema “A curadoria (expandida) como processo de comunicação da Arte contemporânea”.

Gondomar, 28 de maio de 2020

Maria Antónia Beyer Pereira de Sampaio

DECLARAÇÃO

Eu, José Gonçalves Teixeira portador do cartão de cidadão número 05961916 3ZX3, válido até 02/10/2029, na qualidade de presidente do conselho de administração do dstgroup e fundador da zet gallery, declaro, para os devidos efeitos, que autorizo Helena Alice Mendes Pereira, portadora do cartão de cidadão número 12616834, válido até 28-02-2020, a utilizar imagens e referências referentes a ações e projetos realizados no âmbito das suas funções na zet gallery e no dstgroup, para efeitos de apresentação de dissertação de Doutoramento em Ciências da Comunicação (Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho) com o tema “A curadoria (expandida) como processo de comunicação da Arte contemporânea”.

Braga, 28 de maio de 2020



