



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**Narrativas Contemporâneas**

**Paradigmas e discursos em Museus de Arte Contemporânea**

**Márcia Quintas de Carvalho**

Orientação: Professor Doutor Paulo Simões Rodrigues

**Dissertação de Mestrado em Museologia**

Évora, 2014



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**Narrativas Contemporâneas**

**Paradigmas e discursos em Museus de Arte Contemporânea**

**Márcia Quintas de Carvalho**

**Orientação: Professor Doutor Paulo Simões Rodrigues**

**Dissertação de Mestrado em Museologia**

**Évora, 2014**

Entre todas as seculares modernidades, a nossa traz perfil de última. Não por ser a depois de todas. Que empatar é esse de modernidade e modernidade e modernidade a todo o tempo, e ainda outra modernidade? Se foi forçoso isto, pronto, foi forçoso e agora deixou de o ser. Agora é a última modernidade. Mais nenhuma. Mais nenhuma haverá. Mais nenhuma. Esta agora é perfeitamente aquela primeira de todas as modernidades, a advinha...

Almada Negreiros

## **Resumo**

### **Narrativas Contemporâneas**

#### Paradigmas e discursos em Museus de Arte Contemporânea

As práticas artísticas contemporâneas que se manifestam a partir da década de 60 do século XX são responsáveis pela afirmação de um novo paradigma artístico. Essa transformação contestou radicalmente a natureza da arte e o papel do artista, bem como a visão evolucionista da história da arte. Neste processo, o museu transforma-se no lugar onde são construídos e instituídos os significados culturais da arte.

A presente dissertação toma como questão central o debate suscitado pelas experiências artísticas contemporâneas e os seus efeitos na teoria e prática museológicas, ou seja, na própria condição do museu. Com este objectivo, abordamos os processos sociais e culturais que conduziram à emergência de um novo paradigma, inserindo-os no debate em torno da modernidade e da pós-modernidade. A análise do contexto português pretende interpretar a afirmação tardia de movimentos artísticos contemporâneos e captar as contrariedades do processo de institucionalização da arte contemporânea em Portugal.

## **Abstract**

### **Contemporary Narratives**

#### Paradigms and discourses in Contemporary Art Museums

The contemporary artistic practices that have manifested from the 60s are responsible for the emergence of a new artistic paradigm. This transformation radically challenged the nature of art and the role of the artist, as well the evolutionary view of art history. In this process, the museum becomes the place where the cultural meanings of art are built and instituted.

The present dissertation has as central issue the debate raised by the contemporary artistic experiences and their effects on museological theory and practice, in other words, the very condition of the museum. With this aim we address the social and cultural processes that led to the emergence of a new paradigm, inserting them into the debate about modernity and postmodernity. The analysis of the Portuguese context seeks to interpret the late assertion of contemporary artistic movements and capture the contrarities of the process of institutionalization of contemporary art in Portugal.

## **Agradecimentos**

A conclusão desta dissertação só foi possível graças ao contributo de um conjunto de pessoas às quais quero expressar a minha sincera gratidão.

Ao Professor Paulo Simões Rodrigues, por ter aceite orientar este trabalho. A sua generosa disponibilidade para clarificar todas as minhas dúvidas e incertezas, as suas valiosas sugestões e palavras de encorajamento foram imprescindíveis para conseguir finalizar esta empresa.

Aos Coordenadores do Curso de Mestrado em Museologia da Universidade de Évora e a todos os seus docentes, pelo empenho demonstrado na produção e transmissão de conhecimentos, numa época em que os estudos em Museologia eram um domínio embrionário em Portugal.

Ao Dr. Miguel von Hafe Pérez, pelas importantes sugestões de leitura e de análise que apoiaram as minhas pesquisas iniciais e tornaram mais claros os caminhos de investigação a seguir.

Aos amigos de sempre, pelo seu caloroso apoio. Em especial à Ema, pela sua amizade sempre sincera e por todos os momentos de partilha de conhecimentos e de aprendizagem em conjunto.

Ao Adriano, pela maravilhosa e reconfortante cumplicidade que só os melhores irmãos sabem construir.

Aos meus pais, pelo seu colo nos momentos de maior desânimo e exemplo de determinação, de ética e de solidariedade. Também por me terem encorajado a ter sempre um espírito inquieto.

Ao Álvaro, por ter também abraçado os territórios da minha pesquisa, acompanhando-me com entusiasmo nas extenuantes visitas a museus de arte contemporânea, enriquecendo a minha biblioteca com livros extraordinários, ouvindo-me durante horas e debatendo comigo todas as questões e as infindáveis hesitações. Especialmente pelo seu afectuoso companheirismo e prodigiosa paciência.

## Índice Geral

Introdução .....	1
PARTE I – TEMPOS MODERNOS .....	9
1.1. O Projecto da Modernidade .....	9
1.2. A Modernidade Artística .....	12
1.3. O Museu Cerimonial .....	22
1.4. Museus Modernos .....	29
PARTE II – CONDIÇÕES PÓS-MODERNAS .....	37
2.1. A Arte Pós-Moderna .....	37
2.2. O Fim da História da Arte? .....	46
2.3. Museus de Arte Contemporânea .....	50
PARTE III – “O ESTRANHO CASO PORTUGUÊS” .....	71
3.1. Lógicas do Atraso Português .....	71

3.2. Debates e dinâmicas em torno da Arte Contemporânea .....	91
3.3. A institucionalização da Arte Contemporânea em Portugal ....	104
Conclusões .....	116
Bibliografia .....	120
Créditos de imagens .....	129
Índice de Imagens .....	132



## Introdução

As experiências artísticas contemporâneas vieram questionar a visão evolucionista da história da arte e promover um intenso debate sobre o lugar e estatuto da obra de arte, desconstruindo as concepções de autenticidade e de originalidade enquanto qualidades distintivas do objecto artístico.

Perante esta dinâmica transformadora, os museus de arte moderna e contemporânea obrigaram-se a rever o modo como liam e apresentavam o que colecionam e exibem, rompendo com a apresentação historicista e formalista do *museu de objectos*. Adicionalmente, o museu redefiniu as suas funções no sentido em que se assumiu como lugar onde são elaborados e instituídos os significados culturais da arte.

Importa lembrar que a história dos museus foi sendo, também ela, escrita e apresentada como uma evolução contínua, desde os tempos antigos. O mesmo esquema historicista e de sentido linear exprimiu-se nas representações dominantes da história da arte. Ao localizarmos as origens do museu no impulso ocidental de coleccionar e preservar uma herança estética, ressalta que esta história ignorou o facto de a própria estética ser uma invenção moderna e de as colecções diferirem vastamente nos seus objectos e sistemas de classificação, em diferentes conjunturas históricas, incluindo o momento presente (Crimp, 1993).

Numa abordagem auto-reflexiva sobre a criação de um novo modelo para a primeira apresentação da colecção da Tate Modern, Iwona Blazwick e Frances Morris (2000) sublinharam a importância do estatuto internacional, cívico e social da instituição museológica. Em ruptura com o tradicional critério da ordenação temática e historicista das obras de arte, os autores procuram contrariar a certificação das colecções enquanto representações de um cânone que confere ao museu o estatuto de “panteão oficial de grandeza”, tanto nas suas inclusões como nas suas exclusões.

Assentes em narrativas mestras que determinam valores objectivos, autónomos e universais, muitas colecções de arte do século XX têm sido redefinidas criticamente como subjectivas, contingentes e ocidentais na sua

perspectiva, sem que isso abale o lugar central ocupado pelo museu na cultura contemporânea.

Neste contexto, o projecto da Tate Modern traduz a possibilidade de conceber um museu de arte moderna sobre a revisão do cânone da história da arte, num desafio formulado por historiadores, críticos e artistas. O projecto de apresentação da colecção da Tate Modern foi longamente debatido por um grupo de trabalho onde participaram conservadores, historiadores, críticos, artistas e outros representantes de instituições da arte, e abriu caminho a diferentes perspectivas sobre a teoria museológica actual.

Nas palavras de Blazwick e Morris,

(...) hoje, o desafio para o museu de arte é duplo. Podemos nós criar o museu tal como ele é reflectido pelos artistas, críticos e pela diversidade de comunidades que constituem o nosso público, podemos, como questiona Andreas Huyssen, ‘trabalhar com mudanças, refinar as suas estratégias de representação e oferecer os seus espaços como sítios de contestação cultural’? (...) Por um período de cinco anos não iremos ver uma, mas diversas histórias dos séculos XX e XXI, entendidas através de uma perspectiva multifacetada e em mudança. Elas irão permitir flexibilidade, dinamismo e um compromisso continuado com novos saberes, e novas formas de ver e compreender o passado em relação com o presente (2000:39).

Diversos autores têm ainda salientado que a prática artística contemporânea contesta as instituições de legitimação da arte, nomeadamente as instituições museológicas, ao reclamar que a atribuição de valorações como a originalidade e a autenticidade da obra não passam de conceitos produzidos discursivamente pelo próprio museu.

Embora possa ter implicações que conduzam à erosão da instituição museológica, amparada pela prática artística e pela análise crítica do museu, a institucionalização da contestação é o fenómeno museológico recente mais reconhecido por centros tão pouco alternativos como o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, como ficou patente em 1999, com a apresentação da paradoxal exposição *Museum as Muse: Artists Reflect*, resultante de uma pesquisa sobre as estratégias de ataque dos artistas à instituição (Molins, 2005).

Também a intersecção de géneros formais e o recurso a novos suportes e materiais vem causando o que Douglas Crimp (1993) designa – referindo-se à entrada autorizada da fotografia no museu como mais uma disciplina artística, entre outras – por “colapso do museu”. Ao consentir o “mundo exterior” no seu próprio interior, a autonomia da arte revela-se uma ficção construída pelo museu.

Estamos assim perante uma incoerência discursiva que assinala o advento do pós-modernismo, no sentido em que passado e presente podem ser despojados de qualquer determinação histórica, bem como de conflitos. Ao abraçarem esta posição, os museus pretendem restabelecer o carácter autónomo, universal e intemporal da arte, mesmo da arte pós-moderna que, através das suas obras, expõe a heterogeneidade de forma a destruir a integridade das disciplinas tradicionais, corrompendo-as pela *hibridade*.

Por outro lado, no campo da recepção, ao privilegiar o instante como o momento de manifestação da obra de arte, as práticas artísticas não vão ao encontro da exaltada intemporalidade da arte. O desencontro das expectativas também se verifica quando a arte passa a reflectir a vida quotidiana. Da mesma forma que devolve ao espectador, sob outra forma, a vida que este reconhece, também o defrauda quando não lhe oferece a excepcionalidade a que este está habituado segundo a lógica espectacular das sociedades contemporâneas (Fernandes, 2006).

No papel de espectadores de arte contemporânea, corremos o risco de não compreender a verdadeira natureza de grande parte da produção artística de referência, realizada a partir das décadas de 60 e 70, se não estivermos disponíveis para abandonar a concepção da obra de arte original e única, reconhecendo que o *objecto original* pode ser reproduzido sem comprometer o seu significado e autenticidade (Krauss, 1997).

Neste contexto, Yves Michaud (1989) chama a atenção para a enorme variedade de qualidades e aspectos que permitem identificar as obras de arte enquanto tais. Já não estamos no tempo em que a arte não só não é bela, como no tempo em que a arte abandonou os critérios mais canónicos que a definiam enquanto arte. Segundo o mesmo autor, o problema actual não está no estudo sobre a natureza das obras, mas sim no estabelecimento de critérios para a sua identificação ou reconhecimento. Tornar-se *obra de arte* representa passar de um

mundo no qual prevalecem determinados critérios de uso e avaliação a um outro mundo, organizado segundo outros valores e critérios. Em suma, trata-se de entrar no denominado “mundo da arte”. As obras de arte são, assim, produto de decisões complexas, tomadas na sua maioria por uma comunidade ancorada na tradição, insistindo no argumento da consagração, no sentido quase sacramental da transformação do objecto em arte.

O museu tem desempenhado um papel decisivo nesta transformação paradigmática. Sobretudo, ao determinar, através da exposição, o significado atribuído às obras de arte, trazendo para o debate a questão referente à colocação da arte (Meijers, 1996).

A exposição apresenta-se hoje como o meio através do qual a arte se torna conhecida. Nos últimos anos verificou-se um aumento significativo da sua produção e acentuou-se a opção dos museus por apresentarem as suas colecções permanentes numa série de exposições temporárias.

Considerado o primeiro local onde se opera a mudança de políticas e onde se expressa a economia da arte, é no espaço expositivo que o significado da obra de arte é construído, mantido e, por vezes, desconstruído. Envolvidas por elementos de espectáculo, de evento sócio-histórico e de projecto estruturante, as exposições de arte contemporânea estabelecem e gerem os significados culturais da arte (Greenberg *et al.*, 1996).

Longe de serem meros palcos para projectos estéticos, os discursos produzidos pelos artistas são aqui articulados com muitos outros, alguns manifestamente mais poderosos e evidentes. Sem recorrer a disfarces muito elaborados, a pretensão das exposições consiste em pensar modelos estéticos, construir a história ou mesmo fazer da arte a utopia das sociedades contemporâneas (Poinsot, 1996).

Os *readymades*, da autoria de Marcel Duchamp, além de belos e criativos, são importantes por clarificarem que a função do museu de arte, considerando cada um dos objectos colocados em exposição, é declarar que “isto é arte” (Balkema e Slager, 1997).

Tomando como ponto de partida a centralidade que estas questões ocupam no actual contexto museológico dedicado à arte moderna e contemporânea, na

presente dissertação pretendemos ensaiar uma reflexão sobre os processos sociais e culturais que conduziram à afirmação de um novo paradigma artístico, que veio contestar radicalmente a natureza da arte e o papel do artista e, ao mesmo tempo, as próprias instituições de legitimação da arte, em especial o museu.

Sabendo-se que as práticas artísticas contemporâneas recuperaram, ainda que em parte, o legado das vanguardas históricas das primeiras décadas do século XX, parece-nos indispensável começar por sintetizar os movimentos artísticos associados ao modernismo, optando por uma abordagem que privilegie a sua articulação com o projecto sociocultural da modernidade, o contexto histórico e filosófico onde estes se inserem. Neste âmbito, procuraremos compreender se as rupturas ensaiadas pelas vanguardas artísticas de início de século tiveram impacto no campo museológico. Na nossa análise, evocar-se-á o exemplo paradigmático do primeiro museu de arte dos tempos modernos, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, fundado em 1929.

Num segundo momento da nossa síntese, importa contextualizar o aparecimento das práticas artísticas associadas à pós-modernidade. Neste sentido, começaremos por situar o debate filosófico em torno do complexo conceito de pós-modernismo. Uma vez delimitada a natureza da pós-modernidade no campo artístico, detemo-nos sobre os principais efeitos de mudança que, a partir da década de 60, a ruptura pós-moderna provocou na própria essência da arte. Por último, procuramos interpretar de que modos a ruptura artística pós-moderna veio obrigar o museu a rever a sua própria condição, em especial o discurso canónico que emitia sobre a arte e, mais em concreto, pretendemos apurar de que modo o museu alterou a sua identidade e assumiu novas funções.

Considerando a temática de pesquisa que elegemos e as questões anteriormente colocadas, pretende-se por fim abordar o contexto português, evidenciando os processos de implantação das experiências artísticas contemporâneas e a criação de um circuito museológico dedicado à arte contemporânea em Portugal.

Numa abordagem que tenha em consideração o contexto nacional, sobressai o surgimento tardio de um movimento vanguardista quando, na cena artística internacional, já se adivinhava um certo retorno às disciplinas tradicionais

e aos valores da expressão e da subjectividade, traduzido no aparecimento de um novo paradigma que chega até nós só em inícios da década de 80 do passado século (Wandschneider, 1999).

Em Portugal, a década de 80 marca, no plano artístico, uma nova fase de criatividade, de implantação nacional e internacional dos artistas e do seu irreversível alinhamento com o contexto internacional. Como acontecimentos de ruptura simbólica, destacam-se a acção global (artes plásticas e arquitectura, moda, dança, música e debates) *Depois do Modernismo*, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1983. Esta iniciativa abriu o debate em torno da pós-modernidade, com a introdução de referências à “transvanguardia”, à *bad painting*, ao novo expressionismo e ao “regresso à pintura”. Em 1984, a exposição *Atitudes Litorais* foi igualmente marcante, na medida em que apresentou uma reflexão singular sobre a arte pós-moderna produzida na cena artística portuguesa (Pinharanda, 2000).

Do mesmo modo, as expressões tardias de um movimento de contestação ao museu e das suas funções legitimadoras podem estar relacionadas com a inexistência, em Portugal, até aos anos 90 do século XX, de um circuito museológico dedicado à arte contemporânea. Aliás, no contexto nacional, o início dos anos 90 foi marcado por uma mudança de paradigma que, referindo-se ao período entre 1993 e 2003, Miguel von Hafe Pérez assinalou:

(...) sedimentaram-se estruturas mais profissionalizadas no âmbito da arte contemporânea e, paralelamente, o espectro das intervenções artísticas também sofreu uma mutação radical. (...) As experiências e reflexões que são levadas a cabo em torno das noções de *site-specificity*, de contextualidade e de efemeridade, muito na sequência daquilo que hoje em dia se convencionou apelar de neo-vanguardas dos anos 60, todas estas problemáticas, só foram, de facto, amplamente absorvidas em termos institucionais, em Portugal, nos anos 90 (2007:90-91).

No contexto nacional interessa-nos compreender as lógicas do “atraso português” na institucionalização da arte moderna e contemporânea. Neste sentido, procuraremos estabelecer uma relação explicativa entre a afirmação tardia de um movimento ligado às vanguardas artísticas – que pode ser entendida como expressão de uma persistente dessintonia face à produção artística internacional – e o constante adiamento de um projecto museológico

verdadeiramente estruturado dedicado à arte moderna e contemporânea em Portugal.

Esta dissertação tem como objectivo abordar as releituras discursivas produzidas pelos museus de arte contemporânea que romperam com apresentações historicistas e formalistas e redefiniram as suas tradicionais funções. Interessa-nos considerar os processos de questionamento produzidos pelas experiências artísticas contemporâneas.

Assim, podemos identificar o problema central da nossa pesquisa; apresentando-o do seguinte modo: de que forma a recente afirmação de um novo paradigma artístico reflecte-se no discurso que o museu de arte contemporânea produz sobre a arte, levando-o a redefinir as suas tradicionais funções?

Partindo desta questão prévia, é nossa intenção levantar e discutir uma série de outras questões, certamente interligadas:

- Em que medida a afirmação de um novo paradigma artístico questiona a visão evolucionista da história da arte;
- Qual a relação entre a “crise do museu” e o recurso a novos materiais e suportes pelos artistas contemporâneos;
- De que modos o museu de arte contemporânea redefine criticamente as suas colecções;
- Que significados assume o objecto artístico no espaço do museu de arte contemporânea;
- Por que processos o museu constrói e reconstrói os significados culturais da arte;
- Qual o papel do museu de arte contemporânea na construção de novos discursos sobre a história da arte?

Considerando o problema central de nossa pesquisa e as questões complementares apresentadas, formulamos a seguinte hipótese interpretativa: o debate suscitado pelas experiências artísticas contemporâneas, em especial o questionamento da visão evolucionista da história da arte e dos conceitos de *originalidade*, *lugar* e *estatuto da obra de arte*, conduziu o museu de arte

contemporânea a releituras discursivas e à redefinição das suas tradicionais funções, assumindo-se como lugar onde são elaborados e institucionalizados os significados culturais da arte.

O “estranho caso português”, marcado por um significativo atraso na recepção, institucionalização e impacto destes questionamentos, parece não desmentir a hipótese, antes a confirma. Uma breve síntese do processo de institucionalização da arte contemporânea em Portugal, que ensaiaremos no último capítulo, permitirá elucidar esta percepção.

Embora se trate de uma Dissertação em Museologia, a necessária problematização das questões colocadas conduziram-nos a uma extensa bibliografia assente em diversas áreas do conhecimento em ciências sociais, textos onde predomina a abordagem filosófica.

A mobilização predominante de bibliografia que podemos situar no território epistemológico da Crítica relaciona-se com a produção abundante de ensaios e outros textos sobre as relações de duplo sentido que a arte teceu com a modernidade e a pós-modernidade. O facto de os museus serem um produto da modernidade cujas premissas foram seriamente abaladas pela pós-modernidade incitou diversos autores das ciências sociais a construírem análises no sentido de desconstruir a mudança de significado do papel da arte, dos artistas e dos museus na transição do “moderno” para o “pós-moderno”.

A Museologia é, por definição, um campo pluridisciplinar que, conforme os temas e problemáticas elaboradas, obriga a leituras e métodos transversais. Assim, a metodologia que adoptamos segue o modelo interpretativo da bibliografia que predomina no estudo destes temas, o qual consiste numa tentativa permanente de desconstrução dos significados discursivos do fenómeno artístico contemporâneo na sua relação com o museu.

Boa parte da bibliografia consultada e referida ao longo deste trabalho foi escrita em língua estrangeira. Todos os trechos que transcrevemos foram traduzidos para português. A tradução é da nossa responsabilidade.



## PARTE I – TEMPOS MODERNOS

### 1.1. O Projecto da Modernidade

Como salienta Peter J. Taylor (1999), os conceitos e imagens decorrentes da simples noção de moderno são matéria prodigiosa em termos de ideias relacionadas.

Historicamente, *moderno* é entendido como um substantivo, utilizado em regra no plural, como demonstra o famoso debate intelectual de finais do século XVII entre “modernos” e “antigos”. Presentemente, os cientistas sociais manifestam uma predilecção pelo conceito de *modernidade* que, pela sua riqueza e diversidade, tem tanto de sedutor como de problemático para todos aqueles que anseiam defini-lo e procuram resumir os seus significados.

Complexificando esta teia de conceitos e acrescentando-lhe dois outros procedentes da noção de moderno, *modernismo* e *modernização*, Taylor chama a atenção para o facto de estes conceitos terem sido desenvolvidos em contextos muito diferentes e com objectivos igualmente distintos. No entanto, e apesar de reconhecer que o seu campo de aplicação é muito vasto, o autor trata estes conceitos como elementos de um único conjunto de ideias, com uma preocupação comum pela novidade e pela mudança, umas vezes celebrando a mudança, outras vezes tentando controlá-la.

O sociólogo Boaventura de Sousa Santos também reconhece que o projecto sociocultural da modernidade é “muito rico, capaz de infinitas possibilidades e, como tal, muito complexo e sujeito a desenvolvimentos contraditórios” (1994: 70). De acordo com este autor, o projecto da modernidade emerge entre o século XVI e finais do século XVIII. O seu trajecto histórico não pode ser dissociado do desenvolvimento do capitalismo, enquanto modo de produção dominante, em especial nos países da Europa que conheceram uma revolução científica e iniciaram o processo de industrialização. Sousa Santos argumenta ainda que a “especificidade histórica do capitalismo reside nas relações de produção que instaura entre o capital e o trabalho e são elas que determinam a emergência e a generalização de um sistema de trocas

caracterizadamente capitalista” (*idem, ibidem*: 72). Considerando que isso só se verifica em finais do século XVIII ou mesmo por meados do século XIX, o autor conclui que o projecto sociocultural da modernidade já estaria em marcha quando o capitalismo industrial se tornou dominante<sup>1</sup>.

Mas a transição para a modernidade não pode ser analisada tendo apenas em conta o processo económico, na medida em que lhe estão associadas importantes transformações em diversas áreas da vida humana. Na realidade, a emergência e o desenvolvimento do capitalismo industrial desencadeiam um processo de modernização da estrutura sociodemográfica que, inevitavelmente, implicam a consolidação do projecto da modernidade. A industrialização supôs amplos movimentos migratórios das populações rurais para os meios urbanos, acelerando a morte do mundo rural e favorecendo formas de vida urbana.

A propósito, Eric Hobsbawm (1990) argumenta que a indústria pode ser incluída entre os critérios da modernidade. Em finais do século XIX, os países do mundo “desenvolvido”, mesmo que fundamentalmente agrários, estavam a transformar-se em sociedades industriais e de alta tecnologia, dinâmicas cuja tradução mais óbvia foi a sua rápida urbanização e uma concentração populacional sem precedentes. Apesar de assinalar a existência de mais de 1 milhão de habitantes nas cidades europeias de Londres, Paris, Berlim e Viena, na opinião de Hobsbawm

(...) aquilo a que o século XIX desde 1789 deu origem não foi tanto o gigantesco formigueiro com os seus milhões de habitantes apressados (...), mas antes um sistema amplamente distribuído de médias e grandes cidades e, em especial, grandes zonas densas, ou conurbações, de desenvolvimento urbano e industrial, a engolir gradualmente os campos da região (1990: 35).

---

<sup>1</sup> De acordo com Boaventura de Sousa Santos, o projecto da modernidade tem dois pilares fundamentais, o pilar da *regulação* e o pilar da *emancipação*. Embora sejam constituídos por lógicas ou princípios distintos e complexos, é possível estabelecer correspondências entre estes dois pilares. Ou seja, cada uma das lógicas de emancipação racional pode ser inserida, de forma privilegiada, no pilar da regulação. Assim, por exemplo, a “racionalidade estético-expressiva”, uma das três lógicas de racionalidade que constituem o pilar da emancipação, articula-se com o princípio da comunidade, um dos três princípios do pilar da regulação, pois é “nela que se condensam as ideias de identidade e de comunhão sem as quais não é possível a contemplação estética” (Sousa Santos, 1994: 71).

Foi também em finais do século XIX que as principais nações industrializadas, com o objectivo de alargar os seus mercados e explorar recursos de forma a sustentar o capitalismo industrial, concretizaram projectos de imperialismo colonial. Estes projectos acabaram por gerar movimentos populacionais massivos e de âmbito internacional, propiciadores do encontro de diferentes ideias e linguagens, dinâmicas que favoreceram, por exemplo, o aparecimento de experiências artísticas modernistas (Wallace, 2011).

Retomando a contextualização de Hobsbawm (1990), foi especialmente no campo das artes visuais que se debateu sobre as diferenças entre as sociedades ocidentais e as culturas não-ocidentais. O imperialismo possibilitou às vanguardas ocidentais o contacto com as artes exóticas tomadas como representativas, quer de civilizações consideradas sofisticadas, como a japonesa, que influenciou diversos artistas franceses, quer de outras denominadas por “primitivas”, como é o caso das africanas, que tinham nesse “primitivismo” a sua principal fonte de atracção.

O campo artístico é aliás um dos poucos onde se desvanece o sentimento de superioridade do conhecimento ocidental sobre qualquer outro domínio, tendo sobre estas culturas um interesse genuíno. É disso exemplo a forma como as vanguardas de início do século XX apresentaram estas obras de arte em exposições europeias, como que ensinando o Ocidente a considerá-las arte, com o seu direito próprio, independentemente da sua origem (*idem, ibidem*: 108).

A emergência da modernidade não pode ser dissociada, também, do desmoronamento da cosmologia antiga e do questionamento da autoridade religiosa, dois movimentos que irrompem na sequência de uma revolução científica sem precedentes na Europa. Trata-se de uma ruptura radical na cultura europeia que, como lembra o filósofo Luc Ferry (2009), tem como referências históricas a publicação das obras de pensadores como Copérnico, Galileu, Descartes e Newton. Com as obras da Ciência Moderna nasce uma nova era, na qual não é somente o homem que “perdeu o seu lugar no mundo’, mas o próprio mundo, pelo menos esse *cosmos* que constituía o quadro fechado e harmonioso da existência humana desde a Antiguidade, que pura e simplesmente se evaporou” (*idem, ibidem*: 100), deixando os espíritos da época tremendamente perturbados.

Se o mundo deixa de ser um *cosmos*, afigurando-se agora como um *caos*, desprovido de qualquer coisa que o espírito humano possa ver ou contemplar, é forçoso que seja o homem, a partir do exterior, a introduzir, neste universo, a ordem cósmica para que o mundo continue a fazer sentido. Nas palavras de Luc Ferry, no essencial, “o pensamento moderno irá colocar o homem no lugar do *cosmos* e da divindade. É com base na ideia de humanidade que os filósofos fundarão de novo a teoria, a moral e mesmo as doutrinas de salvação” (*ibidem*: 109).

O entendimento do homem como ser racional e livre, capaz de pensar através da Razão filosófica e científica, foi secularizando os valores sociais e as próprias condições epistemológicas e técnicas que estão na base do avanço científico e industrial do século XIX. Estamos diante de um novo optimismo que, além de filosófico, se estende à esfera social e se materializa em filosofias sociais diversas – socialismos, positivismos e cientismos evolucionistas, entre outras –, correntes de pensamento que têm em comum uma concepção da história assente nos pressupostos do progresso, da irreversibilidade e da perfectibilidade humanas.

Todos estes valores têm o secularismo como espinha dorsal que sustenta os processos correlativos de afirmação da Razão, da ciência e da própria emancipação do homem em sociedade, ou seja, contêm as características mais fortes da modernidade. No entanto, o processo filosófico e histórico da convergência da secularização com a modernidade suscitou, como advertiu Fernando Catroga (2006), excessos de crença na Razão, a exemplo da crença dogmática no historicismo, paradigma que só a pós-modernidade viria a questionar, nomeadamente em relação às filosofias da história da arte.

## **1.2. A Modernidade Artística**

Perante uma crise moral denunciada por alguns pensadores europeus da época, a separação entre os poderes secular e religioso cria a necessidade de encontrar uma nova religião. Tendência de ruptura que transformaria a ciência no novo código de leitura do mundo, em diversos domínios do real.

No início do século XIX, como refere Sousa Santos, “a ciência moderna tinha já sido convertida numa instância moral suprema, para além do bem e do mal” (2000: 49). Do mesmo modo, os movimentos vanguardistas que caracterizam a cena artística do início deste século, como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo ou o construtivismo russo, revelam bem como o campo artístico se deixa tomar pela ideia de emancipação científica e tecnológica da sociedade.

A filosofia de Nietzsche, ao contribuir decisivamente para a desconstrução destes excessos e contradições inerentes à secularização, encontra na arte um campo de reflexão privilegiado. Precursor das filosofias pós-modernas da arte, o pensamento de Nietzsche rompe com a unidade e harmonia que eram intrínsecos ao racionalismo moderno.

Durante séculos, podemos dizer que a história da arte ocidental está umbilicalmente relacionada com o cristianismo. No seu pensamento filosófico, Nietzsche salientou o papel desempenhado pela metafísica na filosofia ou no conhecimento em geral, dedicando uma detida reflexão aos paradigmas de entendimento da arte, invertendo por completo a concepção tradicional da filosofia da arte e da estética em particular.

Como alerta Luc Ferry (2009), todo o pensamento de Nietzsche se fundamenta na distinção de dois grandes tipos de forças que comandam a *Vida*, o universo e a própria racionalidade, as forças *reactivas* e as *activas*. No seu distanciamento crítico em relação à modernidade, Nietzsche recusa a procura de uma racionalidade no caos, nesse tecido de forças contraditórias que é o universo, e considera a ideia de harmonia uma suprema ilusão. Neste sentido, entende que as *forças activas* se exprimem e encontram o seu lugar de vida natural na arte e não na filosofia ou na ciência. Significa que o artista, por oposição ao filósofo ou ao sábio (o cientista), “(...) é por excelência *aquele que transmite valores sem discutir*, aquele que nos abre ‘perspectivas de vida’, que inventa novos mundos sem ter a necessidade de demonstrar a legitimidade daquilo que propõe, e *muito menos de prová-la através da refutação de outras obras que precederam a sua*” (*idem, ibidem*: 171). Na verdade, para Nietzsche, a arte não exprime uma visão sublimada do mundo, nem supõe sentimentos morais, antes se revela como “uma

força afirmativa, caótica e activa” (França, 2011: 58) ou, na elaboração do próprio, é ela mesma a expressão da *vontade de poder*<sup>2</sup>.

Reconhecido como um dos pensadores mais críticos da filosofia tradicional, Nietzsche teve uma influência decisiva sobre a prática artística associada ao modernismo em disciplinas tão diversas como a literatura, a música e as artes visuais.

No campo filosófico, a modernidade tem como legado primacial a desconstrução logocêntrica da Razão conduzida por Nietzsche e por outros pensadores como Freud e Heidegger, cujas teorias e reflexões foram decisivas para a história do pensamento do século XX, até aos nossos dias. Se, por um lado, no plano filosófico, a modernidade visa a “dissolução do *sujeito* e das formas ulteriores da sua representação” (*idem, ibidem*: 62), por outro lado, no plano artístico, a modernidade pretende desvalorizar a tradição cultural precedente e dismantelar os seus alicerces simbólicos.

De acordo com o entendimento de diversos autores, no decurso da primeira metade do século XX, verificou-se uma ruptura entre a “modernidade histórica” e a “modernidade artística” (Nogueira, 2012). Efectivamente, na viragem do século XIX, o movimento modernista foi muito rico em visões críticas e alternativas acerca do mundo moderno. As criações artísticas integradas no modernismo foram inquietantes por terem atacado o realismo, mas também por sugerirem que no mundo moderno nem tudo era o que parecia (Taylor, 1999).

A relação entre modernidade e modernismo continua a alimentar um aceso debate entre os teóricos que se dedicam aos estudos modernistas. Na análise de Charles Harrison e Paul Wood (2003), a modernidade refere-se à condição social e cultural resultante das novas condições de vida propiciadas pelos avanços científicos e tecnológicos trazidos pela modernização. Assim, a modernidade pode ser traduzida como uma consciência da mudança e de um tempo novo, e, ao

---

<sup>2</sup> Esta noção central da ontologia nietzschiana remete para uma filosofia crítica da arte que está nos antípodas das visões metafísica e historicista e que declara a criação artística um campo diferenciado da ciência e da religião. Abrindo caminho a diversos tópicos da concepção pós-moderna da arte, reafirmando a sua visão genealógica e desconstrutiva do pensamento, Nietzsche considera que a actividade artística consiste “(...) na libertação de forças activas contrárias ao espírito de ressentimento e de ódio à vida que se encontram presentes nas forças reactivas que o ideal ascético encarna” (França, 2011: 60).

mesmo tempo, uma adaptação a essa mudança, com consequências ao nível da experiência individual.

Ainda que seja problemático delinear fronteiras entre os dois conceitos, o Modernismo pode ser entendido como uma *representação* da incipiente experiência do novo. Nas palavras de Harrison e Wood, num certo sentido “a experiência não pode ser apreendida enquanto não for representada; embora no extremo fosse absurdo dizer que a condição moderna não pudesse ser experienciada sem a leitura contrária da arte moderna” (*ibidem*: 128).

Neste sentido, os mesmos autores distinguem dois tipos de resposta à experiência da condição moderna que, pese o facto de se relacionarem entre si, são claramente opostas. Por um lado, o crescimento e concentração da população em grandes centros urbanos, escorados pelo aparente domínio do homem pela máquina, favoreciam um sentimento de perda de profundidade e liberdade que podemos encontrar sintetizado na expressão “gaiola de ferro”, da autoria do cientista social Max Weber. No entanto, por oposição, as mesmas mudanças desencadearam reacções entusiastas, sendo a acção do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, autor do Manifesto Futurista, um dos exemplos mais eufóricos.

As preocupações estilísticas do movimento futurista integravam uma visão da vida moderna associada às ideias de simultaneidade, dinamismo e velocidade. Muito embora o Futurismo tivesse como objectivo explícito posicionar a arte italiana no cume da vanguarda europeia, as posições políticas de Marinetti tornaram o movimento indissociável do regime fascista de Mussolini que dele se apropriou como estética oficial.

Ainda a respeito do distanciamento que certas correntes modernistas evidenciaram relativamente à modernidade iluminista, importa destacar alguns aspectos do pensamento de Theodor W. Adorno<sup>3</sup>, um dos mais complexos exemplos desta forma de reacção.

---

<sup>3</sup> Para uma compilação de ensaios de Adorno sobre a teoria da indústria da cultura, ver Theodor W. Adorno, *Sobre a Indústria da Cultura*, Coimbra, Angelus Novus (trad.), 2003 (org. e prefácio de A. Sousa Ribeiro). Para uma abordagem crítica do pensamento de Adorno, ver Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1986.

Foram raros os críticos convencidos de que uma teoria da cultura moderna teria sempre de considerar tanto a “cultura de massas” como a “alta cultura” (Wallace, 2011).

Na sua teoria do modernismo, Adorno teve sempre presente o facto de o modernismo e a cultura de massas terem coexistido, numa relação imbricada, desde que ambos despontaram em meados do século XIX. A sua abordagem vai sempre no sentido de pensar o modernismo senão como uma reacção aos mecanismos da produção cultural de massas e à transformação da cultura em mercadoria. Na perspectiva de Adorno, o modernismo é, simultaneamente, um sintoma e um resultado de uma crise cultural, mais do que uma nova “solução”. Por sua vez, a mercantilização é a chave de leitura para a apreensão estrutural do modernismo. A este respeito, António Sousa Ribeiro coloca em relevo a concepção essencialmente ascética da obra de arte que atravessa todo o pensamento estético adorniano e afirma que, de acordo com a posição do filósofo, “é a ascese característica do paradigma modernista, a concentração intransigente na especificidade das linguagens e na individualidade da obra de arte, que permite a formulação de um conceito de arte susceptível de manter viva a recusa da lógica mercantil” (2003: 8).

Na realidade, o exercício da Razão iluminista não conduziu apenas à erosão de antigas crenças, mas também ao enfraquecimento das suas próprias possibilidades.

Os triunfos do conhecimento científico moderno parecem ter contribuído igualmente para uma renovada consciência das limitações do pensamento humano, como o comprovaram a teoria da selecção natural de Charles Darwin e a teoria do inconsciente de Sigmund Freud. Também na ficção de D. H. Lawrence, na pintura de Paul Gauguin ou na filosofia de Nietzsche podemos encontrar expressões do que Jeff Wallace (2011) designa por “modernismos irracionalistas”, no sentido em que ser modernista é, entre outras coisas, questionar o projecto da modernidade iluminista. Ainda que com uma outra orientação, o movimento surrealista, surgido na década de 20 do século XX, pode ser visto, na opinião de Wallace, como a mais extensiva conjugação do compromisso modernista com o irracional.



Pensamos ser claro o facto de os modernistas terem demonstrado uma inquietação com as possibilidades de expressão e do conhecimento humano, seja através do alargamento do projecto iluminista, seja desafiando as suas limitações. Neste sentido, a I Guerra Mundial é um dos maiores exemplos da contradição do Iluminismo, com efeitos devastadores para muitos artistas e pensadores, empurrados pela ou contra a sua vontade para o meio do conflito, a que se seguiu a percepção de que a destruição mecanizada fora o resultado final de mais de um século de progresso intelectual, industrial e tecnológico.

O desencanto com o rumo das sociedades, a afirmação de movimentos políticos de massas e a sua posterior ocupação do poder em forma de regimes totalitários, com o Fascismo italiano, o nacional-socialismo alemão e o Comunismo estalinista, fizeram com que os anos da Guerra e os seguintes fossem um período traumático para as vanguardas artísticas de início do século XX, levando-as a assumir uma forte dimensão política nunca antes verificada (Harrison e Wood, 2003). Nesta perspectiva, a resposta modernista pode ser interpretada como um lamento pela perda de significado num mundo secular destituído dos seus sistemas de crenças.

Mesmo nas artes, a definição teórica e a aplicação do conceito de modernismo nem sempre é unânime. Por um lado, por não ser possível a sua generalização à totalidade do trabalho artístico produzido durante o período moderno, tratando-se antes de uma categoria que integra apenas um conjunto de obras de arte da cultura ocidental deste período. Referimo-nos a uma avaliação que permite identificar e agrupar trabalhos que, além do mais, nem sempre parecem relacionar-se com o processo de modernização ou a experiência da modernidade.

Por outro lado, a periodização do modernismo e o seu lugar na história da arte Ocidental também não está livre de dissensões. Embora o seu aparecimento tenha vindo a ser inserido num intervalo temporal muito amplo, entre o final do século XVIII e o início do século XX, parece evidente que, na arte, o modernismo marca a ruptura com a tradição cultural ocidental que ligava a expressão artística à expressão do mundo real (Harrison, 2001).

Sobre esta matéria, Boris Groys reconhece o carácter essencialmente pluralista da arte moderna, declarando mesmo que “a afirmação de que a arte

moderna escapa a qualquer generalização é a única generalização permitida” (2008: 1).

Uma das implicações mais imediatas associadas a esta condição é a impossibilidade de abordar ou de escrever sobre a arte moderna como um fenómeno específico. Pelo menos, não é possível fazê-lo nos mesmos termos com que é habitual discorrer sobre outros movimentos artísticos, como seja o barroco, isto é, como o resultado de um trabalho colectivo desenvolvido por diversas gerações de artistas e teóricos. Da mesma forma, é também difícil nomear uma obra como epítome de toda a arte moderna sem correremos o risco de sermos imediatamente confrontados com um “contra-exemplo”. Efectivamente, cada movimento de arte moderna parecia provocar um “contra-movimento” e a cada tentativa de teorizar uma definição de arte surgia um artista que produzia uma obra que não se inseria nessa definição. Nas palavras de Groys, “(...) quando alguns artistas insistiam na autonomia da arte, outros praticavam o compromisso político”. Exemplificando a um nível mais trivial, lembra também que “Quando alguns artistas começaram a fazer arte abstracta, outros artistas começaram a ser ultra-realistas. Podemos assim dizer que todas as obras de arte moderna foram concebidas com o objectivo de contradizerem, de uma forma ou de outra, todas as outras obras de arte moderna” (*ibidem*: 1-2).

Na sequência deste argumento, o autor conclui que mais do que um carácter pluralista, a arte moderna distingue-se pela sua dimensão contraditória que reconhece como “verdadeiramente moderna” toda e qualquer expressão artística que desafie e refute a arte existente. Da mesma maneira que exclui toda e qualquer expressão artística que reproduza acriticamente os padrões vigentes. Groys conclui assim que “*O campo da arte moderna não é um campo pluralista mas um campo estritamente estruturado de acordo com a lógica da contradição*” (*ibidem*: 2), ou seja, um discurso que obedece a um processo dialéctico. Como verificaremos mais adiante, em relação à arte contemporânea este processo não será apenas dialéctico mas também paradoxal.

Na sua reflexão sobre o desenvolvimento do projecto da modernidade, Carlos França (2011) defende que a progressiva ausência de elementos formais partilhados entre os diversos movimentos associados à modernidade artística se deve, principalmente, à renúncia dos cânones impostos pela Academia por parte do artista moderno, que passa a imprimir uma marca singular às suas obras. Face

a esta alteração, a obra de arte conheceu mutações profundas, na medida em que deixou “(...) de fazer parte duma totalidade orgânica identificada com a historicidade da *Ideia* de arte entendida no sentido hegeliano, passando, então, apenas o carácter intencional do autor a ser determinante na concepção do seu *trabalho*” (*idem, ibidem: 26*).

As divergências entre linguagens artísticas clássicas e modernas são cada vez mais notórias quanto mais avançamos no século XIX. Todavia, o ano de 1860 marca a afirmação da orientação modernista ao tornar-se do conhecimento público a obra de Édouard Manet, amplamente reconhecido como o precursor da pintura moderna. Não é por acaso que as obras apresentadas por Manet no *Salon des Refusés*, onde foram exibidos trabalhos recusados pelo júri do *French Salon*, em 1863, por não cumprirem critérios de qualidade, foram alvo de destaque e controvérsia. Segundo Charles Harrison (2001), a razão pela qual as obras de Manet se demarcaram, causando indignação entre os membros do júri e da Academia, relaciona-se com o facto de exprimirem aspectos da “experiência da modernidade”, nomeadamente o questionamento da ordem social burguesa.



**Fig. 1 - Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863**

Mas é com a pintura de Paul Cézanne que a arte moderna conhece uma ruptura ao distanciar-se do “modo natural de ver e apreender a realidade no contexto da ideologia naturalista”, inaugurando um “sistema da pintura” caracterizado pela “sua plena inserção no campo da sensação”, o que significa reivindicar uma forma de visibilidade da arte que não se permite identificar com a representação da realidade (França, 2011: 30-32).

A obra de Cézanne é inspiradora para um conjunto de artistas e teóricos que, durante a primeira década do século XX, na Europa e nos Estados Unidos, associavam o movimento moderno a “formas de afastamento dos estilos naturalista e clássico, com rejeição de formas literárias e narrativas dos temas e com um interesse em estilos ‘primitivos’, como supostamente exemplificados na escultura tribal ou pré-clássica ou na arte italiana pré-renascentista” (Harrison, 2001: 46).

Um dos exemplos mais paradigmáticos da influência de Cézanne na pintura modernista é a obra *As Meninas de Avinhão*, executada por Pablo Picasso em 1907.



**Fig. 2 - Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*, 1907**

Este movimento de identificação com as manifestações artísticas de sociedades tribais, ao qual o desenvolvimento da investigação antropológica nos territórios tomados pelos impérios europeus não é alheio, poderia ser interpretada

como uma forma de crítica dirigida pela arte modernista ao mundo moderno. Para os artistas modernos, a redescoberta ou mesmo a apropriação das linguagens artísticas classificadas como formas de “arte primitiva” exprimiam o desejo de um novo recomeço, ancorado numa autenticidade e originalidade expressivas. Esta intenção ou utopia de afinidade com a arte dos primeiros tempos “(...) envolvia uma espécie de fuga à tradição e à história, pois (...) a arte primitiva estava esvaziada de ambas” (*idem, ibidem*: 47-48).

O cubismo é o movimento em que melhor transparecem as afinidades com o primitivismo. Foi a partir do seu desenvolvimento, depois de 1907, que se começaram a evidenciar as diferenças entre os estilos tradicionais anteriores e a modernidade artística. Pese o facto de não existir consenso quanto ao período de afirmação do modernismo, como já tivemos oportunidade de explicitar, a maioria dos autores é unânime em declarar que o cubismo é o movimento que marca a viragem para a arte moderna, com efeitos relevantes no trabalho de artistas identificados com as vanguardas europeias de início do século XX. Apesar de não serem conhecidas obras de pintura abstracta realizadas pelos seus fundadores, as experiências artísticas conduzidas pelos cubistas foram paradigmáticas para outros artistas, a exemplo de Kasimir Malevich, por constituírem uma “(...) evidência conclusiva da exequibilidade, mesmo da necessidade, de uma arte abstracta, como meio de transição prática para estilos inteiramente não figurativos” (*idem, ibidem*: 49).

Na esteira do crítico americano Clement Greenberg, Arthur C. Danto (1997) advoga que a transição da arte “pré-modernista” para a arte modernista está indubitavelmente associada ao abandono dos recursos miméticos pela pintura, remetendo as suas características representacionais para um plano secundário. Para além das suas implicações na forma como a pintura passa a representar o mundo, o Modernismo singulariza-se pela ascensão a um novo nível de consciência, na medida em que introduz o debate e a reflexão sobre os meios e os métodos da representação, transformando a arte no seu próprio sujeito.

Se até então o *progresso* na arte implicava o avanço na direcção de um ideal, na arte moderna a ideia de *progresso* é inseparável da emancipação face ao imperativo de representar, de modo coerente, um mundo natural e supostamente objectivo. Neste sentido, os artistas desconstroem, progressivamente, os

fundamentos e capacidades artísticas tradicionais, substituindo-os por novas linguagens visuais e técnicas criativas que lhes permitem evocar diferentes universos de pensamento (Duncan, 2007).

O caminho em direcção à abstracção transforma-se no símbolo supremo do artista face à tradição e à história. Assistimos a uma proeminente mudança cultural que se caracteriza pela transição de uma estética fundamentada na crença em um ideal de beleza imutável e transcendente para uma estética baseada na fugacidade, cujos valores centrais são a mudança e a novidade, o que mina o conceito de beleza universalmente inteligível e atemporal (Calinescu, 1999).

### **1.3. O Museu Cerimonial**

Os museus de arte são, muitas vezes, considerados conservadores e resistentes à moderna museologia. O elevado reconhecimento colectivo das suas colecções, exibidas no cenário quase sacralizado do espaço do museu, traduziu-se numa resistência ideológica e simbólica expressa em discursos expositivos celebrativos da autenticidade e da unicidade das obras de arte que acolhem (Henriques da Silva, 2005).

Instituições fundamentais para a vida artística do século XIX, os grandes museus surgidos durante este período institucionalizaram a ideia iluminista do que seria a experiência estética. Fundada no princípio de um juízo sobre a beleza de algo, a experiência estética, na perspectiva iluminista, implica a enunciação da qualidade que nos permite designar um qualquer objecto como “arte”, independentemente da sua utilidade, conteúdo e significado. Ao isolarem os objectos com valor estético da sua função e quotidiano original, os museus foram, durante muito tempo, “contentores palacianos das grandes colecções de arte”, declarando no seu interior, “quer a autonomia da esfera estética (...) quer o seu aspecto público: um local de experiência colectiva onde a ‘voz universal’ podia ser visualizada pela comunidade de observadores (...), cada um julgando como se para todos” (Foster *et al.*, 2004: 497).

Na Europa, a criação de lugares próprios para a contemplação de obras de arte surge no contexto de um novo pensamento moderno, que atribui aos objectos exibidos no museu a finalidade única de estes serem contemplados como objectos belos. Durante o século XVIII, o crescente interesse por todos os aspectos implicados na experiência visual dirige a atenção de filósofos e de críticos de arte para debates sobre o gosto ou a percepção da beleza, contributos que se revelam decisivos para a formação da base filosófica que esteve na origem da crítica de arte. Alguns destes pensadores encaram a contemplação estética como uma experiência profundamente transformadora, na medida em que atribuem ao objecto artístico poderes estéticos, morais e emocionais. Neste sentido, o objecto ganha uma nova função quando é contemplado como obra de arte e o museu passa a ser reconhecido como o lugar mais apropriado para o acolher (Duncan, 2007).

Se até ao século XIX, a obra de arte era, essencialmente, uma representação de qualquer coisa, real ou imaginária, o efeito do museu despojou os objectos das suas funções originais. Num processo que André Malraux designou por “confronto de metamorfoses”, os objectos tornaram-se, unicamente obras de arte. Ao dissociar os objectos de qualquer “divindade, qualidades de adorno e possessão, semelhança ou imaginação”, o museu impôs ao observador uma abordagem totalmente nova sobre a obra de arte (Malraux, 2004: 369).

Na abordagem de Carol Duncan e Alan Wallach (2004), o museu é entendido como um monumento cerimonial, comparável às igrejas e aos templos de outros tempos. As suas colecções reúnem um conjunto de objectos de arte, formando um todo coerente, que funciona como um “programa iconográfico”, que, por sua vez, informa e justifica os valores celebrados neste espaço cerimonial. Assim sendo, podemos afirmar que um contexto pode dotar os seus objectos de significados e, reciprocamente, os objectos podem contribuir para o significado geral do espaço que habitam.

À semelhança de tantos outros espaços cerimoniais, o museu de arte é também um fenómeno arquitectónico complexo, onde são seleccionadas e organizadas obras de arte numa sucessão de espaços com o objectivo de proporcionar uma experiência estética que, muitas vezes, se apresenta como um ritual. Ao reconhecermos o museu de arte como o local, por excelência, para

observarmos a “arte original”, estamos a conceder-lhe um papel ideológico único nas nossas sociedades, porventura excessivo e demasiado isento de crítica.

Na obra *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums* (1994), Carol Duncan apresenta o museu como um cenário virtual, concentrando a sua análise nos valores e nas crenças associadas à identidade social, sexual e política que estas instituições veiculam através de experiências vivas e directas.

Os museus exportam ideologias. Neste sentido, são uma das instituições mais apetecíveis do mundo moderno, sobretudo por parte dos poderes políticos organizados e socialmente institucionalizados que os vêem como cenários perfeitos para a materialização dos seus desejos de legitimação.

Embora pertençam à esfera do conhecimento secular, os museus sempre organizaram o seu espaço de forma a conferir-lhe uma natureza cerimonial, de vocação contemplativa e educativa, muito semelhante à maioria dos recintos consagrados a práticas ritualistas. Na opinião de Duncan, o carácter ritual da experiência museológica revela-se, sobretudo, em representações encenadas no interior do museu. Através de cenários construídos, a representação é materializada numa sequência de narrativas históricas e artísticas desenvolvidas no espaço do museu com um objectivo transformador: conferir aos visitantes uma sensação de iluminação. Mesmo o conceito de experiência estética, tal como as sociedades ocidentais o formularam, possui, na sua base, fundamentos semelhantes àqueles que estruturam a experiência associada aos rituais tradicionais – a revelação, o equilíbrio espiritual, a luz. Actualmente, os museus de arte, tanto clássica como moderna, têm como objectivo a comunhão com espíritos imortais do passado, permitindo aos seus visitantes o contacto com o passado imortalizado ou com objectos imbuídos de um espírito imortal como tantos outros locais de ritual (*idem*, 2007).

Por um lado, ao organizar-se tradicionalmente numa sequência de escolas aparentemente antagónicas, o museu acrescentou ao simples “prazer de olhar” uma indagação pela arte. Por outro lado, a tentativa de reunir obras-primas no interior do seu espaço, traz à nossa mente a sensação de que estamos a contemplar *todas* as obras-primas do mundo (Malraux, 2004). Neste sentido, introduzimos o conceito de museu como “heterotopia” acumulativa de tempo,



expressão elaborada por Michel Foucault na conferência radiofônica “Les hétérotopies”, proferida em 1966.

Instituições singulares na cultura ocidental do século XIX, os museus são, na abordagem de Foucault, *heterotopias*, na medida em que se constituem como lugares de todos os tempos, embora estejam, em si mesmos, fora do tempo e inacessíveis à devastação da história. Enquanto lugar onde o tempo está em constante acumulação, o museu tem bem presente a ideia de acumular tudo, de se constituir como o “arquivo geral de uma cultura”. Como argumenta Foucault, o museu é uma *heterotopia* onde o tempo se acumula infinitamente expressando “a vontade de encerrar num só local todos os tempos, todas as épocas, todas as formas e todos os gostos, a ideia de constituir um espaço de todos os tempos, como se esse espaço pudesse ser ele mesmo definitivamente intemporal” (2009: 30). Porém, importa sublinhar que a pretensão de organizar esta forma perpétua e indefinida de acumulação de tempo num lugar imóvel pertence à modernidade. Expressão do gosto individual, o museu é uma *heterotopia* própria da nossa cultura. Daí que a pós-modernidade o questione.

Também Carol Duncan (2007) faz referência à suspensão do tempo no interior do espaço museológico, ao introduzir na sua abordagem o conceito de *liminaridade*. Em termos filosóficos, este conceito pode ser associado a um momento de distanciamento moral e racional, conducente a uma espécie de revelação ou transformação. Na sua argumentação, Duncan defende que o museu tem uma zona delimitada e *liminar* de tempo e de espaço que proporciona ao visitante experiências alheadas do seu quotidiano.

A natureza cerimonial do espaço museológico está assim também relacionada com a diferenciação do tempo diário e do espaço que lhe é exterior através da “experiência liminar”, permitindo ao visitante isolar-se do mundo quotidiano e passar para um tempo e um espaço em que o usual fica suspenso. Na esteira de Germain Bazin, Duncan recupera a ideia de museu como “um templo em que o Tempo fica suspenso”, no interior do qual o visitante alimenta a esperança de alcançar momentos de “epifania cultural” (*idem, ibidem*: 29).

Brian O’Doherty, no célebre ensaio “No interior do cubo branco: notas sobre o espaço da galeria”, editado em 1976 na *Artforum*, também aborda as questões relacionadas com a ausência de tempo e com a descontextualização do objecto no espaço da galeria. Defende o autor que no interior deste espaço museológico

singular, a obra de arte permanece impoluta, indiferente ao tempo e às suas vicissitudes, suspensa numa eternidade que concede, a este espaço, o que o autor chama um “estatuto límbico”. À semelhança de outros autores, O’Doherty confere a sacralidade e formalidade de uma igreja ou de um tribunal à galeria, mas acrescenta-lhe um “design chique”, essencial à sua afirmação como “câmara estética única”. Descrevendo este espaço como um cubo branco, asséptico e artificial, o autor argumenta que, no interior desta câmara, a arte “existe numa espécie de eternidade expositiva e embora proliferem os períodos (moderno tardio), não há tempo” (2009: 156).

Nesta perspectiva, é retirada à obra de arte qualquer interferência que a impeça de ser “arte” ou perturbe a “avaliação que ela faz de si mesma”, o que confere, ao espaço museológico, uma identidade semelhante a outros espaços “onde as convenções são preservadas por meio da repetição de um sistema fechado de valores” (*idem, ibidem*). Estas câmaras estéticas são também poderosos “campos de força perceptuais”, pois é no seu interior, quando incidem sobre si “ideias poderosas sobre a arte”, que as coisas adquirem o estatuto de obra de arte.

Traçando um retrato da “estética da colocação” da pintura no espaço da galeria desde o século XIX – o tempo da taxonomia, do reconhecimento das hierarquias dos géneros e da autoridade da moldura –, O’Doherty defende a ideia de que a parede, em si mesma, não é dotada de uma estética intrínseca. A evolução da sua estética depende de hábitos, que são assumidos como convenções e transformados em leis. A parede da galeria não é uma zona neutra ou um mero “suporte passivo”; a evolução da estética da colocação tornou-a um elemento “participante da arte”, um “*locus* de ideologias antagónicas”, sobre o qual é necessário tomar uma atitude. Ao ganhar “força estética”, a parede modifica de tal forma tudo o que sobre ela é colocado que, como reconhece o autor, é “impossível pintar uma exposição sem vigiar o espaço como um inspector de saúde, levando em conta a estética da parede que irá inevitavelmente ‘transformar em arte’ a obra, de um modo que frequentemente difunde as suas intenções” (*idem, ibidem*).

Mas a capacidade do museu para albergar objectos artísticos, exigindo para eles uma nova classe de atenção ritual, também pode supor a negação ou a ocultação de fins distintos e mais antigos.

Muito embora os historiadores de arte tendam a ignorar os significados adquiridos pelas obras no espaço do museu, preferindo insistir na experiência estética ocorrida num ambiente aparentemente *a-histórico* e apenas moldada pela intenção que o artista incorpora no objecto de arte, o espaço museológico é ideologicamente activo. Como sugerem Duncan e Wallach (2004), se nos debruçarmos sobre a história do Metropolitan Museum e do Museum of Modern Art (MoMA), ambos em Nova Iorque, depressa compreendemos que, a cada um deles, corresponde um momento diferente da evolução do sistema capitalista e uma tradição iconográfica oriunda de doutrinas distintas. De acordo com os dois autores, “o programa iconográfico” de qualquer museu é quase tão previsível quanto o de uma igreja medieval e é igualmente dependente de uma “doutrina autoritária”. A história de arte convencional encontrou nos textos enciclopédicos de Gardner, Janson, Amason e de outros autores, as doutrinas que tornam estas “cerimónias modernas coerentes” (*ibidem*: 484).

Até há bem pouco tempo, o programa iconográfico dos museus de arte respeitou o princípio do agrupamento histórico por escola, conferindo às obras de arte uma organização por grupos esteticamente equilibrados. Este princípio, consubstanciado na prática curatorial desde meados do século XIX, denuncia uma interpretação onde são combinadas obras de diferentes artistas e construídas leituras selectivas da arte e da própria história da arte (Serota, 1996).

Reprodutores eficazes da cultura dominante, os museus participam num processo que Raymond Williams denomina de “tradição selectiva”. No ensaio *Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory* (1980), Williams argumenta que a cultura dominante só pode ser compreendida através do processo social de incorporação, na medida em que depende deste.

A “tradição selectiva” é tudo aquilo que a cultura dominante assume como a *tradição*, ou seja, o passado significante. Neste processo, a selectividade é sempre a questão principal. Isto é, partindo de uma área possível de passado e de presente, de que forma alguns significados e práticas são negligenciadas e excluídas. E, ainda mais relevante, de que forma é que alguns destes significados são “reinterpretados, diluídos ou colocados em formas que suportam, ou pelo

menos não contradizem, outros elementos da cultura dominante” (*idem, ibidem*: 136).

As práticas artísticas integram o processo cultural nas suas variadas formas e sectores, enquanto articulação central da cultura dominante. Expressando significados e valores residuais, nem sempre são incorporadas na sua totalidade pela cultura dominante; a sua acomodação está sempre sujeita à variação histórica. Na criação contínua de novos significados e valores, de novas significações e experiências, as práticas artísticas assumem formas emergentes da cultura alternativa e, por vezes, até de oposição, obrigando a cultura dominante a transformar-se ou a procurar transformá-las. No entanto, a cultura dominante não permite transformar-se na sua formação central, a não ser nas suas características articuladas, permanecendo assim central em todas as nossas actividades e interesses.

A partir do século XVIII, assistimos à celeridade da história e da cultura em sociedades condenadas à obsolescência e fugacidade dos seus objectos e fenómenos, nomeadamente dos movimentos artísticos.

O ritmo vertiginoso com que tudo se transforma nas sociedades modernas é propício à emergência do museu como instituição paradigmática que protege da erosão do tempo tudo aquilo que vai sendo vitimizado pela modernização. Convém não esquecer, porém, que a (re)construção do passado no espaço museológico é sempre elaborada a partir de discursos sobre o presente e, conscientemente ou não, confirma a ordem simbólica existente.

Ao reflectir sobre a natureza dialéctica do museu, Andreas Huyssen começa por colocar o carácter dual da instituição em evidência: por um lado, uma “câmara funerária do passado – com tudo o que isso implica em termos de deterioração, erosão, esquecimento”; por outro, “um lugar de possíveis ressurreições, se bem que mediadas e contaminadas, nos olhos do observador” (2009: 163). Inscrita nas práticas museológicas de recolha e exposição, o autor adverte-nos para o facto desta natureza dialéctica escapar àqueles que apenas celebram o museu como “afiançador de valores incontestados, a casa-forte das tradições e dos cânones ocidentais, um espaço de diálogo consensual com outras culturas ou com o passado”. No entanto, a natureza dialéctica do museu também não é muitas vezes reconhecida por quem acusa a instituição “em termos

althusserianos de ser um aparelho de estado, cujos efeitos se limitam a satisfazer a necessidade de legitimação e dominação da classe dominante” (*idem, ibidem*).

O espaço do museu deixa sempre uma oportunidade para leituras discordantes das formulações ideológicas pré-determinadas, permitindo-nos resgatar memórias e construir reflexões contra-hegemónicas. Embora reconheça a continuidade do poder legitimador exercido pelo museu, Huyssen defende que, num outro registo, a instituição passe a assumir novas funções de forma a preencher “uma necessidade vital e de raiz antropológica das condições modernas”, onde os modernos possam “negociar e articular uma relação com o passado que é sempre também uma relação com o transitório e com a morte, incluindo a nossa. (...) Por conseguinte, o museu como um local e um banco de ensaios para reflexões sobre temporalidade e subjectividade, identidade e alteridade” (*idem, ibidem*).

Em síntese, o efeito do museu só pode ser compreendido nos contextos e circunstâncias da modernização, quando a ideia de progresso começa a criar um sentimento de ameaça e de perda irrecuperável da tradição, aliado ao desejo da sua (re)construção. Uma “sociedade tradicional sem uma concepção teleológica secular da história não precisa de um museu, mas a modernidade é impensável sem um projecto museológico” (*idem, ibidem*: 163).

É neste cenário de lógica da modernidade que Huyssen enquadra a fundação do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1929, quando o modernismo não tinha ainda chegado ao fim, muito embora a ideia de um museu moderno estivesse já presente nas reflexões de Hegel sobre o fim da arte. Nesta perspectiva, faz todo o sentido que o primeiro museu dedicado à arte moderna tenha nascido nos Estados Unidos, onde o novo envelhece mais rapidamente.

#### **1.4. Museus Modernos**

O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) é o paradigmático museu modernista onde podemos encontrar, espectacularmente representada, uma particular *tradição selectiva*. Na exposição da sua colecção permanente, o MoMA consagra uma representação do passado que privilegia o desenvolvimento

da abstracção na arte moderna, numa narrativa expositiva que reintroduz o expressionismo abstracto no esquema histórico original (Frascina, 1994).

No início do século XX, a cena artística americana foi animada por uma série de eventos de arte vanguardista que marcaram a actividade de diversas galerias e museus.

A primeira grande exposição de arte moderna que teve lugar em território americano foi a Exposição Internacional de Arte Moderna, mais conhecida por *Armory Show*, em 1913. A exposição reuniu, na cidade de Nova Iorque, um conjunto muito significativo de obras<sup>4</sup>, da autoria de artistas americanos e de artistas associados a movimentos da vanguarda europeia, nomeadamente o simbolismo, o impressionismo, o pós-impressionismo e o cubismo.

Exercendo um impacto sem precedentes no contexto artístico americano da época, o *Armory Show* suscitou as mais diversas reacções do público, não deixando a imprensa e o mundo da arte, em geral, indiferentes às novas propostas artísticas apresentadas pelos artistas europeus. Ao desafiar o conceito de arte, tal como este era definido pela Academia e demais instituições artísticas americanas, a Exposição veio alterar a forma como a arte era entendida e conduziu a mudanças profundas no mercado da arte, que passou a aceitar as linguagens estéticas propostas pelas vanguardas.

Além do *Armory Show*, há ainda a assinalar os esforços notáveis desenvolvidos pelos artistas Katherine Dreier, Marcel Duchamp e Wassily Kandinsky no âmbito da fundação da *Société Anonyme*, durante os anos de 1920. No entanto, o Museu de Newark, inicialmente criado como biblioteca em 1909, o *Wadsworth Atheneum*, situado em Hartford, e a *Harvard Society for Contemporary Art*, constituída em Fevereiro de 1929, são consideradas as mais importantes instituições precursoras do MoMA (Kantor, 2002).

---

<sup>4</sup> Organizado pela Associação de Pintores e Escultores Americanos, o *Armory Show* reuniu cerca de 1250 obras de pintura, escultura e artes decorativas, estando representados 300 artistas.

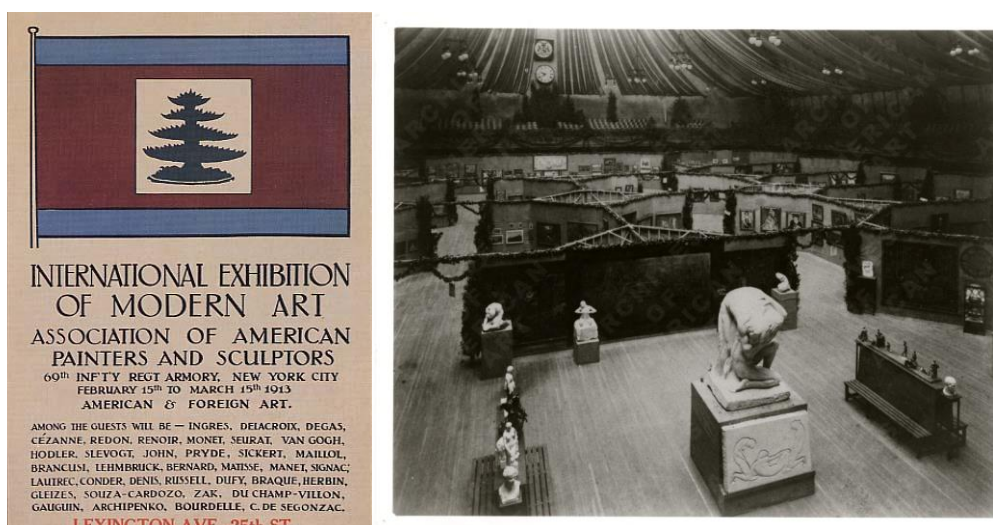


Fig. 3 - Poster e vista interior do *Armory Show*, 1913

É também unânime o reconhecimento da influência exercida por Arthur B. Davies, um dos artistas responsáveis pela organização do *Armory Show*, sobre as três admiráveis mulheres a quem se deve a fundação do MoMA, em 1929. Abby Rockefeller, Mary Quinn Sullivan e Lillie Bliss pertenciam ao círculo de amizades de Arthur B. Davies. Embora fosse conhecida a sua relação dilecta com Lillie Bliss, as três amigas beneficiaram do seu aconselhamento na aquisição de obras de arte para as suas coleções particulares e, com ele, partilharam longos momentos de tertúlia sobre a arte e a importância de criar um museu de arte moderna nos Estados Unidos.

Tem contornos lendários a história segundo a qual, após a morte de Davies, em 1928, as senhoras Rockefeller, Sullivan e Bliss dedicaram todo o seu empenho à concretização da sua maior empresa.

Socialmente conscientes e cientes do atraso da museologia americana quando comparada com a europeia, a sua ideia de criação de um museu consagrado à arte moderna vem ao encontro de um desejo que pairava há muito entre os principais actores do universo artístico nova-iorquino (*idem, ibidem*).

Pese embora a importância capital da colecção particular de Lillie Bliss para a formação da colecção permanente do novo Museu, a sua realização deve-se especialmente à liderança e intuição, aos fundos disponibilizados, e também à colecção de Abby Rockefeller. Na perspectiva de Abby, mais do que um mero

repositório para a “nova arte”, a instituição museológica devia assumir um papel activo junto dos artistas modernos americanos para que o seu trabalho fosse, crescentemente, aceite por diversas comunidades de públicos. Convencida da pouca importância que a arte tradicional tinha para as novas gerações de artistas e de colecionadores, a senhora Rockefeller teve como principal objectivo oferecer-lhes mais possibilidades de escolha do que aquelas a que tiveram acesso as gerações anteriores.

Na primavera de 1929, A. Conger Goodyear<sup>5</sup> foi nomeado presidente do recém-criado *board of trustees* do Museu, cargo que exerceu activamente durante dez anos. Por seu intermédio, Paul Sachs aceitou o convite para ser um dos *trustees* fundadores na condição de poder nomear o primeiro director do MoMA. É nesta sequência de acontecimentos que, em Julho de 1929, Alfred H. Barr, Jr. se apresenta em casa de Abby Rockefeller, a fim de ser entrevistado para o lugar de director da instituição. O seu talento, educação, temperamento e apaixonado interesse pela arte do seu tempo, contribuíram para que Barr fosse nomeado o primeiro director do MoMA, uma tarefa reconhecidamente complexa dada a própria natureza da arte moderna (*idem, ibidem*).

O MoMA abriu as suas portas ao público a 8 de Novembro de 1929, dias depois do *crash* da bolsa de valores de Nova-Iorque, que deu origem à Grande Depressão. Entre os diversos promotores do MoMA, vivia-se uma enorme expectativa, sobretudo sobre a forma como o público iria receber o primeiro museu da cidade de Nova-Iorque dedicado à arte produzida por artistas do seu tempo.

A exposição inaugural, intitulada *Cézanne, Gaughin, van Gogh, Seurat*, reunia cerca de noventa e oito obras de pintura da autoria dos artistas europeus pós-impressionistas que emprestavam o nome à exposição. A exposição revelou-se um enorme êxito e veio a mostrar que o gosto do público e dos colecionadores americanos pela pintura europeia de finais do século XIX era, afinal, muito popular.

---

<sup>5</sup> Pouco tempo antes, Goodyear tinha sido convidado a abandonar o *board of trustees* do *Albright Knox Museum*, em Buffalo, por ter adquirido o quadro *La Toilette*, da autoria de Pablo Picasso, considerado demasiado radical para a identidade do Museu.



Para aqueles que o imaginaram, o MoMA não era apenas uma “casa de tesouros” onde pudessem ser guardadas colecções de arte moderna. Acima de tudo, os seus mentores almejavam uma galeria moderna onde pudessem ser exibidas obras ainda demasiado controversas para serem unanimemente aceites.

O MoMA exibia um novo e estrangeiro gosto, depressa adoptado como modelo a seguir por diversas cidades americanas e, depois, pelas capitais ocidentais com aspirações na esfera da *alta cultura*.



**Fig. 4 - Vista interior da exposição *Cézanne, Gauguin, van Gogh, Seurat*, MoMA, Nova Iorque, 1929**

Quando, em 1929, Alfred Barr e os mecenas do MoMA iniciaram o projecto deste novo museu, a prática expositiva de meados do século XIX, assente na instalação das obras por escolas artísticas, cedeu ao princípio da organização narrativa alinhada por movimentos artísticos (Serota, 1996).

Durante décadas e ainda hoje é possível identificar, tanto em museus americanos como em museus europeus, a presença da narrativa central acerca da arte do século XX que Barr definiu e utilizou como discurso organizativo do Museu. Este fio narrativo sobre o modernismo foi por si desenvolvido, através de um vigoroso programa de aquisições, exposições e publicações, ao longo dos catorze anos em que foi director da instituição museológica. A sua influência revelou-se tão determinante que a história da arte moderna contada pelo MoMA, com recurso àquela que foi a mais importante colecção de arte moderna durante mais de meio século, afigurou-se como a mais autorizada para sucessivas

gerações de profissionais e o seu “evangelho central” continua a ser repetido em muitos museus dedicados à arte moderna, bem como em muitos livros de história da arte (Duncan, 2007: 171-172).

Perante a irreverência e a desordem inerente ao modernismo, o esforço de Barr distinguiu-se pela tentativa de criar uma narrativa de movimentos sincrónicos que impusesse uma ordem nos recentes desenvolvimentos artísticos. Embora os seus críticos insistissem na fragilidade das classificações propostas, a sua abordagem reflectia a necessidade de encaixar o período moderno num *continuum*. Desde os seus primeiros trabalhos à frente do MoMA, Alfred Barr estabeleceu o que o tornou célebre: gizar as correntes cruzadas dos desenvolvimentos históricos do modernismo, demonstrando, por exemplo, ao traçar a sua influência pela Europa, os processos através dos quais o trabalho de Gauguin conduziu ao expressionismo abstracto (Kantor, 2002).

De acordo com a análise de Arthur C. Danto (1997), o discurso impulsionado pelo MoMA define a obra de arte em termos formalistas e enquadra a sua leitura e contemplação numa perspectiva muito próxima da narrativa Greenbergniana, ou seja, a de uma história linear e progressiva que o visitante vai trabalhando à medida que aprende a apreciar a obra de arte, em conjunto com a aprendizagem das sequências históricas.

Neste sentido, o discurso expositivo era organizado com o objectivo de eliminar qualquer elemento que pudesse interferir com o interesse formal das próprias obras. Nas palavras de Danto, “até as molduras foram eliminadas como distrações, ou talvez como concessões a uma agenda ilusionista que o modernismo havia superado: as pinturas não eram mais janelas em cenas imaginadas, mas objectos no seu pleno direito, mesmo que tivessem sido concebidas como janelas” (*ibidem*: 16).

Após a II Guerra Mundial, o MoMA hegemoniza a sua representação sobre a arte moderna, alcançando os domínios da Academia, da educação artística, da galeria e da imprensa de arte. As obras incorporadas nas colecções de museus corroboravam, com invulgar totalidade e imaginação, um sistema de valores assente num tipo de individualismo contrastante com o programa ideológico dos museus do século XIX. Mais do que qualquer outro museu, o MoMA abraçou formas ritualistas de representação artística do “capitalismo tardio”, apresentando-se como um monumento ao individualismo, entendido como liberdade subjectiva.

No entanto, embora as obras fossem exibidas como emblemas do individualismo, não deixavam de ser encaixadas no esquema histórico da arte definido pelo próprio Museu, adquirindo valor histórico e artístico mediante o seu contributo para a evolução do esquema total e enquanto representações dos vários momentos desse mesmo itinerário. A colecção permanente do MoMA era envolvida por uma aura que, dificilmente, foi conferida a outras colecções de arte moderna. Quem visita o MoMA, fá-lo com a certeza de que irá poder admirar as obras-primas dos mestres modernos, celebrados como pontos de viragem desta história (Duncan e Wallach, 2004).

Ainda assim, o primeiro museu modernista foi também o primeiro a propor um modelo institucional departamental, com novos serviços curatoriais dedicados a áreas como a arquitectura, a fotografia e o design, embora denotasse uma lógica funcionalista e com raros cruzamentos entre elas (Grande, 2009). No esboço original da brochura *A New Art Museum*, mais conhecida por *Plano 1929*, baseado no conhecimento adquirido em viagens pela Europa, Barr antevia

(...) a seu tempo o Museu irá provavelmente expandir-se para além dos estreitos limites da pintura e da escultura para incluir departamentos dedicados ao desenho, à fotografia, às artes gráficas e ao design industrial e comercial, à arquitectura (uma colecção de maquetas e projectos), à cenografia, ao mobiliário e às artes decorativas. Uma colecção não menos importante poderá ser a filмотeca, uma biblioteca de filmes (1967, *apud* Kantor 2002, p. 212).

Em poucos anos, a persistência de Barr tornou possível a concretização do seu plano e permitiu-lhe criar departamentos curatoriais, responsáveis pelas suas próprias exposições.

Ainda nos anos 80, eram muitos os museus que persistiam em construir as suas colecções, procurando a representação total dos principais movimentos artísticos, organizadas numa sequência expositiva cronológica. Mas poucos possuíam a liberdade e a visão características da acção do primeiro director do MoMA. Durante os seus primeiros anos à frente dos destinos do Museu, Barr procurou incorporar obras de artistas europeus e latino-americanos nas colecções. No entanto, a sua visão era demasiado liberal, progressista e livre para alguns responsáveis do Museu. Considerado um “Deus” por todos aqueles que

partilhavam do seu gosto e concordavam com as suas políticas, o mesmo não acontecia com muitos outros que discordavam do seu pensamento e o chegaram a olhar como inimigo. Logo após a II Guerra Mundial, a política de incorporações foi restringida e, com raras exceções, foi lenta a responder aos avanços da arte norte-americana (Serota, 1996).

Em síntese, duas décadas após a sua fundação, o modelo instituído pelo MoMA era ainda um “*statement* espacial para a cultura modernista” e, ao mesmo tempo, um “instrumento de ‘propaganda’ diplomática dos EUA na Europa do pós-guerra, através do qual se difundiria o expressionismo abstracto por contraponto ao realismo social soviético” (Grande, 2009: 8). A referência do modelo de “museu reduto”, protagonizado pelo MoMA, traduzido num programa “cerrado, introspectivo, enfim, descontextualizado em relação à história e ao quotidiano das cidades” (*idem, ibidem*), foi seguido de forma generalizada por todo o ocidente e manteve-se como paradigma museológico até há bem pouco tempo.

Mesmo a Tate Gallery, de Londres, aquando da exposição de uma nova extensão da sua colecção em 1979, continuava a mostrar interesse em prosseguir o programa de aquisições que tentava concretizar há mais de vinte anos, traduzido na reunião de uma colecção de arte moderna de excelente qualidade e composta por obras representativas dos maiores artistas dos diversos movimentos. Cada aquisição tinha em mente acrescentar mais coerência histórica à colecção no seu todo, possibilitando aos visitantes vislumbrarem o panorama da arte do século XX. A pesquisa histórica conduzida neste âmbito resultou numa sequência expositiva, organizada em salas quadradas, de obras identificadas com os principais movimentos artísticos do século XX (Serota, 1996).

No entanto, é também no segundo lustro da década de 1970 que se assiste ao aparecimento, em Paris, do Centro Georges Pompidou, a primeira grande experiência museológica pós-moderna e, como refere Nuno Grande (2009), “pós-MoMA”.

## PARTE II – CONDIÇÕES PÓS-MODERNAS

### 2.1. A Arte Pós-Moderna

No campo cultural, o tema da pós-modernidade começa a ser debatido a partir de finais da década de 50 do século XX. O ensaio “Mass Society and Post-Modern Fiction”, da autoria do crítico americano Irving Howe, publicado em 1959, constitui-se como uma das primeiras abordagens teóricas sobre a transição do modernismo para o pós-modernismo. Um ano depois, o mesmo tema é retomado pelo crítico literário Harry Levin, que entendia o pós-modernismo como um sintoma de declínio que ameaçava os valores culturais do modernismo, nomeadamente os valores associados ao humanismo e ao projecto iluminista (Huyssen, 1986).

Curiosamente, constatamos que a introdução teórica do conceito de pós-modernismo é marcada por um sentido negativo, ou mesmo pejorativo, uma expressão de lamento sobre o crescente distanciamento do movimento modernista, que começava a vislumbrar-se no campo artístico desde o final da II Guerra Mundial.

Embora os debates em torno da pós-modernidade tenham estado presentes na produção teórica dos anos 60, com entendimentos divergentes das abordagens iniciais, seria necessário aguardar por meados de 1970 para que o conceito de “pós-moderno” se afirmasse no campo teórico das artes e das ciências sociais e humanas.

Coube ao filósofo francês Jean-François Lyotard trazer para o campo das ciências sociais o debate em torno da noção de “pós-moderno”. De acordo com a sua abordagem, a pós-modernidade assinala o fim das grandes meta-narrativas que sustentaram a ideia de progresso que atravessou a modernidade, nomeadamente o triunfo da Razão, a acumulação de riqueza e a senda do progresso tecnológico (Foster, 2001). Para Lyotard, mais do que uma etapa na evolução do conhecimento, o “pós-moderno” era uma consciência do tempo e do social, ou seja, uma *condição*.

O pós-modernismo, ou a consciência pós-moderna, tem como principal motivação teorizar sobre a sua própria condição de possibilidade, isto é, sobre transformações e modificações.

Neste sentido, embora o modernismo também tenha refletido compulsivamente sobre o “Novo” e encetado diversas tentativas de incorporar o seu devir, o pós-modernismo procura, acima de tudo, pausas, instantes reveladores, em vez de mundos novos e rupturas (Jameson, 1991). Significa que o pós-modernismo procura mudanças e transformações irrevogáveis, mas procede a esse exercício manifestando uma clara preferência pela *representação* das coisas e pelos modos como elas mudam, não apenas em si mesmas, mas também na sua enunciação discursiva.

Há uma grande controvérsia teórica, muitas vezes inconsequente, a propósito das relações de continuidade ou descontinuidade entre a modernidade e a pós-modernidade. Trata-se de apurar em que medida podemos situar a pós-modernidade numa sequência contínua em relação à modernidade ou se, pelo contrário, o “pós-moderno” marca uma ruptura paradigmática em relação ao “moderno”.

Do mesmo modo, também se questiona em que medida o pós-modernismo veio apenas completar a marcha da modernidade, que assim entendida estaria incompleta, dado que as condições da modernização das sociedades e do próprio pensamento estariam também elas incompletas.

Este modo de interpretar as relações entre a modernidade e a pós-modernidade parece-nos redutor na medida em que aponta para uma linearidade sucessiva entre duas ordens alegadamente distintas e paradigmáticas. Provavelmente, a pós-modernidade, tal como o “pós-industrial”, o “pós-colonial” e outros prefixos conceptuais similares, exprimem uma incerteza classificativa que acaba por admitir que, para além do que resta do ordenamento anterior, nada existe de seguro.

Ainda assim, seguindo de novo a abordagem de Andreas Huyssen (1986), num importante sector da nossa cultura a incontestável mudança ocorrida ao nível da sensibilidade, das práticas e das formações discursivas permitem-nos identificar um conjunto de premissas, experiências e propostas claramente distintas das que existiam no período anterior.

O que fica por apurar, na opinião de Huyssen, são os efeitos desta mudança no campo artístico. Ou seja, se na sua sequência se geraram novas linguagens e formulações estéticas ou se, pelo contrário, as diversas disciplinas artísticas se limitaram a “reciclar técnicas e estratégias modernistas, reinscrevendo-as num contexto cultural alterado” (*idem, ibidem*: 181).

O “pós-moderno” é a consciência de um mundo mais “plenamente humano do que o anterior”, na medida em que não estabelece uma oposição entre “natureza” e “cultura”. De acordo com Frederic Jameson (1991), segundo a lógica pós-moderna, a “cultura” torna-se uma verdadeira “segunda natureza”.

Este processo de emancipação da cultura pode ser uma das mais importantes pistas para rastrear o “pós-moderno”: uma notória e imensa dilatação da esfera cultural, efectuada em boa parte por meio da mercantilização; uma acentuada e inédita “aculturação do Real”; um salto qualitativo na “esteticização da realidade”, para utilizar a expressão de Walter Benjamin (*idem, ibidem*: X). Podemos, assim, concluir que a pós-modernidade converte a “cultura” num produto de direito próprio, ou seja, nesta ordem ela adquire a sua autonomia ontológica.

A afirmação da teoria pós-modernista vem confirmar este processo transformador. De facto, uma das mais impressionantes características do “pós-moderno” é a forma como toda uma série de territórios do conhecimento demarcados por análises distintas cederam e condensaram-se num novo género discursivo, de certo modo unificador, a que se tem chamado “teoria pós-modernista” (*Idem, ibidem*).

No contexto artístico, o conceito de “pós-moderno” oferece inseguranças semelhantes, mas assume uma maior operacionalidade.

No campo discursivo das artes, a utilização do conceito de “pós-moderno” é muitas vezes associada a um estilo específico, com linguagens e técnicas próprias, que nos permitem reconhecê-lo e distingui-lo de outros estilos. Uma das alterações que marcam o aparecimento de uma arte pós-moderna é a perda de sentido do projecto das vanguardas artísticas.

Como lembra Huyssen (1986), tanto no contexto americano como na Europa ocidental, a década de 60 foi muito fértil em declarações de óbito ao

modernismo e às vanguardas. Unanimemente aceites como expressões culturais primordiais do século XX, o modernismo e as vanguardas começavam a ser arredadas para ocuparem apenas o seu lugar na história. No âmbito das artes plásticas, assistimos ao questionamento do estatuto da arte produzida no pós-guerra, isto é, depois do esgotamento do surrealismo e da abstracção.

Ainda segundo Huyssen, o pós-modernismo começa a desenhar-se nas artes plásticas com o movimento da *pop art*. Os esforços desenvolvidos pelos artistas *pop* no sentido de libertarem a arte do “tédio monumental” a que tinha sido condenada pelo Informalismo e pelo Expressionismo Abstracto, são entendidos como a quebra da “torre de marfim” que a arte tinha construído à sua volta durante os anos de 1950 (*ibidem*).

O “realismo” que a *pop art* vinha apresentar, a sua apropriação de objectos e de imagens do quotidiano, alimentam um aceso debate na imprensa especializada e generalista. Desde que se fez notar, a *pop* declarou a sua intenção em abolir a demarcação histórica entre a “arte estética” e “inestética”, numa aproximação da arte à realidade, nomeadamente ao universo do consumo.

Como sintetiza Huyssen, “na ideologia burguesa, a obra de arte (...) ainda funcionava como uma espécie de substituto da religião; com a *Pop*, a arte tornou-se profana, concreta e adequada ao consumo de massas” (*ibidem*: 143). Ao afirmar-se através destas marcas identitárias, a *Pop Art* assumiu uma enorme importância para a introdução do pós-modernismo no campo artístico dado que rompia com a velha hostilidade do modernismo à cultura de massas.



Fig. 5 - Andy Warhol, *Brillo Boxes*, 1964



Em rigor, as transformações sociais e económicas introduzidas pela pós-modernidade vieram favorecer contextos culturais manifestamente plurais. Nesses ambientes diversos foram desenvolvidas práticas artísticas que, muitas vezes, não partilhavam entre si objectivos ou linguagens estilísticas. O objecto artístico abandona o seu papel de porta-voz de valores sociais e estéticos e passa a assumir-se como um produto cultural entre tantos outros (Hopkins, 2000).

No entanto, relativamente à introdução da pós-modernidade na esfera artística, é conveniente mencionar a distinção histórica, sugerida por Andreas Hyussen (1986), entre o pós-modernismo da década de 60 e aquele que caracteriza a prática artística das décadas de 70 e 80. Embora se verifique uma generalizada renúncia aos valores do modernismo das décadas precedentes, o pós-modernismo dos anos 60 tentou revitalizar, no contexto americano, a herança das vanguardas europeias de início de século, percorrendo uma linha que Hyussen designa pelo “eixo Duchamp-Cage-Warhol” (*ibidem*: 188).

No dealbar dos anos 70, as artes plásticas são surpreendidas pela afirmação de uma cultura eclética, associada a uma ideia de pós-modernismo que abandona qualquer pretensão de crítica, transgressão ou negação. No entanto, a paisagem artística deste período é também marcada por um pós-modernismo alternativo onde a crítica, a resistência e a negação do *status quo* são redefinidas em termos “não-modernistas” e “não-vanguardistas” (*idem, ibidem*).

Ao longo do século XX as categorias artísticas e estéticas tradicionais, impelidas por dinâmicas de afirmação das inovações e por rupturas formais, foram redefinidas e, até mesmo, postas em causa. Fomos levados a supor que tudo pode ser arte e nada é arte (Michaud, 1989). Assistimos, assim, ao surgimento de um novo paradigma artístico que, pela recuperação da herança das vanguardas históricas de início do século, questiona radicalmente a natureza da arte, bem como o papel do artista.

A contestação do objecto artístico foi-se manifestando na desmaterialização da arte e na diversificação de materiais e suportes utilizados, bem como na negação das disciplinas artísticas tradicionais. Esta transformação exprimiu-se, ainda, na pesquisa e investigação de novos caminhos, proporcionadas pela exploração de outras disciplinas, e em modalidades artísticas menos hierarquizadas, facilitadoras do envolvimento do público com a arte e com o artista

em novas zonas de convergência e sobreposição entre a arte e a vida (Wandschneider, 1999).

Ao assinalar que já não estamos perante um fenómeno de retracção *do espaço pictural*, que caracterizou o paradigma da *modernidade*, Pinto de Almeida (2002) nota a necessidade de se procurar entender uma mudança de fundo expressa em correntes que se implicam. Na sequência desta “retracção progressiva”, assistimos, pelo menos em parte, à “virtualização da imagem” e à “generalização do seu campo”. Ao mesmo tempo, surge

(...) uma espécie de irrupção brutal do real que, em oposição a esta descorporização ou desmaterialização do real e da arte, procura antes contrapor-lhe um fenómeno de *realização*, de resistência à sua perda, incorporando nos seus métodos a possibilidade do emprego de tecnologias tradicionalmente afastadas do processo artístico e inscritas de um sinal crítico cada vez mais exuberante (*idem, ibidem:18*).

Trata-se de um fenómeno que se inicia na década de 70 do século XX e que prossegue até encontrar os fundamentos de uma nova situação estética e crítica, o que acaba por acontecer no início da década de 90.

Para compreender as linhas que definem este novo e ainda indefinido paradigma da arte não é suficiente o recurso a categorias que serviam anteriores padrões críticos ou estéticos. De acordo com Pinto de Almeida, para o apreendermos

(...) em toda a sua extensão e complexidade de afirmação estética e de organização formal, há que encontrar outras categorias e conceitos, bem como outras formas e modelos interpretativos, tal como outros horizontes de entendimento crítico, histórico, estético e sociológico. Quer no campo de uma abordagem formal, quer conceptual (*idem, ibidem:19*).

No entanto, apesar do distanciamento entre as modalidades artísticas contemporâneas e as praticadas anteriormente, podemos encontrar momentos de revisitação e reinterpretação das atitudes de ruptura anteriores, num encontro com a memória que reequaciona os seus percursos. Como afirma João Fernandes,

(...) não são assim estes momentos que vivemos reactivos ou antagónicos dos muitos outros que os procederam. Representam apenas a libertação de uma visão clássica da

história, mitologizada por rupturas de vanguardas e gerações, que a partir de agora se vê substituída por um outro saber, o aproveitamento de todas as experiências decorridas como suporte do rigor e da experiência de cada novo projecto (2006: 359).

Na opinião de Arthur C. Danto (1997), os anos 60 foram marcados por um paroxismo de estilos que, em parte, conduziu a experiências artísticas que dificilmente contrastavam com as “meras coisas reais”. Ou seja, se apenas considerarmos a sua dimensão aparente, tudo pode ser uma obra de arte, sendo assim obrigatório transitarmos do sentido experiencial para o pensamento.

A insistência dos artistas contemporâneos em questionarem, sucessivamente, todas as fronteiras, trouxe para o campo artístico a discussão sobre a natureza filosófica da arte. Se nos anos de 1960, existia da parte dos artistas um forte sentido das fronteiras da arte, sendo claro o enquadramento filosófico de cada uma delas, o seu desaparecimento deixou-nos perante um vazio.

Ainda seguindo o pensamento de Danto, a necessidade de questionar “por que é que sou uma obra de arte?” enuncia, entre outras coisas, o fim da história do modernismo. A sua natureza demasiado local, no sentido em que a arte seria essencialmente pintura e escultura, bem como a sua natureza materialista, tendo em conta a sua excessiva preocupação com a forma, superfície e cor, ditaram o fim do modernismo. Essa ruptura foi precipitada pelas novas questões colocadas pelos artistas contemporâneos que, emancipados do peso da história, sentiam-se livres para se exprimirem conforme entendessem, escolhendo os seus propósitos ou até sem qualquer propósito. As suas obras de arte podem ser imaginadas, mesmo produzidas, e parecerem-se com objectos quotidianos aos quais não se reconhece o estatuto de obra de arte.

O facto de abandonarmos definições de arte ancoradas na identificação e reconhecimento de um conjunto de propriedades visuais pôs fim à “agenda modernista” e faz estremecer os alicerces das principais instituições artísticas, em especial do museu de arte (*idem, ibidem*).

O entendimento filosófico da arte abraçado na década de 60 foi um contributo da maior importância para as possibilidades artísticas ensaiadas pela prática contemporânea.

Neste contexto, o filósofo espanhol Miguel Cereceda defende que uma boa parte da arte do século XX se baseia numa “prática anti-expressiva”, sendo o minimalismo um dos movimentos onde esta ideia pode ser melhor aferida. Descrita como uma atitude formalista e objectiva que procura “libertar a obra de arte das imposições do sujeito”, para que a “obra se manifeste como obra”, a depuração expressiva tinha implicações associadas à dissolução da arte ou à sua identificação com o existente (2008: 55).

É possível invocar diversos exemplos deste movimento de desvinculação. O artista francês Yves Klein almejava, desde finais dos anos 50, apagar todos os elementos expressivos da sua obra para que pudesse apresentar apenas o vazio como obra. É célebre a exposição na esvaziada galeria parisiense Iris Clert, apenas impregnada pelas suas “zonas de sensibilidade pictórica imaterial”.

Impulsionador do novo realismo, fundado em 1960, Klein conseguiu a proeza de vender o vazio em forma de certificados de propriedade<sup>6</sup> e de o apresentar no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris em 1962.

Cereceda destaca ainda a obra do artista conceptual Piero Manzoni para debater as questões ligadas à depuração expressiva na arte. Manzoni pretendia romper com a “ideia de que o importante era o visível”, defendendo o conteúdo e a ideia como as mais reveladoras manifestações do trabalho do artista. Neste sentido, “qualquer coisa emanada do próprio artista poderia converter-se em obra de arte”, nomeadamente os seus próprios excrementos enlatados que o artista italiano conseguiu vender em 1961. Tratava-se de proclamar “(...) duchampianamente que qualquer coisa podia ser erigida em obra de arte, pelo mero facto de ser escolhida pelo artista” (*idem, ibidem*: 60-61).

---

<sup>6</sup> Os certificados de propriedade de “zonas pictóricas de sensibilidade” foram adquiridos, pelo menos, por oito colecionadores. Cada certificado era vendido a troco de uma lâmina de folha de ouro. Klein engendrou um plano para que nenhum destes testemunhos materiais do seu vazio se transformasse em obras de arte: o certificado era obrigatoriamente queimado pelo seu comprador e a lâmina de folha de ouro atirada ao Sena pelo artista.



Fig. 6 - Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961

Resgatando o conceito de “desmaterialização da arte contemporânea”, utilizado pelos críticos Lucy Lippard e John Chandler, Miguel Cereceda faz ainda uma referência ao trabalho do artista americano Robert Barry.

Artista conceptual, o trabalho de Barry começa a ser, a partir de 1967, cada vez menos inteligível e a evidenciar relações entre o pensamento e arte. A sua obra mais paradigmática é *Inert Gas Series*, apresentada em 1969, na galeria de Seth Siegelaub; consistia em libertar na atmosfera quantidades específicas de cripton, árgon, xénon e hélio em momentos específicos. Nesse mesmo ano, Barry expõe *Telepathic Piece*, onde tentava comunicar por telepatia a obra de arte, cuja natureza o artista definia como uma série de pensamentos que não podiam ser traduzidos através da linguagem ou da imagem. Em síntese, “nada para ver, nada para expressar, nada para dizer, nada para sentir” (*idem, ibidem*: 70).

Perante esta paisagem artística em mutação, não é estranho que uma das grandes questões colocadas pela arte contemporânea seja o reconhecimento do objecto artístico.

A afirmação da arte contemporânea é fruto de um longo processo de desagregação dos sistemas de referência artística, designadamente a fidelidade ao real, e de dissolução dos critérios clássicos que legitimavam as classificações académicas propostas por filósofos e historiadores de arte. A transformação das artes plásticas num campo extensivo, abarcando práticas tão heterogêneas como

a pintura, a escultura, o *ready-made*, a performance e o *happening*, permeável à constante inovação e experimentação, fizeram da arte contemporânea um “campo nebuloso” difícil de circunscrever.

Quando a moderna crítica de arte se afirmou, no século XVIII, o entendimento de um objecto artístico como *obra de arte* não era questionável, independentemente do julgamento de gosto, como verificámos atrás. À época, a crítica era formulada e exercida no interior de um reconhecido sistema das Belas-Artes, utilizando categorias canónicas e completamente definidas, nomeadamente a beleza do objecto artístico.

Actualmente, mais do que avaliar as qualidades estéticas de um objecto artístico, a maior preocupação reside no reconhecimento de um objecto, de uma manifestação, ou mesmo de um gesto, enquanto *arte*. Ou seja, a principal dificuldade reside agora na singularização e classificação da obra de arte enquanto categoria distinta, onde não há lugar para *objectos banais*. Nesta perspectiva, a crítica de arte assume como função principal a definição de fronteiras entre a *arte* e a *não-arte*, desvalorizando o seu papel de análise e interpretação do objecto artístico (Jimenez, 2005).

No entanto, somos levados a questionar a natureza dos critérios adoptados na demarcação destas mesmas fronteiras. Se, por um lado, a pretensão de um julgamento estético objectivo subentende uma regra ou um cânone que é aceite pela maioria de forma a inibir decisões baseadas no gosto pessoal ou em interesses individuais; por outro, a discussão em torno dos critérios que definem o que é ou não *arte* não colhe consensos. Autores há que sugerem a possibilidade de estes critérios não existirem ou, segundo entendimentos mais radicais, estarmos mesmo ante o “fim da arte” (*idem, ibidem*).

## 2.2. O Fim da História da Arte?

Ainda que de formas diversas, atitudes artísticas como o dadaísmo, o surrealismo, os vários expressionismos ou as experiências minimalistas e conceptuais, começam por questionar a visão evolucionista do tempo e da história que ordena a própria história da arte (Fernandes, 2006).

A desconstrução de questões como a originalidade e a identidade do sujeito e do objecto resultaram numa ruptura com a herança historicista do século XIX – ainda partilhada por algumas vanguardas artísticas do século XX, que procuravam autolegitimar-se por reacção a contextos anteriores – e no surgimento de um paradigma de representação que foi renunciando à persistente adaptação entre “antigos” e “modernos”.

No âmbito da discussão sobre o lugar e estatuto da obra de arte é possível traçar um percurso, desde a Antiguidade Clássica e a sua herança cultural, até às rupturas artísticas do século XXI, trajecto pelo qual a obra de arte deixa de ser referenciada em função de uma época, de um género ou de um sujeito, à medida que abandona certos condicionalismos históricos.

Na sua abordagem, João Fernandes afirma que

(...) pela sua evolução etimológica, o termo ‘época’ é mais apropriado para designar um evento pontual do que o período de tempo introduzido por um acontecimento. (...) Torna-se deste modo impossível detectar uma ‘mudança de época’, dado que as suas fronteiras são hoje imperceptíveis, desligadas de qualquer data ou acontecimento essenciais (*ibidem*: 357-358).

Os efeitos desta mudança de paradigma na história da arte traduzem-se na adopção de narrativas fragmentárias que destacam, acima de tudo, as obras em si mesmas, considerando a grande diversidade dos objectos artísticos contemporâneos.

De acordo com Hans Belting (1989), o modelo geral do estudo da arte ligado a uma concepção única e coerente permite que, mesmo os objectos sem fins estéticos, possam ser entendidos como obras de arte. A sua interpretação no quadro de uma história total da arte converte-os em objectos estéticos, em obras de arte, no sentido que lhes é atribuído desde a Renascença.

A partir do começo do século XIX, uma das principais tarefas da história da arte consistia em organizar a “arte histórica” numa sequência coerente, sem elaborar um conceito muito definido de arte. Como refere Belting, salvo raras

excepções, tratava-se de “integrar as obras reunidas no interior do ‘museu imaginário’, numa sequência de acontecimentos que parecia ser governada por uma evolução da forma, sujeita a leis” (*ibidem*: 41).

Segundo Arthur C. Danto (1997), importa declarar que a grande narrativa que primeiro definiu a arte tradicional e depois a arte modernista, não só chegou ao fim, como a própria arte contemporânea já não se permite ser representada por grandes narrativas. Estas grandes narrativas excluíram inevitavelmente certas tradições e práticas artísticas, empurrando-as para fora dos limites da história. Esta é uma das evidências que caracteriza o momento contemporâneo da arte, aquilo que Danto designa por “momento pós-histórico”, no sentido em que se trata de um tempo de profundo pluralismo e de total tolerância, em que nada é passível de ser excluído (*ibidem*: xiii-xiv).

O que distingue a arte contemporânea é o facto de a arte do passado estar disponível para ser utilizada como os artistas entenderem fazê-lo. O que não está disponível, porém, é o espírito dentro do qual a arte foi feita.

O paradigma do contemporâneo é o da *collage*, ou seja, do encontro entre duas realidades distantes num determinado plano, tal como definiu Max Ernst. Isto deve-se ao facto de o espírito contemporâneo ter sido formado no “princípio de um museu” onde toda a arte tem o seu lugar e onde não existe uma narrativa na qual todos os conteúdos devem caber.

Seguindo a argumentação de Danto, hoje os artistas tratam os museus como se estes estivessem preenchidos, não com arte morta, mas com opções artísticas vivas: “O museu é um campo disponível para rearranjos constantes e, de facto, há uma forma de arte emergente que utiliza o museu como repositório de materiais para uma *collage* de objectos dispostos para sugerirem ou suportarem uma tese” (*ibidem*: 6). Significa que, nestes termos, o artista utiliza subjectivamente os recursos do museu para construir narrativas a partir de objectos que não têm conexão histórica entre si, a não ser a que o próprio artista lhes atribui. Desta forma, o museu é causa, efeito e personificação de atitudes e práticas que definem o momento “pós-histórico” da arte.



A história da arte estuda os suportes de representação, as obras de arte, os artistas e as linguagens estilísticas. No entanto, nem sempre temos presente que a própria história da arte pratica a representação.

De facto, a história da arte é uma estrutura de representação que serve muito bem a crítica de arte, que, por sua vez, sabe servir-se das profecias auto-realizadoras daquela. Enquanto discurso académico do modernismo, a história da arte deixa de reivindicar um monopólio interpretativo que a conduziu a uma crise de representação (Belting, 1989).

O modelo conceptual de uma história da arte, até há pouco tempo consensual entre historiadores de arte e artistas, ainda que adoptado de formas diferentes, começa a ser seriamente questionado. O entendimento da disciplina como um curso de acontecimentos, dotado de sentido, ao qual os artistas vão acrescentando novos acontecimentos que, posteriormente, são integrados na história contada pelos historiadores, tem vindo a perder-se desde que as vanguardas históricas, opondo-se à tradição, construíram o seu próprio modelo histórico (*idem, ibidem*).

Quando Hans Belting e Arthur C. Danto se referem ao “fim da história de arte”, pretendem colocar em debate duas interpretações: A arte contemporânea reflecte a história da arte já conhecida, mas não a prolonga? Ou a história da arte como disciplina deixou definitivamente de oferecer à “arte histórica” o modelo de que ela sempre necessitou?

Segundo o próprio Belting (2003), não parece haver nada de novo nesta relação entre a prática académica da história da arte e a experiência contemporânea da arte. Alguns historiadores consideram a concepção tradicional da história da arte inquestionável e, conseqüentemente, rejeitam as questões sobre o significado da disciplina e dos seus métodos. Na verdade, a experiência da maioria dos historiadores de arte limita-se às obras artísticas históricas e, em regra, têm um contacto privado com as obras contemporâneas.

Dá-nos sempre a impressão que uma história de arte termina quando uma outra começa. Quando a arte moderna teve o seu primeiro impacto sobre a história da arte, a sua integração parece ter afirmado a adopção de uma perspectiva adequada, talvez nova, sobre a história da arte anterior.

A ruptura entre tradição e modernismo não podia constituir mais do que uma outra fase no ciclo quase infinito das transformações da arte. A noção de uma arte pura, acompanhada de uma anti-arte que se lhe opõe, desaparece quando os produtos artísticos, estejam ou não no museu, começaram a assemelhar-se à arte que se apropria dos objectos do quotidiano (*idem, ibidem*).

Na verdade, como Danto (1997) advertiu, nem ele, nem Belting nos estavam a falar sobre a “morte da arte”. Noutra sentido, alertavam para o fim de uma narrativa objectivamente realizada na história da arte, mas realçavam que o sujeito dessa narrativa não morreu.

A concepção da história como uma totalidade evolutiva, baseada em grandes narrativas de sentido linear e explicada em termos de previsão ou prognóstico, entrou em crise nos nossos dias e daí o debate sobre a proclamação do “fim da história”, atribuída a Francis Fukuyama com base no seu ensaio matricial de 1989.

Esta proclamação, embora muito ligada às grandes transformações históricas desse período, em especial ao desmoronamento do bloco Soviético e da teleologia socialista que o sustentava, depressa alastrou ao campo epistemológico, inclusivamente aos discursos sobre a história da arte.

A representação do tempo histórico como itinerário, em que o presente seria sempre “qualitativamente superior” ao passado, visão própria da modernidade, tinha manifestas dificuldades em acolher a experiência do “novo” (Catroga, 2003: 159). Esta resistência será ainda mais contundente e conhece outras variáveis no campo da história da arte a partir do momento em que lhe chegam os impactos da proclamação do fim da história. É neste sentido que vários autores, aos quais já nos referimos, também proclamaram o fim da história da arte.

### **2.3. Museus de Arte Contemporânea**

A primeira transformação programática e física vivida pelo museu ocorre com a chegada do modernismo.

Pela mão das vanguardas artísticas, a instituição museológica é desafiada, à semelhança de outras instâncias da sociedade burguesa oitocentista, e transforma-se num lugar privilegiado de experimentação estética, especialmente interessado em encontrar a depuração e a abstracção já ensaiadas em outros domínios (Grande, 2009).

O desafio das vanguardas opunha-se à tradição artística e ao academismo, incluindo o modo de exhibir a arte. A forma como a arte é apresentada, desde o modo de expor um quadro ao ambiente da sua apresentação, começou a ser entendida como elemento decisivo para a sua compreensão, além de um meio de distinção das exposições oficiais.

Mas a relação dos artistas com o museu tem-se manifestado de diferentes maneiras ao longo dos tempos. Para além dos minuciosos estudos que muitos artistas realizaram, o seu interesse tem sido igualmente direccionado no sentido de perceber como são representados nas colecções dos museus. Conscientes do significado que o museu assume na aceitação pública da sua obra e, conseqüentemente, na conquista de um lugar na história da arte, muitos artistas desenvolvem verdadeiras campanhas junto dos museus para que as suas obras sejam integradas em colecções, acreditando que isso transformará os próprios artistas nas instituições culturais de amanhã.

Por outro lado, são também conhecidos exemplos de artistas mais sensíveis à posse da “sua arte” pelo museu e que, no limite, assumem a sua exclusão total de contextos museológicos, numa atitude de resistência ao sistema das artes que os museus representam. Esta recusa pode ser interpretada como uma crítica incisiva às práticas dos museus e à história linear que estes narram. Segundo o curador Kynaston McShine (1999), um dos exemplos mais excessivos deste tipo de abordagem é a produção deliberada de obras que, pelas suas dimensões e preferência pela utilização de materiais efémeros, dificilmente se transformam em objectos coleccionáveis pelos museus.

Durante o século XX, os desenvolvimentos que ocorrem no seio da prática artística e os novos papéis atribuídos ao museu ampliaram a utilização da própria instituição como temática da produção artística. Nos primeiros anos do século, os artistas não se sentiam muito próximos do museu e desprezavam-no na sua autoridade tradicional, antiquada e aristocrática, bem como pelo desconhecimento

ou falta de compreensão que os museus demonstravam ter das práticas artísticas contemporâneas.

Contudo, esta posição não impediu alguns artistas de ambicionarem transformar o museu, de torná-los instituições mais abertas às suas propostas artísticas e com uma maior participação nas sociedades onde se encontravam inseridos. É disso exemplo o trabalho dos artistas russos do período após a Revolução de 1917, onde era clara a aspiração de integração total da arte e da vida, desenvolvendo para o efeito projectos que eram apresentados ao público em barcos ou comboios, desenhos para teatro, alimentando a utopia de um museu administrado por artistas.



**Fig. 7 - El Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten*, 1928**

Também o projecto desenhado pelo artista russo El Lissitzki para uma das salas de exposição do então Hannover Museum, em 1927, supõe a vontade de mudança do museu e da sua missão, para que este assuma um papel fundamental na vida quotidiana. Precedido de vários planos e esboços detalhados, o *Kabinett der Abstrakten*, concebido por El Lissitzky, a convite de Alexander Dorner, à data director da galeria de pintura do Museu, pretendia apresentar os desenvolvimentos artísticos considerados representativos daquela época. A exposição reunia trabalhos do próprio artista e também de Picasso,

Fernand Léger e de Kurt Schwitters, inseridos numa arquitectura contrastante, acentuada pela escolha do preto e branco, do cinzento e de pequenos apontamentos de vermelho<sup>7</sup>.

Na produção artística e teórica dos modernistas encontramos inúmeras referências críticas à instituição museológica. Muitas vezes entendido como um “cemitério de arte”, a “morte do museu”, bem como da história da arte representada no seu interior, seria interpretada como uma “ressurreição da verdade” e da “arte viva” que impeliria os artistas a “penetrarem na realidade e na vida” e a produzirem uma arte que traduzisse a ideia do “novo”. Mas como nota Boris Groys (2008), quando um artista declara que pretende romper com o museu para melhor penetrar no mundo real, essa reivindicação quase sempre supõe a ambição de “ser colecionável”. Ou seja, quando oferece ao museu algo diferente daquilo que a instituição já reteve na sua colecção, o artista expressa a consciência de que o museu só reconhece e integra o que é novo.

A propósito deste debate, Serota (1996) destaca a importância da obra de duas gerações de artistas, muito próximas no tempo e interrelacionadas, na introdução de novos modelos expositivos. Na sua opinião, devemos a artistas como Matisse, Brancusi, Schwitters e Duchamp, a imposição de novas fronteiras no tratamento do espaço interior, bem como o estabelecimento de novos parâmetros mediadores da relação entre observador e objecto artístico.

Para os artistas das primeiras vanguardas, o modelo neoclássico propunha um museu próximo de um “‘mausoléu’ de um academismo ‘fúnebre’, e considerado incapaz de conter a vitalidade dinâmica da arte moderna”. Esta ideia conduziu os arquitectos modernistas a propor uma nova arquitectura de museu que fosse capaz de refundar a instituição numa “‘máquina’ de expor, em permanente mutação ou crescimento, destacando-se ou autonomizando-se no seio da amálgama de estilos revivalistas que preenchem a cidade europeia do início do século XX” (Grande, 2009: 7).

É provavelmente com *Red Studio* (1911) de Matisse que podemos detectar as primeiras mudanças quanto à forma como os artistas olham para o seu próprio

---

<sup>7</sup> O trabalho a que fazemos referência foi destruído em 1937. Seguindo os planos e desenhos originais, foi reconstruído em 1968 e, onze anos depois, instalado no Sprengel Museum, em Hannover.

trabalho e para o lugar que ocupam no museu. Por diversas vezes, na sua pintura, Matisse retrata a temática do modelo ou do objecto no interior do estúdio e o ambiente de trabalho do artista. No entanto, é Brancusi quem, pela primeira vez, utiliza o estúdio como oficina de trabalho e local de exposição das suas obras. A obsessão e sensibilidade deste artista relativamente à colocação do objecto em espaços cambiantes e sua interrelação mostram-se decisivas para o desenvolvimento da escultura e para a exposição da arte durante o século XX. Ao legar o conteúdo do seu estúdio ao Estado francês, impondo como condição que o recriassem no Museu Nacional de Arte Moderna, Brancusi estende ao museu o impacto da sua acção artística (Serota, 1996).



**Fig. 8 - Reconstrução do estúdio de Brancusi  
Museu Nacional de Arte Moderna, 1979, Paris**

Outros exemplos podem ser referidos. Na sua pintura, Mondrian trabalha obsessivamente as proporções e o espaço de trabalho do artista. A sua exploração dos efeitos de planos de cor na superfície plana da parede e também no interior do espaço tridimensional contribuem para um novo olhar sobre a parede enquanto suporte da pintura. A ocupação de um espaço tridimensional pela pintura é uma temática igualmente abordada nos trabalhos de Schwitters, nomeadamente no projecto *Merzbau*, desenvolvido entre 1923 e 1936, no qual, a partir da construção de um espaço privado no interior do seu estúdio, o artista

revelava um novo tipo de relacionamento entre objecto e espectador (*idem, ibidem*).

Também paradigmática da prática artística foi a obra *Étant donnés*, da autoria de Marcel Duchamp, terminada em 1966, após duas décadas de trabalho em segredo. Ao ser apresentada em contexto museológico, esta obra de Duchamp assume um papel crítico devastador à forma como a estética opera e é legitimada no interior do museu (Foster et al, 2004). A sua importância reside, sobretudo, na forma como Duchamp nos remete para os processos de julgamento e de aceitação associados à cultura de legitimação da obra de arte conduzidos pelo museu. Mais audaz do que a apresentação de *A Fonte* em 1917, na exposição da Sociedade de Artistas Independentes, *Étant donnés*, ao situar-se “(...) no interior da cidadela do próprio museu, entrou no coração do paradigma estético, criticando-o, desmistificando-o, desconstruindo-o” (*idem, ibidem*: 499).

Ao ridicularizar o museu, transpondo a sua grandiosidade, Duchamp despreza a sua autoridade tradicional e assume uma autoridade contestatária ao tipo de história que o museu constrói e promove (McShine, 1999).



Fig. 9 – Marcel Duchamp, *Étant donnés*, 1946-1966

Como referimos anteriormente, é possível encontrar, desde as primeiras décadas do século XX, exemplos de artistas que investiram na criação de ambientes com o objectivo de estabelecerem espaços independentes para serem inscritos pelo observador.

Os movimentos da vanguarda – futurismo, dada, surrealismo, construtivismo e os grupos vanguardistas da União Soviética – iniciam um combate radical e implacável ao museu. Para o efeito, são vários os meios utilizados para reivindicar a eliminação do passado e pôr em prática a destruição semiológica de todas as formas de representação tradicionais, rumo a uma “ditadura do futuro”. O museu mostrava ser o alibi perfeito para a cultura vanguardista dos manifestos e da sua “retórica de total rejeição da tradição e a sua celebração apocalíptica, eufórica, do futuro completamente diferente que se julgava estar no horizonte” (Huysen, 2009: 165). De facto, seria estranho esperar que uma cultura que acreditava na evolução para uma vida nova desse alguma importância ao museu.

A partir da década de 60, o pós-modernismo revitaliza o ímpeto da vanguarda, dando início a um debate que em tudo se relaciona com o próprio debate sobre o museu.

A acção desenvolvida durante este período, por artistas e críticos, questiona sobretudo a hegemonia e os convencionalismos sociais e políticos dos modelos museológicos modernistas, por oposição a um espírito de “contracultura”.

Partindo do interior do próprio museu, este espírito encontra na prática artística uma forma de questionar a “condição conformista” ou “não-ideológica” da instituição. A *institutional critique*, como viria a ficar conhecida, a par de outras práticas com objectivos idênticos, começa por “reivindicar uma nova relação da arte com a rua, com a cidade e com a paisagem, procurando ‘contaminar’ o quotidiano, ou deixando-se ‘contaminar’ por este” (Grande, 2009: 9).

O trabalho de Carl André e de Richard Serra são decisivos para a introdução de novas leituras sobre a escultura e a relação com o espaço onde as obras são instaladas. A produção dos seus trabalhos no local da exposição, detalhe criativo que veio a caracterizar o trabalho de muitos outros artistas desta geração, transforma o espaço do museu num estúdio e, conseqüentemente, altera significativamente a relação convencional entre o artista, a obra de arte e o curador. Este último, no seu papel de “árbitro desapaixonado” que visita o estúdio do artista com vista a seleccionar e reunir obras de qualidade merecedoras de exibição no museu, dá lugar ao perfil do curador, “colaborador do artista”, muitas



vezes um participante activo na produção da própria obra de arte (McShine, 1999).



**Fig. 10 - Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966**

Ainda em finais da década de 60, um grupo de artistas europeus questionou as taxonomias e a história da instituição museológica, explorando através do seu trabalho o que Marcel Broodthaers denomina como a “ficção do museu”.

Uma das manifestações que melhor traduzem a “ficção do museu” é o museu que o próprio Broodthaers abre na sua casa de Bruxelas, em 1968, intitulado “Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Século XIX”, acrescentando-lhe mais tarde as secções de literatura, finança, cinema e publicidade. Em Dusseldorf, o artista reúne três centenas de objectos, entre os quais se incluem águias provenientes de vários museus e de colecções particulares de todo o mundo. Estes objectos são exibidos no interior das tradicionais vitrinas de museu e legendados com a conhecida frase de inspiração Magritteriana: “Isto não é uma obra de arte”.



**Fig. 11 – Marcel Broodthaers, *Musee d’art moderne, departement des aigles*, 1968**

Podemos assim interpretar a “ficção do museu” de Broodthaers como uma homenagem e uma paródia ao museu, na qual o artista expõe e subverte as tradicionais classificações e práticas da instituição (Serota, 1996). Convém ainda lembrar que, em repetidas ocasiões, Broodthaers adverte para o facto de o museu se encontrar num processo de transição de “lugar de colecção e recepção da arte” para um “lugar de produção da arte” (Buchloh, 2009: 19).

Ao introduzir noções mais fluidas sobre o objecto artístico, a arte conceptual também desafiou as tradicionais práticas museológicas e a própria ideia de museu. A temática do museu não é abandonada pela arte.

A partir de 1970, numa tentativa de aprofundar ideias e tomar novas atitudes, o museu é um interesse central que se manifesta na obra de muitos artistas. Neste sentido, assistimos à inserção de novas técnicas, meios e métodos no que concerne ao tratamento da temática (McShine, 1999), cujo principal contributo se materializou na diluição das fronteiras entre museu e projecto expositivo, e que continuam a caracterizar a paisagem museológica actual. A expansão do campo de actuação dos artistas – *expanded field* – vem acompanhada pela leitura crítica ou pela adaptação conceptual a novos lugares – *site-specificity* – que se traduzem em trabalhos inconciliáveis com as paredes, os plintos e outros suportes ou espaços do museu, e mais ajustados a outros espaços “não convencionais” (Grande, 2009).

Embora tenha sido alvo de críticas ferozes em tempos anteriores, é a partir de finais dos anos 60 e durante a década de 70 que o reconhecimento do MoMA como paradigmático museu modernista, bem como as suas políticas, começam a ser questionadas sistematicamente. Essa contestação abrange questões tão diversas como as possíveis ligações do *board of trustees* do Museu aos interesses económicos, políticos e culturais de empresas multinacionais apoiantes da Guerra do Vietname. Igualmente questionada é a nítida sub-representação, nas colecções do MoMa, de artistas politicamente comprometidos ou pertencentes a grupos sociais e culturais minoritários. Estaríamos perante tentativas de valorização e de incorporação de artistas que, até então, tinham sido obliterados na *tradição oficial* validada pelo sistema representado pelo Museu.

Após a reformulação do discurso expositivo, realizada em 1991, as salas finais de exposição permanente do MoMA continuaram a representar o momento heróico da “grande tradição moderna”, mas passaram a incorporar obras datadas de finais de 1950 e de inícios de 1960, da autoria de artistas como Jasper Jonhs, Frank Stella, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Donald Judd e Ed Ruscha. Segundo Francis Frascina,

(...) a arte e os artistas originalmente vistos como ‘críticos’ do Expressionismo Abstracto e – no caso de Jonhs, Rauschenberg e Warhol – de certa forma críticos dos valores da sociedade americana seriam, décadas mais tarde, oficialmente incorporados na tradição; e assistidos neste processo por organizações que representam o sucesso financeiro no interior do mundo da arte e de uma sociedade alargada que facilmente absorve a novidade e a dissidência (1994: 78).

Se, por um lado, este facto revela o destino paradoxal de obras que assumem um papel crítico das convenções associadas ao museu que passa a assimilá-las; por outro, a sua incorporação pode ser entendida como uma tentativa de anular o efeito contraditório que exercem na relação com outros elementos no interior da “cultura dominante”.

Nos anos 80 do século XX, a elaboração filosófica da “condição pós-moderna”, a que já nos referimos, reflectiu-se no museu mercê do ressurgimento de modelos patrimonialistas e nacionalistas tendencialmente conservadores, que

tiveram impacto nas políticas culturais europeias e norte-americanas, e nas práticas e suportes artísticos tradicionais. São disso exemplo as correntes “neo-expressionistas” (Grande, 2009: 12).

Como refere Andreas Huyssen (2009), na transição da modernidade para a pós-modernidade o museu transforma-se. Provavelmente, pela primeira vez na história das vanguardas, passa de “bode expiatório a filho predilecto” no seio das instituições culturais, ao ponto de vivermos uma época com sintomas de “museumania febril”.

O sucesso do museu surge como uma consequência do discurso sobre o “fim de tudo” e da obsolescência da sociedade de consumo. Assiste-se à proliferação de novos projectos, instalados em edifícios de arquitectura pós-moderna, onde o papel do museu “como sede de preservação elitista, bastião de tradição e alta cultura” é revogado pelo “museu como meio de comunicação de massas, um local de encenação espectacular e exuberância operática” (*idem, ibidem*: 162).

Esta alteração de papéis e de representações do museu, acompanhada pelo surgimento de novas práticas artísticas, parece ir ao encontro das actuais expectativas do público que, crescentemente, privilegia “experiências enfáticas, esclarecimentos instantâneos, acontecimentos espectaculares e êxitos imediatos em vez de uma apropriação séria e meticulosa do conhecimento cultural” (*idem, ibidem*).

Num período tantas vezes caracterizado pela perda do sentido da história ou, como refere Huyssen, por indícios de “amnésia generalizada”, o sucesso da instituição sacrifica a ideia de museu enquanto “templo das musas”, em prol de uma ideia híbrida situada entre “a feira popular e o centro comercial”. A grande questão que interessa colocar neste contexto é, na opinião do autor, se esta nova cultura museológica, assim como a perda de sentido da história e da “morte do sujeito”, esvaziam o museu da sua aura de temporalidade.

Nesta linha de reflexão, Francis Frascina (1994) alerta para a necessidade de questionarmos o dever e a função do museu na identificação da “grandeza da arte”.

Se o museu é repositório de objectos preciosos, resgatados ao quotidiano impuro por críticos, historiadores e curadores, não devemos exigir ao julgamento

crítico um rigor ético, para que possamos proporcionar à instituição o acesso aos elevados padrões dos produtos estéticos que manifestam o potencial humano na transcendência da vida “normalizada”? Assumindo que nas instituições artísticas se interpõem preconceitos, implícitos e explícitos, sobre as suas representações do passado e do presente, importa também questionar qual é a relação entre representações produzidas pelo museu e os seus significados históricos.

Algo que todos nós já compreendemos é que a “morte do museu”, tal como tinha sido anunciada nos anos de 1960, não aconteceu. Pelo contrário, surgem cada vez mais museus, e estes atingem recordes de visitantes nunca antes verificados.

Nos anos 80 assistimos ao aparecimento de uma das mais colossais manifestações museológicas de todos os tempos. Símbolos do espectáculo mediático tardo-capitalista, a que muitos museus vão cedendo, as grandes exposições itinerantes dedicadas à obra dos grandes mestres da pintura e da escultura, construídas a partir de colecções públicas e privadas consagradas, proliferam e revelam que o museu, mais do que a “democratização do acesso à cultura”, está interessado em privilegiar as grandes audiências (Grande, 2009).

Da mesma maneira que não vale a pena associar este sucesso do museu ao conservadorismo cultural da década de 80, alegando o regresso da instituição à verdade canónica e à autoridade cultural, também não é suficiente criticar as novas práticas expositivas da arte pela sua aproximação ao espectáculo e ao entretenimento de massas (Huysen, 2009).

No célebre ensaio “O Museu Pós-Moderno”, Douglas Crimp critica a ideia de pós-modernismo vulgarmente difundida na cultura. A sua crítica concentra-se na forma como esta ideia “repudia as práticas artísticas politizadas e materialistas dos anos 1960 e 1970”, abrindo espaço para o “ressurgimento da arte que se ajusta confortavelmente ao espaço do museu, tanto físico como discursivo, o regresso à pintura de cavalete e à escultura em bronze fundido, o retorno a uma arquitectura de construtores”, propondo o regresso ao “contínuo ininterrupto da arte museológica” (Crimp, 2009: 152).

Feroz opositor desta ideia, Crimp defende uma versão de pós-modernismo fundamentada na estética e na arte materialista, enquanto crítica à autonomia da arte e à sua institucionalização. Argumenta que o “seu” pós-modernismo

“submetia o idealismo vigente do modernismo convencional a uma crítica materialista e desse modo mostrava o museu – baseado nos pressupostos do idealismo – como uma instituição ultrapassada, que já não tinha uma relação fácil com a inovadora arte contemporânea” (*idem, ibidem*).

Douglas Crimp propõe um projecto alternativo de pós-modernismo, consubstanciado nas práticas de artistas como Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Richard Serra, Cindy Sherman, que se salientaram por propostas de forte intervenção política em colisão com o museu. Nomeadamente, por seguirem “modos de produção pura e simplesmente incompatíveis com o espaço do museu”, procurando captar novos públicos e tentando “construir uma praxis social fora das instalações do museu”. Neste sentido, Crimp formula a sua própria ideia, que procurava “conferir profundidade histórica a uma teorização do pós-modernismo procedente da análise do papel do museu na determinação da produção e da recepção da arte na cultura do modernismo” (*idem, ibidem*). O autor reconhece o papel desempenhado pelo museu na forma como pensamos a arte e, desse modo, sublinha que é fundamental explorar a sua história, pelo que propõe a construção de uma “arqueologia do museu”, alicerçada no modelo de Michel Foucault, de modo a reter a natureza do museu como espaço de exclusões e de isolamentos.

Na sua abordagem, Douglas Crimp sublinha ainda o retorno ao modelo mediatizado do “museu-ícone”, como consequência do desenvolvimento do paradigma museológico pós-moderno. No entender de Nuno Grande, este modelo caracteriza-se, designadamente, pela primazia dos projectos museológicos desenhados por um arquitecto-autor, pertencente ao “star system” da classe, e pela aplicação ao museu de modelos empresariais do tipo “multinacional” e “franchising”, atribuindo uma nova função ao museu contemporâneo: “a de constituir uma ‘marca institucional’ capaz de recolocar as cidades no mapa das redes globais e, se possível, induzir a sua regeneração económica e turística” (2009: 12).

Ao tomarem consciência de que o mediatismo do museu procede do “construtor” que assina o projecto arquitectónico ou da “marca” a importar, os

responsáveis culturais passam a menosprezar a importância dos programas museológicos a implementar e a prestar menos atenção à formação de colecções.

Ainda assim, temos vindo a assistir ao ressurgimento de antigos modelos museológicos e à sua experimentação em alguns dos mais recentes museus e centros de arte contemporânea. Recuperando e misturando referências precedentes, estas instituições têm optado por oferecer espaços alternativos à arte contemporânea, impulsionando práticas artísticas “híbridas, experimentais ou relacionais” de reflexão sobre o quotidiano social e a industrialização cultural actual (*idem, ibidem*).

A rejeição vanguardista do museu e os seus adeptos continuam, ainda hoje, a formular, entusiasticamente, uma crítica feroz ao museu. Como refere Andreas Huyssen, a “crítica indiscriminada do museu ainda não se libertou de certos pressupostos vanguardistas com raízes numa relação entre a tradição e o novo historicamente específica, diferente da nossa” (2009: 164).

O autor defende a necessidade de repensarmos a instituição museológica abstraindo-nos dos tradicionais parâmetros binários “vanguarda contra tradição”, “museu *versus* modernidade ou pós-modernidade”, “transgressão *versus* cooptação”, “política cultural *versus* neoconservadorismo”. Direccionando a crítica vanguardista para espaços individuais e não globais, acrescenta que é imperativo

(...) ultrapassar várias formas antigas de crítica do museu que são surpreendentemente homogêneas no seu ataque à ossificação, reificação e hegemonia cultural, mesmo que o alvo do ataque seja hoje muito diferente do que era: o museu era então o bastião da alta cultura e agora é o novo pilar da indústria da cultura (*ibidem*: 165).

Efectivamente, para muitos, o facto de todos os movimentos da vanguarda acabarem por ser incorporados pelo museu é um sinal claro de derrota e de como, no mundo moderno, tudo pode ser enredado na lógica da *musealização*.

Embora, desde finais dos anos 50, a “morte da vanguarda *no* museu” seja uma evidência, demonstrada pelo recente surgimento de um impressionante número de museus de arte contemporânea, é também inegável que a *musealização da vanguarda*

(...) ajudou de facto a derrubar as paredes do museu, a democratizar a instituição, pelo menos em termos de acessibilidade, e a promover a recente transformação do museu de fortaleza para meia dúzia de eleitos a meio de comunicação de massas, de cofre onde são guardados objectos glorificados a cenário de eventos encenados para um público cada vez mais vasto (*idem, ibidem*: 166).

Muitas vezes, parece que a única resposta provável à magna questão de saber o que será uma obra de arte está relacionada com a possibilidade de exposição de um objecto artístico. Ou seja, o objecto que não é exibido num determinado contexto artístico não passa de um mero objecto. Somos levados a pensar que a unidade elementar da arte contemporânea é um espaço artístico onde os objectos são exibidos, isto é, o espaço da exposição (Groys, 2008).

Como já foi dito, a natureza pluralista da arte contemporânea é muitas vezes incompatível com os constrangimentos do museu, obrigando estas instituições a repensarem as suas estruturas, bem como as teorias que os têm definido ao longo dos dois últimos séculos.

O Centro Georges Pompidou, inaugurado em Paris a 31 de Janeiro de 1977, é considerado a primeira grande experiência museológica pós-moderna. O programa definido para o Museu de Arte Moderna do Pompidou baseou-se em experiências concretizadas por outras instituições paradigmáticas, responsáveis por ampliarem as tradicionais funções do museu e, assim, colocarem a “exposição” no centro da actividade museológica. Os programas conduzidos por Alfred Barr, no MoMA de Nova Iorque, nos anos 30; por Wilhem Sandberg, no Stedelijk Museum, em Amesterdão, depois da II Guerra Mundial; e pelo próprio Pontus Hultén, no Moderna Museet, em Estocolmo, em finais dos anos 50, foram considerados inovadores para o seu tempo. É esta nova concepção de museu, baseada no alargamento das suas acções, na valorização da arte contemporânea e na abertura social da instituição, que Pontus Hultén, o director nomeado para dirigir os destinos do Centro, irá concretizar no Pompidou.

Ao privilegiar a actividade expositiva no programa que desenhou para o Pompidou, Hultén tinha em mente desenvolver um novo conceito de exposição da arte moderna e contemporânea. Para o curador, o discurso expositivo devia ser construído de forma equilibrada, procurando soluções de compromisso entre



conteúdos científicos, dirigidos a um público mais especializado, e uma dimensão de espectacularidade, capaz de captar e de sensibilizar novas comunidades de público. Para melhor cumprir este objectivo, Hultén introduz suportes museográficos dotados de uma forte componente cenográfica, susceptíveis de despertar a curiosidade do público através de experiências sensoriais vividas ao longo da visita a uma exposição. Na sua perspectiva, a exposição devia ainda envolver a actividade da instituição museológica num movimento recíproco entre a rua e o museu. Ou seja, se a rua entrava pelo museu adentro com toda a sua diversidade, o museu também podia sair para a rua promovendo, pontualmente, actividades que seriam desenvolvidas em colaboração com os artistas.

Assim, o museu passaria a assumir a função de catalisador social, um fórum e um lugar de comunicação aberto a todos. É com este sentido que o Pompidou desenvolveu um conjunto de iniciativas bastante originais à época, como, por exemplo o alargamento de horário de abertura ao público até às 22 horas, a gratuitidade e a realização de um programa, muito diverso, de actividades culturais associadas às temáticas das exposições (Mekouar, 2009).



**Fig. 12 – Vista interior da exposição *Paris-New York*, reconstrução parcial da galeria *Art of this Century*, Centro Georges Pompidou, 1977**

Estas ideias são vertidas na trilogia *Paris-New York* (1977), *Paris-Berlin* (1978), e *Paris-Moscú* (1979), as exposições inaugurais do Centro Pompidou, comissariadas por Pontus Hultén. Concebidas como exposições históricas, a sua

narrativa recusa uma leitura simplista e comparativa sobre as mudanças artísticas ocorridas entre duas “cidades-mundos”. Mas, se o critério cronológico é, de forma clássica, um dos fios condutores destas exposições, a história não é apresentada, ao longo do percurso expositivo, como uma mera sucessão de factos. Ao adoptar uma organização por capítulos, Hultén invoca em cada uma destas exposições os “mundos da arte”. Em *Paris-New York*, por exemplo, são abordadas as situações, as exposições, as galerias, os lugares determinantes na história das mudanças artísticas entre as suas capitais. Através de suportes museográficos, o curador recria estes “mundos da arte” perdidos no tempo, oferecendo ao visitante a possibilidade de “entrar” nos ateliers de artistas como Mondrian, de “percorrer” exposições como o *Armory Show*, e de “conhecer” galerias afamadas e as casas de colecionadores como Gertrude Stein. Tratava-se de “objectos visitáveis” que ofereciam ao visitante um modo de apreensão novo, mais didáctico, ao favorecerem a sua imersão num outro espaço e num outro tempo (*idem, ibidem*: 53-54).

Estamos perante um novo formato de exposição, que não se limita a uma simples acumulação de obras de arte num espaço expositivo. Ao descrever o movimento das ideias, o contexto de emergência destas obras e as dinâmicas entre os diversos criadores, através de uma abordagem multidisciplinar, Hultén altera, consideravelmente, a concepção tradicional de história da arte adoptada pelo museu. Colocando em evidência o contexto de produção e de recepção da arte, bem como as interacções necessárias à criação de cada um dos objectos artísticos em exposição, a sua visão da história da arte é também uma resposta à renovação das práticas artísticas protagonizada pelas primeiras vanguardas do início do século XX.

No ensaio *Experience or Interpretation: the dilemmas of museums of modern art* (1996), Nicholas Serota reflecte sobre a forma como as mudanças ocorridas na prática artística e no papel dos artistas se repercutiram nos discursos produzidos pelo museu. Salienta que a partir dos anos 80, a montagem histórica interpretativa foi sendo, progressivamente, substituída pela apresentação isolada e aprofundada do trabalho de um artista. Esta nova concepção expositiva dá absoluta relevância ao trabalho individual dos artistas e, ao favorecer a apresentação sobre a análise, retira ao curador a sua tradicional tarefa de

“julgamento discriminatório sobre a selecção e a exposição no museu” (*ibidem*: 15). Por outro lado, este modelo de exposição monográfica abre caminho a muitos artistas que, através da doação dos seus trabalhos ao museu, conseguiram conquistar e, muitas vezes, até controlar, um espaço isolado no interior do museu, garantindo assim o seu lugar na história da arte.

A afirmação deste modelo como convenção dominante para a apresentação da arte do século XX, em especial da arte contemporânea propriamente dita, pode ser relacionada com desenvolvimentos ocorridos no interior da prática artística. Nomeadamente, com a alteração do modo como a obra de arte se relaciona com o espaço onde é exibida. E outras relações se podem invocar como termos deste diálogo: a decisão tomada por alguns artistas de saírem do isolamento e da esfera privada do seu estúdio, passando a eleger a “arena pública do museu” como local privilegiado para o seu trabalho; a crescente consciência dos artistas sobre as convenções do museu.

No contexto destas novas concepções expositivas, há ainda a assinalar o aparecimento de uma tendência que Debora J. Meijers (1996) designa por “a-histórica”. Este novo modelo de exposição distingue-se por romper com os critérios mais tradicionais de organização das obras de arte no espaço expositivo, designadamente o critério cronológico, as convencionais categorias estilísticas celebradas pela história da arte e a clássica classificação por materiais. A narrativa passa a ser construída com o intuito de revelar um conjunto de afinidades entre as obras apresentadas, mesmo quando estas estão separadas entre si por períodos muito distantes ou foram produzidas em contextos culturais distintos. Um dos exemplos paradigmáticos desta tendência foi a exposição *A-Historische Klanken*, apresentada no Museu Boymans-van Beuningen, em Roterdão, no ano de 1988. Com curadoria de Harald Szeemann, a exposição procurava desvendar afinidades estéticas entre obras aparentemente tão divergentes como uma cadeira do século XV, um retrato feminino da autoria de Pablo Picasso e uma instalação de Joseph Beuys.

Para além de outras questões amplamente discutidas por críticos e historiadores de arte, artistas e curadores, este modelo de exposição recupera o debate sobre o papel do curador. Nas perspectivas mais críticas, estamos perante novos “árbitros do gosto” que, sem o escrutínio dos seus critérios de avaliação,

exibem as obras de um conjunto de artistas que pertencem aos seus círculos sociais. Adquirindo, muitas vezes, o estatuto de “gurus”, as inclusões e exclusões resultantes do seu julgamento são baseadas na intuição, uma espécie de atributo natural que garante a sua onipotência e arbitrariedade.

O fenómeno de afirmação do “curador como criador”, para utilizarmos a expressão de Bruce Altshuler, remonta a finais da década de 60 e traz, para o campo da arte contemporânea, uma acesa discussão que questiona o poder adquirido por alguns curadores nos processos de legitimação da arte e de consagração dos artistas.

De facto, quando comparada com outras funções museológicas, a exposição é um campo de acção mais autónomo que permite abordagens individualizadas. Com a adopção de novos modelos expositivos, a exposição converteu-se numa área de trabalho muito especializada e multidisciplinar, mobilizando conhecimentos de outras áreas criativas, como a arquitectura, o design, a cenografia e o audiovisual. Em vez de exibir um conjunto de obras de uma colecção, a exposição passa a ser construída tendo em mente a encenação de um tema, a partir do qual as obras são seleccionadas e contextualizadas do ponto de vista histórico e cultural. A concepção de uma exposição poderá ser, inclusivamente, comparada ao trabalho de criação de outros autores. Neste sentido, poderá ser encarada como um trabalho individual que, embora convoque ao longo do processo de produção um vasto conjunto de outros profissionais, fica associada à assinatura de um criador (Heinich e Pollak, 1996).

As práticas estéticas contemporâneas têm-se caracterizado pela adopção de estratégias como a recolha, a citação e a apropriação. Ao mesmo tempo, denotam uma intenção crítica sobre conceitos próprios e fundamentais ao museu, a exemplo das noções de *irrepetibilidade* e *originalidade*. Embora possamos argumentar que esta intenção não é propriamente nova, o seu crescente protagonismo é certo e denunciador de uma “sensibilidade museológica” que parece ter cada vez mais importância na cultura e experiência quotidianas (Huysen, 2009).

A uma longa distância da opção pela apresentação cronológica, não podemos perder de vista os objectivos estéticos e educativos do museu. Embora as exposições de natureza monográfica continuem a desempenhar um papel

relevante, como lembra Serota (1996), o papel do curador continua a ser válido para estimular leituras sobre as colecções e para criar, ao longo do discurso expositivo, zonas de sobreposição e de fusão enriquecedoras da apreciação e compreensão da arte moderna e contemporânea – à semelhança das “climatic zones”, criadas por Jean-Christophe Amman para o Museum für Moderne Kunst, em Frankfurt, onde podíamos encontrar um agrupamento de trabalhos de artistas que, por alguma razão, podiam ser conectados.

Embora Serota comece por criticar a opção expositiva construída a partir da leitura modernista, canónica, do século XX, na sua opinião a sequência de exposições do tipo monográfico também não responde totalmente aos actuais desafios do museu.

Afastadas as funções enciclopédicas atribuídas ao museu, é necessário encontrar novas abordagens, considerando o equilíbrio de interesses entre artistas, curadores e públicos. Neste contexto, o autor faz referência a novos modelos de exposição com leituras e comparações inesperadas, a exemplo do suíço Hallen für Neue Kunst e dos alemães Museum für Modern Kunst e Insel Hombroich. Em seu entender, os melhores museus do futuro distinguir-se-ão pela promoção de modos e níveis diferentes de interpretação e pela justaposição subtil de experiências. Com soluções expositivas baseadas na centralidade de um conjunto de trabalhos, à volta do qual giram os outros trabalhos em exposição, é criada uma matriz de relações, explorada pelos visitantes de acordo com os seus interesses e sensibilidades, em constante mudança. No interior do “novo museu”, curadores e visitantes tornam-se, de modo idêntico, mais disponíveis para traçarem o seu próprio caminho, em vez de seguirem um caminho único definido pelo curador, redesenhando-se desta forma o mapa da arte moderna.

Apesar de todos os tumultos de discurso e de prática, pese a relação sempre tensa que manteve com a arte, o museu foi, sem dúvida, uma das instituições culturais que melhor sobreviveram à contínua mudança de paradigmas culturais vivida durante o século XX.

Mesmo depois de ter sido, por diversas vezes, declarada moribunda pela acção das vanguardas artísticas, a instituição museológica foi capaz de ressurgir e

de reinventar-se através da experimentação e combinação de novos modelos políticos, programáticos e espaciais.

As suas tentativas de adaptação às novas realidades artísticas, culturais e sociais, permitem-nos traçar a história da cultura do século XX através da evolução dos modelos museológicos que o museu foi construindo, e que nele se confrontaram, ao longo deste século. Desafiados pelas mudanças da própria criação artística, os museus de arte contemporânea são, provavelmente, as instituições museológicas que mais sinais de reinvenção e de experimentação manifestam.

## **PARTE III – “O ESTRANHO CASO PORTUGUÊS”**

### **3.1. Lógicas do Atraso Português**

Importa agora captar o ritmo e os processos de implantação das experiências artísticas contemporâneas e interpretar a criação tardia de instituições museológicas dedicadas à arte contemporânea em Portugal.

Apesar de reivindicações anteriores, a institucionalização de um programa museológico dedicado à arte moderna e contemporânea começa a ser concretizada somente após o 25 de Abril de 1974, quando surgem as primeiras possibilidades de realização de um projecto de museu na Galeria de Arte Moderna, em Lisboa, que acabou por arder em 1981.

Ao Centro de Arte Moderna, criado em Lisboa pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 1983, juntar-se-á, onze anos depois, o Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, que vinha da I República, mas que raramente acolhera as propostas artísticas modernistas.

Outro marco relevante foi o Centro de Arte Contemporânea, no Porto, que daria origem ao Museu de Serralves e que ficou conhecido por acolher, à época, as escassas iniciativas desenvolvidas no campo artístico contemporâneo.

Oficialmente previsto desde 1979, com um quadro de criação definido a partir de 1988, só em 1999 é inaugurado, no Porto, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

Nos últimos anos, tem-se assistido, em Portugal, à inversão desta magra tendência, mercê da abertura de diversos espaços de natureza museológica dedicados à divulgação da arte contemporânea. Destacamos, em 2007, a inauguração do Museu Colecção Berardo – Arte Moderna e Contemporânea, em Junho, e, no mês seguinte, a abertura do Museu de Arte Contemporânea de Elvas.

Para compreendermos estas dinâmicas tardias de institucionalização da arte moderna e contemporânea em Portugal, importa invocar as dificuldades de

afirmação do modernismo na arte portuguesa e no ambiente político e social que rodeou o seu acolhimento e institucionalização.

Na abertura do século XX, o panorama artístico português caracterizava-se por um prolongamento do naturalismo, patrocinado pelo gosto de uma burguesia que repudiava qualquer orientação moderna na arte (Santos, 2001).

A introdução do Modernismo no contexto artístico português ocorreu com manifesto atraso comparativamente à sua afirmação e consolidação em muitas cidades europeias que acolhiam, com mais ou menos entusiasmo, os trabalhos de diversos artistas contemporâneos associados aos movimentos modernos. Nem mesmo a mudança de regime político da Monarquia para a República, em 1910, baseada num projecto de radical alteração social e cultural da sociedade portuguesa, produziu efeitos nas mentalidades de uma elite burguesa que permaneceu arreigada a valores culturais conservadores, provincianos e tradicionalistas. No início do século XX, o gosto dominante caracteriza-se pela persistência de uma estética naturalista oitocentista, privilegiando os géneros da paisagem, da pintura de costumes e do ruralismo bucólico (Afonso Santos, 2011).

As primeiras tentativas de ruptura moderna na arte portuguesa são tímidas e pouco consequentes. Ocorrem por surtos, em reacção aos ideais estéticos do naturalismo, que o meio artístico português teimava em fazer durar.

Em 1911, a *Exposição dos Livres*, liderada por Manuel Bentes, sinaliza a primeira tentativa de modernização da arte portuguesa que, embora subestimada, foi seguida de outras, nomeadamente os Salões dos Humoristas Portugueses, que conheceram várias edições entre os anos de 1912 e 1926.

Apresentada em Março de 1911, no salão de exposições que pertencia ao fotógrafo Augusto Bobone, situado na Rua Serpa Pinto, em Lisboa, a *Exposição dos Livres* exibia obras de pintura, escultura humorística, desenho e caricatura, num total de cerca de cento e trinta obras da autoria de sete artistas portugueses e de um brasileiro<sup>8</sup>. Após um período de formação, mais ou menos longo, em academias livres e *ateliers* parisienses, este grupo de artistas tinha como intenção principal afirmar a sua posição contra o ensino praticado nas instituições académicas. Esta era, aliás, umas das ideias que se supunha na designação de

---

<sup>8</sup> Manuel Bentes, Eduardo Viana, Emérico Nunes, Alberto Cardoso, Francis Smith, os açorianos Domingos Rebelo e Francisco Álvares Cabral, e o brasileiro Roberto Colin.



“Exposição Livre”. Apesar das infundáveis polémicas que a exposição alimenta, nomeadamente a célebre troca de acusações entre o crítico Higinio de Mendonça e Manuel Bentes, os trabalhos apresentados ainda revelavam uma forte influência dos valores estéticos associados ao naturalismo, com ligeiros traços expressionistas e uma ténue referência impressionista. Na perspectiva de José-Agusto França, o sentido de liberdade que se procurou transmitir através destas obras, afinal

(...) não ia muito longe, em invenção ou pesquisa (...); Paris dava-lhe apenas uma autoridade polémica, sem consequências maiores. Contemporâneas das propostas do primeiro cubismo, as composições dos oito jovens artistas ficavam-se numa situação naturalista, com um ou outro elemento expressionista, ao nível da *pochade* de impressão, só por alusão impressionista, sem maior aventura estética, nem maior curiosidade (2009: 23).

A 9 de Maio de 1912, um proeminente grupo de caricaturistas e de ilustradores apresentava os seus trabalhos no palacete do Grémio Literário de Lisboa. Inaugurado pelo Presidente da República Manuel de Arriaga, o *I Salão dos Humoristas Portugueses* reúne desenhos de caricaturistas que desenvolviam o seu trabalho de acordo com os princípios tradicionais, mas também de jovens artistas cujo trabalho se destacava pela originalidade e orientação moderna (*idem, Ibidem*). Sob influência da prática humorística que se apresentava nos salões parisienses congéneres ou da ilustração publicada na imprensa francesa, sobressaem os humoristas Christiano Cruz, Emmérico Nunes, Jorge Barradas e António Soares, “(...) pelo modo como souberam confirmar um modernismo elegantemente estilizado, a partir de uma prática que alcançava assim essa maior liberdade criativa pouco ou nada aceite em pintura” (Santos, 2001: 12).

Muito marcante foi, também, a aparição de alguns modernistas no salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), em 1914. As obras dos artistas Eduardo Viana, Domingos Rebelo, Dórdio Gomes, Milly Possoz e Armando de Basto foram reunidas numa parede da exposição à qual era atribuída um “traço revolucionário”. Apresentando-se como “novidade artística”, lançaram o termo “modernista” no panorama da arte portuguesa (França, 2009: 33).

Em Maio do ano seguinte, o mesmo termo dá nome a uma exposição, desta vez realizada no Jardim Passos Manuel, no Porto. A *Exposição de*

*Modernistas e Humoristas* apresentava trabalhos de artistas lisboetas, cuja presença em exposições anteriores já fizemos referência, como Almada Negreiros, Christiano Cruz, António Soares e Jorge Barradas. A estes, juntavam-se agora os portuenses António de Azevedo, João Peralta, Balha e Melo e o médico-artista Abel Salazar. Numa entrevista concedida ao jornal *O Primeiro de Janeiro*, em 6 de Maio de 1915, Nuno Simões, promotor da comissão organizadora da Exposição, afirmava que o evento tinha subjacente a “ideia de reunir vários trabalhos de modernistas para que o grande público pudesse conhecer e interessar-se por esta delicada arte moderna, toda de requintes de graça e de capricho” (*idem, ibidem*). Contando ainda com um programa de conferências, serões de arte e música, o evento “(...) realizava a junção de duas situações mentais, confundidas num gosto comum, sensível e, sobretudo, mundano” (*idem*, 1991: 10).

Durante os anos seguintes, há ainda a destacar a realização do *II e III Salão dos Modernistas*, respectivamente em Maio de 1916 e Novembro de 1919, onde se fizeram notar os trabalhos de António Soares e de Eduardo Viana. Em 1920, o Teatro de São Carlos, em Lisboa, acolhe o *III Salão dos Humoristas*, com um conjunto de obras que acaba por ser entendido como uma síntese das exposições precedentes (Afonso Santos, 2011).

As iniciativas dos *modernos e humoristas* foram, porém, bastante fragmentárias. Ao seu desenvolvimento lento contrapunham-se diversas iniciativas “naturalistas” muito bem acolhidas pela crítica, assim como a muito elogiada presença nos salões da SNBA de jovens artistas continuadores da estética naturalista de oitocentos.

Mais radical, ainda que igualmente fugaz, foi a tentativa de afirmação do futurismo em Portugal, sobretudo a que se deve à acção de Santa-Rita Pintor e de Almada Negreiros. De Santa Rita ficou uma obra escassa, sintoma do problema mais vasto que levou David Santos (2001) a classificar estas expressões artísticas como um “movimento sem obra”. Mas de Almada veio “(...) o mais vasto e fulminante ataque ao academismo artístico protagonizado pela elite social” (*idem, ibidem*: 15).

Em Portugal, as primeiras referências sobre o Futurismo surgem em finais da primeira década de 1900. Primeiro, numa crónica publicada por um jornal

açoriano onde se dava notícia da afirmação do movimento e publicava a entrevista dada pelo jovem poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti ao prestigiado diário francês *Le Figaro*, a 20 de Fevereiro de 1909, e o Manifesto Futurista de que era autor. Em 1912, o movimento volta a ser notícia, desta vez numa crónica publicada por Aquilino Ribeiro na *Ilustração Portuguesa*, que relatava o “escandaloso sucesso” de um conjunto de pintores futuristas italianos na cena artística parisiense (França, 2009: 41). Embora, no campo da literatura, o movimento tenha influenciado a produção de alguns escritores portugueses, como Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, nomeadamente através do seu heterónimo Álvaro de Campos, aparentemente, as notícias chegadas de Paris não tiveram grande repercussão no domínio das artes plásticas. Será necessário esperar pelo ano de 1915 para que os trabalhos futuristas de Santa-Rita sejam, pela primeira vez, publicados no segundo número da revista *Orpheu*.

Guilherme Santa-Rita adere ao Futurismo durante a sua estadia em Paris enquanto bolseiro do Estado. A visita à exposição dos futuristas italianos, em 1912, e a sua participação nas conferências proferidas por Marinetti na galeria parisiense *Bernheim-Jeune*, influenciaram profundamente o pensamento artístico de Santa-Rita que viria a ser “(...) a eminência parda do Futurismo português, o seu grande orquestrador” (Afonso Santos, 2011: XXXII). Forçado a regressar a Lisboa em 1914, devido à Primeira Guerra Mundial que assolava a Europa, Santa-Rita Pintor teve, entre outros projectos, a ambição de publicar em Portugal os Manifestos Futuristas de Marinetti.

De acordo com o perfil traçado por José-Augusto França, Guilherme Santa-Rita manteve-se sempre à margem do pensamento dos poetas de *Orpheu*, distinguindo-se por uma “acção mais material e espectacular” (1991: 22). Monárquico convicto e reaccionário, Santa-Rita estava longe de ser uma figura consensual no meio artístico, embora fosse um sedutor. Homem de personalidade fascinante, despertou animosidades entre vários artistas e intelectuais do seu tempo, nomeadamente em Sá-Carneiro e Amadeo. Ao longo da sua vida, inúmeras histórias circulavam a seu respeito e, pouco tempo antes de morrer, ainda jovem, fica por confirmar a ordem que terá dado à família para que destruísse toda a sua obra, atitude que confere ao seu escasso legado artístico uma aura lendária. Entre estas, destaca-se uma *Cabeça* cubo-futurista que, embora não esteja assinada, se presume ser da autoria de Santa-Rita e é

considerada a primeira obra “moderna” criada por uma artista portuguesa (*idem*, *Ibidem*).



**Fig. 13 - Santa-Rita, *Cabeça*, 1910**

O artista moderno que Almada considerou, em 1916, *A Primeira Descoberta de Portugal na Europa do Século XX* foi Amadeo de Souza-Cardoso. Familiarizado com as vanguardas parisienses onde convivera com cubistas, como Picasso, recebeu influências de artistas como Modigliani e construiu uma célebre amizade com artistas que já experimentavam o abstraccionismo, a exemplo de Robert e Sonia Delaunay.

Depois de uma breve passagem pela Academia de Belas Artes de Lisboa, Amadeo chega a Paris em 1906 com o intuito de absorver o “dinamismo cosmopolita do novo século”, de se entrosar na vida urbana e moderna que “(...) só a velocidade insatisfeita desse grande centro urbano poderia vir a orientar a sua estética e pintura” (Santos, 2001: 17). Preterindo qualquer escola ou academia de ensino das Belas Artes parisiense, opção que lhe é permitida graças à fortuna de família, o artista prefere dar continuidade à sua aprendizagem artística através do contacto com outros artistas associados aos movimentos das vanguardas e praticando livremente as propostas do Cubismo Analítico, do

Expressionismo e das primeiras experiências na direcção da Abstracção, ou ainda experimentando as influências orientalistas dos *Ballets russes* de Diaghilev.

O trabalho de Amadeo já fora muito elogiado pela crítica francesa, nomeadamente quando, no ano de 1912, apresentou o seu trabalho no *Salon d'automne*, a ponto de, no ano seguinte, ter sido inesperadamente convidado a expor, ao lado dos maiores nomes das vanguardas europeias, no *Armory Show*, deixando alguns dos seus quadros na famosa colecção de A. J. Eddy (França, 1999). Digna de nota é ainda a sua participação numa exposição realizada na galeria *Der Sturm*, situada em Berlim, por proposta de Robert Delaunay.

À semelhança do que acontecera a Santa-Rita, também Amadeo se viu obrigado a regressar a Portugal em 1914, com o início da Grande Guerra. Depois de breves passagens por Barcelona e Madrid, o artista recolhe-se na quinta da família em Manhufe, próxima de Amarante. Graças ao convívio com o casal Delaunay, refugiado da Guerra em Vila do Conde, por insistência de Amadeo, quebra-se o isolamento e desenvolve-se uma profícua troca de influências para a qual também contribuíram Almada Negreiros e Eduardo Viana.

A produção artística dos seus últimos anos de vida é muito intensa e rica em pesquisas pictóricas. Na opinião de David Santos, o trabalho desenvolvido por Amadeo entre os anos de 1916 e 1917 representa:

(...) um dos momentos mais originais da sua obra e de toda a arte portuguesa do século XX, ao proceder a constantes análises formais-construtivas, que denunciam uma antecipação relativamente a algumas experiências dadaístas, não esquecendo esse frenético ritmo futurista em organizações de forma que seguem, no essencial, particulares interpretações do Cubismo sintético, entre a colagem e um colorismo puro deliberadamente fragmentado, como em *Trou de la Serroure-Parto da Viola Bom Ménage-Fraise Avant Garde* de 1916, e *Pintura-Coty*, de 1917 (2001: 20).

Ainda em finais de 1916, Amadeo expôs aproximadamente cento e vinte trabalhos no Jardim Passos Manuel, no Porto, com a designação polémica de “Abstraccionismo”. A exposição foi um escândalo. Os jornais não se pouparam em crónicas insultuosas, a polícia recebeu pedidos de encerramento da mostra e o artista chegou mesmo a ser agredido. Quando as mesmas obras são apresentadas na Liga Naval Portuguesa, em Lisboa, adoptam a denominação de “Futuristas”, por influência de artistas e intelectuais do *Orpheu* que, de imediato,

se assumem como os principais apoiantes da iniciativa. Malgradadamente, a reacção da opinião pública lisboeta não foi de todo entusiasta. Os poucos jornais que dedicaram alguma atenção à exposição foram cáusticos e os visitantes mais indignados cuspiram-lhe nos quadros (França, 2009; Afonso Santos, 2011).

Como sabemos, a genialidade do artista que sempre recusou encaixar o seu trabalho numa só categoria estética, declarando-se “impressionista, cubista, futurista e abstraccionista – de tudo um pouco”, só foi verdadeiramente reconhecida muitas décadas mais tarde (1916, *Apud* França, 2009, p. 43).



Fig. 14 – Amadeo de Souza-Cardoso, *Sem título (Coty)*, 1917

Baseada em impulsos individuais, assente em pequenos grupos e manifestos, a afirmação da arte moderna em Portugal foi frágil e não beneficiou tão-pouco da institucionalização de um campo museológico destinado à sua expressão.

As mais honrosas excepções da primeira metade do século XX, ainda assim pouco consequentes para a afirmação dos movimentos artísticos modernistas, encontram-se no voluntarismo reformista da República (1910-1926). É neste contexto que Portugal assiste à criação, em 1911, de um dos primeiros museus de arte contemporânea.

O Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) surge no âmbito de um projecto mais alargado que tem como principais objectivos a reestruturação de colecções e a renovação dos meios de produção e de divulgação artística. Adicionalmente, a ambição da República em reformar o ensino das artes plásticas e os serviços artísticos e arqueológicos que o Estado tutelava, estão na origem do Decreto-Lei fundador do Museu. Com data de 26 de Maio de 1911, este instrumento legislativo tinha como principal finalidade a reorganização dos museus nacionais. Neste sentido, determinou a divisão do Museu Nacional de Belas-Artes em duas instituições: o Museu Nacional de Arte Antiga, destinado à salvaguarda de obras de arte anteriores a 1850, e o MNAC para a arte produzida depois da segunda metade do século XIX (Barranha, 2011).

O inesperado desenvolvimento dos núcleos de “arte moderna” foi o principal argumento para a divisão do Museu Nacional de Belas-Artes e subsequente criação do MNAC. O surgimento do “museu moderno” é atribuído, fundamentalmente, a duas circunstâncias: por um lado, foram inúmeras as obras entregues às Academias de Belas-Artes, tanto de Lisboa como do Porto, por estudantes de artes no estrangeiro como contrapartida do regime de pensionato de que beneficiavam; por outro lado, a quantia anual, bastante avultada, concedida, desde 1902, pelo Legado Valmor para a aquisição de obras portuguesas ou estrangeiras de reconhecido valor artístico, foi preferencialmente aplicada em obras de “artistas portugueses modernos”. Fruto destas incorporações, o espaço do Museu Nacional de Belas-Artes revelou-se cada vez mais exíguo para a exposição da sua colecção de “arte primitiva”, à época a mais apreciada e reconhecida, condicionamento que estaria na origem da criação do MNAC (Henriques da Silva, 1994: 13).

Acomodado, a título provisório, nas precárias e acanhadas instalações do Convento de São Francisco da Cidade, o novo Museu viu desde logo comprometida a possibilidade de concretizar um programa museológico inovador que se distinguisse das práticas expositivas mais tradicionais. O mesmo se pode dizer sobre a política de aquisições seguida pelo MNAC durante os seus primeiros três anos de vida. Carlos Reis, o primeiro director da instituição, privilegiou a aquisição de obras românticas e naturalistas, construindo um acervo caracterizado por uma “(...) orientação algo conservadora e contraditória com a própria

designação do museu” (Barranha, 2011: XVI). Criado na dependência da Academia de Belas-Artes, com a qual partilhava o edifício, o novo Museu tinha como principal função inspirar os estudantes que frequentavam esta instituição de ensino, permitindo-lhes estudar com todo o detalhe as obras dos “grandes mestres” (Henriques da Silva, 1994: 14).

A direcção de Columbano Bordalo Pinheiro, entre os anos de 1914 e 1929, não diverge muito das principais opções programáticas seguidas pelo seu antecessor. Pese embora o notável aumento das colecções do Museu durante este período, a aquisição de obras de artistas associados ao modernismo português é muito tímida. Ao contrário do que se poderia esperar, nem a proximidade do café *A Brasileira*, local dilecto dos artistas modernistas para as suas longas tertúlias, favoreceu a entrada e afirmação do modernismo no interior do Museu.



Fig. 15 – Almada Negreiros, *Auto-Retrato num Grupo*, 1925

Afastados do discurso que o Museu insistia em apresentar e legitimar sobre a arte do seu tempo, não oferecendo qualquer sinal de abertura à exposição e reflexão sobre as suas propostas artísticas, os artistas modernos elegeram outros meios e lugares para expressar a sua oposição ao naturalismo e academismo dominantes. Foi o que aconteceu por ocasião da renovação do café *A Brasileira do Chiado*, iniciada em 1923 com um projecto de arquitectura de Norte Júnior,



onde era notória a ausência de inspiração modernista. Por iniciativa de José Pacheko, intelectual dinamizador de diversas ofensivas contra o naturalismo, o proprietário de *A Brasileira* encomenda aos “pintores novos” um conjunto de obras para decorar as paredes do café. As pinturas de Almada, Bernardo Marques, Eduardo Viana, Jorge Barradas, António Soares, Stuart Carvalhais e do próprio Pacheko – com colaboração anónima de Eduardo Malta – para além de atenuarem o “gosto *fin de siècle*” que Norte Júnior tinha dado ao espaço, transformam *A Brasileira do Chiado* no verdadeiro “(...) museu de pintura moderna que Lisboa não tinha – e a dois passos daquele onde Columbano defendia a tradição naturalista, oficialmente considerada contemporânea...” (França, 2009: 82-83).

Ainda na mesma época, um outro espaço da boémia lisboeta, nas imediações do Rossio, abria as suas portas aos artistas modernos, também na sequência de uma remodelação, mas desta vez assinada pelo arquitecto Carlos Ramos. Mário Ribeiro, proprietário do *Bristol-Club*, era um dos invulgares coleccionadores portugueses de arte moderna que não só confiou num arquitecto moderno para dirigir as obras de renovação do famoso clube, como ainda encomendou obras de pintura a Almada, António Soares, Eduardo Viana, Jorge Barradas, Lino António, Francis Smith, Ruy Vaz, Guilherme Filipe, e de escultura a Canto da Maya e Leopoldo de Almeida, rematando assim a decoração em estilo *Art Déco* do espaço reinaugurado em 1926.

Embora Columbano tivesse conseguido angariar, logo em 1914, uma quantia para a realização de algumas obras de requalificação no MNAC, o projecto da responsabilidade do arquitecto José Luís Monteiro, em nada vinha alterar a linguagem conservadora do seu programa museológico. Os espaços expositivos foram qualificados, inaugurou uma sala dedicada à Escultura, a disposição das obras apresentadas nas salas de exposição foi revista de acordo com critérios museográficos mais actuais, mas que, no essencial, continuavam a promover a legitimação dos valores artísticos de oitocentos e o gosto burguês preponderante na elite social portuguesa.

As primeiras duas décadas do Estado Novo são caracterizadas pela ausência de políticas e de empenho no desenvolvimento do panorama museológico português. Em matéria legislativa, há somente a destacar a

publicação, em 1932, do Decreto-Lei n.º 20985. Muito centralizadora, a medida extingue os Conselhos de Arte e Arqueologia, concentrando as suas funções num Conselho Superior de Belas-Artes, na dependência do Ministério da Instrução Pública, e classifica os museus de acordo com três categorias – “museus nacionais”, “museus regionais”, “museus municipais, tesouros de arte sacra e outras mais colecções, oferecendo valor artístico, histórico e arqueológico” (Henriques da Silva, 2002: 80).

Durante as décadas de 30 e de 40, o MNAC integrou a agenda política e ideológica do Estado Novo, subordinando-se à “política do espírito” arquitectada e conduzida por António Ferro. Através da acção do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), Ferro mantém-se leal aos princípios estéticos dos modernismos europeus e, numa primeira fase, encoraja a produção dos artistas da “arte moderna”. Define o campo das artes visuais como prioridade da sua estratégia de cooptação das vanguardas para o campo nacionalista de poder, desprezando abertamente o naturalismo oitocentista e o academismo dominantes. Construído e entendido como um organismo oficial demarcado de outros que tinham como propósito comandar a política cultural do regime, o SPN era assim definido na incontida demagogia nacionalista de António Ferro:

(...) pura e simplesmente um órgão animador. Não consagramos: estimulamos. (...) A nossa acção, dentro da *Política do Espírito*, como órgão dirigente da Propaganda Nacional, é trazer para a luz, incorporar na vida da Nação, todos os seus valores desconhecidos, caluniados ou combatidos (1943, *Apud* Ramos do Ó, 1999, p. 153).

No sentido de promover a afirmação social do artista de vanguarda, sem que ele pudesse sair da esfera institucional controlada pelo Estado, o SPN desenvolveu um dispositivo de apoio às artes plásticas que se consubstanciou, a partir de 1934 e até ao pós-guerra, num conjunto de iniciativas de enquadramento à produção artística que teriam como propósito criar alternativas controladas ao *Atelier* e ao *Salão* oitocentistas. São exemplo dessa estratégia de cooptação das artes pelo regime as exposições de Arte Moderna organizadas pelo SPN a partir de 1935, bem como a instituição dos prémios Columbano Bordalo Pinheiro e Amadeo de Souza-Cardoso, dois artistas representativos de paradigmas estéticos distintos.

Dirigido por Adriano Sousa Lopes, este período do Museu é marcado por uma equilibrada abertura às propostas modernistas, traduzida numa evolução qualitativa das suas colecções. Adicionalmente, o programa museológico desenhado por Sousa Lopes acompanha, de certa maneira, as inovações expositivas adoptadas por instituições museológicas estrangeiras dedicadas à arte contemporânea (Barranha, 2011). Escolha pessoal de Columbano, Sousa Lopes dignificou a memória do seu antecessor com a abertura de uma *Sala Columbano*, onde anos antes o pintor instalara o seu atelier. Embora o movimento de aquisições e doações continuasse a perpetuar a tendência naturalista vinda do século XIX, que sempre caracterizara as colecções do Museu, a direcção de Sousa Lopes é marcada por uma acrescida representação de artistas associados aos movimentos modernistas. No contexto da política conduzida por António Ferro, o Museu adquire para as suas colecções algumas obras premiadas nas exposições de arte moderna e noutras iniciativas promovidas pelo SPN. Como pretendia o mentor da *Política do Espírito*, o Museu seguia assim uma orientação “equilibradamente moderna” (Henriques da Silva, 1994: 16).

Esta orientação inovadora é aprofundada com a direcção de Diogo de Macedo, após a morte de Sousa Lopes, em 1944. No percurso do novo director, destaca-se a formação realizada em Paris – tendo aí convivido com Amadeo de Souza-Cardoso, Modigliani e outros artistas ligados às vanguardas internacionais –, e a sua actividade artística dedicada à escultura, prática que abandonaria por completo no início dos anos 40 para se tornar um dos primeiros e mais conceituados investigadores e críticos de arte portuguesa do seu tempo.

Observador atento das práticas museológicas desenvolvidas em instituições estrangeiras, Diogo de Macedo introduz uma programação de exposições temporárias bastante activa e nova no contexto museológico português. O programa expositivo concretizado pelo crítico de arte incluiu a itinerância de exposições que apresentaram no Museu Nacional Soares dos Reis, no Museu Machado de Castro e no Museu Alberto Sampaio uma cuidada selecção das melhores obras pertencentes às colecções do MNAC.

Por outro lado, a política de aquisições conduzida por Diogo de Macedo enriquece muito o acervo do MNAC, quer pelo impressionante número de obras adquiridas, quer pela diversificação das colecções de arte da primeira metade do

século XX. Foi por sua iniciativa que a obra de Amadeo de Souza-Cardoso passou a estar representada nas colecções do Museu, destacando-se ainda a aquisição de trabalhos da autoria de jovens artistas portugueses associados a movimentos artísticos de ruptura, como Maria Helena Vieira da Silva e Júlio Pomar.

Numa tentativa de consolidar a autonomia do Museu em relação à Academia e Escola de Belas-Artes, Diogo de Macedo impulsionou o projecto de arquitectura, da autoria de Baltazar de Castro, que permite criar uma entrada autónoma pela Rua Serpa Pinto e que daria acesso ao singular “parque de esculturas”. O projecto de renovação, inaugurado em Abril de 1945, contemplou ainda melhoramentos nas antigas salas de exposição e a revisão do discurso expositivo, de acordo com as mais recentes tendências da museologia adoptadas em museus congéneres. À *Sala Columbano*, enriquecida com obras doadas pela viúva do artista, a remodelação ofereceu aos visitantes novas salas de exposição: a *Sala Lupi*, um espaço reservado a exposições temporárias, e uma sala de exposição permanente dedicada à obra de artistas de “expressão moderna”, que incluía trabalhos de Amadeo, Eduardo Viana, Mário Eloy, Francisco Franco, Canto da Maia, entre outros (Henriques da Silva, 1994, 2002).

No entanto, quando António Ferro é afastado da liderança do Secretariado Nacional de Informação (SNI), em 1949, a trajectória de ascensão que os artistas modernos atingem no interior do MNAC começa a sofrer os primeiros abalos. Por decisão do novo responsável pela direcção do SNI, José Manuel da Costa, as exposições e os prémios destinados a divulgar e a encorajar o trabalho artístico dos “novos” são extintos em 1951. Contudo, convém sublinhar que, logo a partir de 1943, começara a ser evidente uma mudança de orientação na actuação de Ferro. O ideólogo da *Política do Espírito* passou a defender uma ancoragem obrigatória da arte e do trabalho dos artistas na “cultura popular”<sup>9</sup>, fazendo com que todas as iniciativas promovidas pelo Secretariado fossem estruturadas no vasto e idealizado repertório de tradições “genuínas” que tinham no povo o seu mais fiel guardião. Como o próprio escreve na sua obra de balanço e auto-defesa, *Catorze Anos de Política do Espírito*, de 1948, o seu ambicioso projecto de

---

<sup>9</sup> Sobre as estratégias de institucionalização da “cultura popular” pelo Estado Novo veja-se Daniel Melo, *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Imprensa de Estudos Sociais, 2001; Vera Marques Alves, *Arte Popular e Nação no Estado Novo*, Imprensa das Ciências Sociais, 2013.

nacionalização das artes implicava que os artistas procurassem no povo e nas suas tradições a sua referência inspiradora:

Eu sei que vanguardismo (detesto a palavra modernismo) e internacionalismo são duas palavras que andam quase sempre juntas. Mas para conseguir o seu divórcio bastará continuar o que temos feito: trabalhar pelo renascimento da nossa arte popular, audaciosa e livre, sem dar por isso, através dos tempos; oferta de motivos rasgados, amplos, originais à imaginação dos artistas portugueses, de temperamento inquieto, bem mais apaixonantes do que as abstrações geométricas que tiveram, aliás, o seu papel, dos primeiros cubistas (*Apud* Ramos do Ó, 1999: 188).

Ao contrário do que seria esperado, em 1959, o ciclo de renovação que o MNAC viveu durante os anos em que Diogo de Macedo o dirigiu é novamente quebrado com a nomeação de Eduardo Malta para a direcção da instituição museológica. Como afirma Helena Barranha,

(...) se, durante meio século, a orientação do MNAC oscilava entre a consagração histórica e tímidas aproximações às vanguardas, no início da década de 1960, essa benévola ambiguidade cedia lugar a uma inequívoca decisão de retirar sentido à designação do museu, convertendo-o no espectro caricatural de um projecto de modernidade sucessivamente adiado (2011: XXIV).

Depois do episódio que levaria à sua expulsão e consequente encerramento, por decisão governamental, da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1952, a nomeação do pintor Eduardo Malta para a direcção do MNAC é recebida no meio intelectual e artístico com enorme surpresa e escândalo. Num protesto enviado ao Ministro da Educação Nacional, onde se contam mais de duzentas assinaturas recolhidas entre distintas personalidades da cultura portuguesa das mais diversas simpatias políticas e tendências estéticas, exigia-se a imediata demissão do novo director. Entre os principais argumentos, destacam-se “o desconhecimento dos problemas actuais das artes plásticas que impedia (o novo director) de formar júzios críticos responsáveis nas funções de escolha e valoração a que o cargo o obrigaria”, bem como o desprezo pela sua obra artística que, de forma alguma, lhe concedia “(...) mérito que justificasse, por distinção, a nomeação para o cargo” (1959, *Apud* França, 2009, p. 330).

No entanto, apesar de todas as críticas e pressões oriundas de vários sectores da vida cultural, bem como a vontade expressa de Diogo de Macedo, que recomendava o conservador Carlos Azevedo para a sua sucessão, o Ministro Leite Pinto não cedeu e manteve a confiança em Eduardo Malta para dirigir os destinos do MNAC.

Este episódio, muitas vezes apontado como um dos mais graves da museologia portuguesa durante o período do Estado Novo, tem consequências desastrosas para o desenvolvimento e concretização de um programa museológico que acompanhasse a arte do seu tempo e, progressivamente, se aproximasse da identidade mais aberta e audaz de prestigiadas instituições museológicas estrangeiras dedicadas à arte moderna e contemporânea. Após a morte de Eduardo Malta, o MNAC vive um período absolutamente insólito da sua história, quando a viúva do antigo director lhe sucede no cargo. Dulce Malta rejeita por completo qualquer aproximação aos movimentos artísticos modernos, socorrendo-se, sem pudor, de argumentos anti-semitas, decalcados da ideologia nazi, para “defender” a arte portuguesa das influências internacionais que chegavam a Portugal através de Paris (Henriques da Silva, 2002).

Estes acontecimentos têm consequências drásticas para o percurso da instituição museológica. Durante décadas, o MNAC vive completamente afastado das dinâmicas artísticas que caracterizaram o século XX no estrangeiro e mesmo em Portugal. O Museu manteve-se longe dos progressos que, lentamente, começam a ser notados no contexto museológico português.

Sem atenções de maior, as colecções e instalações do MNAC vão sofrendo uma lenta e lamentável deterioração, obrigando mesmo ao encerramento da instituição ao público, em 1987. Embora o futuro do Museu tenha sido objecto de amplas discussões nos meios intelectuais e culturais e, também, entre responsáveis políticos, acabaria por ser o trágico incêndio do Chiado, em 1988, a determinar os destinos da instituição.

Em 1994, o MNAC é finalmente resgatado do entorpecimento em que se encontrava. Para isso contribuiu a profunda remodelação do seu edifício, um projecto desenhado pelo prestigiado arquitecto Jean-Michel Wilmotte, no âmbito de um protocolo estabelecido entre os Governos Português e Francês para a reconstrução do Chiado. Reaberto ao público com a nova designação de Museu do Chiado e sob a direcção da historiadora de arte Raquel Henriques da Silva, a

instituição apresenta um renovado discurso expositivo que “(...) permite percorrer, com consistência histórica e estética, um século de arte portuguesa de 1840 a 1940 dando a ver, com peculiar eficácia didáctica, o difícil processo da modernidade plástica em Portugal” (*idem*, 1994: 21). Tendo como ponto de partida o entendimento de que a identidade do Museu não reside, de facto, na arte contemporânea, o programa museológico é redesenhado tendo em mente dois objectivos axiais, assim enumerados pela sua própria directora: “(...) salvaguardar e divulgar a mais importante colecção nacional de arte oitocentista e do primeiro modernismo e abrir-se dinamicamente às solicitações da arte contemporânea” (*idem*, *Ibidem*: 22).

É durante a década de sessenta que se assiste, em Portugal, a uma profunda alteração do contexto museológico português. A par de uma fulgurante actividade em diversas áreas culturais, começa a nascer, em 1959, na cidade de Lisboa, o projecto do Museu Calouste Gulbenkian que, desde logo, anunciava uma clara opção pela modernidade, distante da ideologia do Estado Novo. A este ambicioso projecto, a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) irá acrescentar, nos anos oitenta, o Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, a primeira instituição museológica portuguesa dedicada à colecção e exposição de obras de arte moderna e contemporânea.

Os anos 60 caracterizam-se no campo artístico pela afirmação de uma nova geração de artistas portugueses, cujo trabalho revela a urgência em conhecer e experimentar novas linguagens, abraçadas pela cena artística internacional. Se até então, o campo cultural português se manteve isolado das tendências internacionais, nomeadamente dos circuitos de circulação e produção artística, a dinâmica de partida de artistas para países estrangeiros, obrigados por questões políticas ou simplesmente impelidos pelo desejo de estudarem o que se ensinava nas instituições de ensino estrangeiras e pelo convívio mais próximo com os artistas associados às novas tendências, veio perturbar o ciclo de continuidade da década anterior, resumido à “persistente dialéctica figuração/abstracção” (Melo, 2007: 14-17).

Criada em 1956, a Fundação Calouste Gulbenkian contribuiu muito para esta abertura da arte portuguesa às influências internacionais, bem como para a divulgação e um novo impulso à produção artística portuguesa. Neste sentido,

uma das acções mais fecundas da Fundação foi o lançamento de programas de apoio aos artistas, concedendo-lhes subsídios e bolsas, o que lhes permitiu estudar ou concretizar os seus projectos artísticos em Portugal e, ainda mais importante, no estrangeiro. Concebidos para apoiar, preferencialmente, artistas em início de carreira, estes programas ofereceram um contexto de criação nunca antes vivido na cena artística portuguesa e, ao qual, os artistas responderam com enorme expectativa e projectos muito inovadores (Henriques da Silva, 2007).

A necessidade de uma formação académica mais adequada às exigências de aprendizagem destes jovens artistas, mais plural e aberta às linguagens estéticas contemporâneas, constituiu uma das principais motivações para estadias temporárias e, em alguns casos, partidas permanentes, no estrangeiro, em especial para Paris e Londres. São disso exemplo artistas como António Dacosta, Júlio Pomar, João Vieira, Jorge Martins e Lourdes Castro, que escolheram Paris como destino para desenvolverem o seu trabalho. Em Londres, estiveram António Areal, Menez, Paula Rego, Ângelo de Sousa, Eduardo Batarda e João Penalva, entre outros. Como afirma Delfim Sardo,

As Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto foram, para muitos, a ‘madrasta amarga’ de que se queixava Eça em relação ao ensino universitário. Lenta e desadequada, a academia não fixou artistas, não incorporou os melhores (salvo raras excepções), não foi responsável pela formação dos que tiveram que procurar em Londres, como em Paris na transição de século, o mergulho no seu tempo que a academia não soube fornecer (2011: 10).

Adicionalmente, logo em Dezembro de 1957, a FCG inaugura a I Exposição de Artes Plásticas na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Com esta exposição colectiva, inédita à época, a Fundação tinha em mente favorecer uma relação mais próxima entre os artistas e o público, atribuir prémios pecuniários, adquirir algumas das obras em exposição e permitir que os seus dirigentes e colaboradores tivessem um conhecimento mais alargado sobre o estado das artes plásticas em Portugal. Apesar de ter cumprido integralmente os seus objectivos e de ter sido um êxito, a Exposição não ficou incólume às críticas dos artistas, em especial do Grupo de Artistas Portugueses (GAP) que se acharam “injustamente preteridos pelo Júri de admissão em favor dos ‘artistas das chamadas correntes estéticas modernas’” (Henriques da Silva, 2007: 16). Ao perceber que a maioria



das obras submetidas pelos seus associados não tinha sido aceite pelo Júri de selecção, o GAP mostra-se indignado perante a suposta preferência por uma determinada concepção artística. O Grupo, ao qual pertenciam alguns dirigentes da SNBA, estendeu a controvérsia até Janeiro de 1958, data em que inaugura a exposição “Obras Recusadas na Exposição da Fundação Calouste Gulbenkian”, também na SNBA e com o apoio financeiro da própria Fundação.



**Fig. 16 – Vista geral da I Exposição de Artes Plásticas da FCG, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1957**

A imprensa da época foi igualmente pródiga em artigos de contestação à I Exposição de Artes Plásticas. Em muitos destes escritos encontra-se uma forte oposição ao espaço conquistado pelos modernistas na exposição, sobretudo quando comparado com a pouca expressão dada aos praticantes do naturalismo oitocentista. De facto, não deixa de ser curioso verificar que uma das críticas mais usuais à exposição seja precisamente uma questão que sempre inquietou a Fundação e que sempre fora gerida com enorme delicadeza desde a concepção do projecto. Se dúvidas existissem, bastaria analisar a escolha equilibrada das obras premiadas, a audácia em reunir numa só exposição obras de artistas pertencentes a diferentes gerações e seguidores de tendências estéticas opostas, ou simplesmente ler a introdução ao catálogo escrita por José de Azeredo

Perdigão, onde o primeiro director da FCG, desassombradamente, afirma qual é o principal propósito da instituição no trabalho a desenvolver na área das artes plásticas:

(...) contribuir para o desenvolvimento das artes em Portugal, e, por consequência, cooperar, activamente, com as instituições e as pessoas que têm a mesma preocupação ou a mesma finalidade, sem atender a escolas, facções ou correntes, e sem patrocinar, especialmente, umas em detrimento de outras (1957, *Apud* Oliveira, 2009: 216-217).

Prosseguindo o seu esforço de estímulo da actividade artística portuguesa, a FCG organiza uma segunda edição da Exposição de Artes Plásticas, inaugurada em Dezembro de 1961, nas instalações da Feira Internacional de Lisboa. Tomada em consideração a experiência da primeira edição do evento, alguns aspectos relacionados com a sua organização e identidade foram objecto de ponderação. Designadamente, a possibilidade de passar a assumir um carácter internacional funcionando em articulação com as Bienais de Veneza e de São Paulo. Ao contrário desta ideia, que nunca chegou a ser concretizada, a II Exposição de Artes Plásticas introduziu outras alterações importantes: alargou o universo de trabalhos admitidos, passando a incluir trabalhos de arquitectura; foi constituída uma Comissão Consultiva responsável por elaborar um regulamento, onde se explicitava as principais normas pelas quais se regiam a Exposição, bem como por sugerir a composição do Júri de Selecção e Premiação que passa a incluir dois representantes eleitos pelos artistas concorrentes e expositores; tendo sido ainda criadas novas tipologias de prémios e ajustes nos seus valores.

Durante a segunda edição do evento, não só este modelo demonstrou ser mais eficaz e consensual, como as escolhas do Júri confirmaram a importância do programa de atribuição de bolsas de estudo no estrangeiro, na medida em que muitos dos artistas premiados tinham sido os seus primeiros beneficiários. Também curiosa é a cuidada e equitativa distribuição dos primeiros prémios de pintura entre as escolas de pintura figurativa e abstracta. Tendo ficado por atribuir o Grande Prémio de Pintura, este era mais um indício de que a II Exposição de Artes Plásticas tinha deixado entrever a crescente influência das correntes abstractas no contexto artístico português de início de 1960 (Henriques da Silva, 2007).

Ainda digna de nota é a importância das Exposições de Artes Plásticas na introdução de novas práticas museológicas no contexto expositivo português. Logo na primeira edição do evento, a Fundação investe uma quantia apreciável em obras de remodelação dos espaços expositivos da SNBA, na aquisição de equipamentos museográficos, bem como em materiais de comunicação e na edição de um catálogo. O público e a crítica reconheceram e apreciaram a diferença entre os costumeiros salões e a nova “Exposição Gulbenkian”. A diferença também se fazia notar na diversidade de propostas e de artistas representados, bem distante das exposições organizadas pelo SNI, nas quais a participação da geração mais jovem vai diminuindo por causa da sua dependência do regime ditatorial, e porque os salões da SNBA persistiam em exibir uma pintura de costumes, ainda ao gosto naturalista de oitocentos e de traço nacionalista (Oliveira, 2009).

Desde as primeiras exposições, a Fundação é pioneira na introdução de um novo modelo de exposição que, quer pelos conteúdos artísticos apresentados como pelo discurso e opções museográficas, aproxima-se muito mais da abordagem de exposições de arte realizadas à escala internacional.

### **3.2. Debates e dinâmicas em torno da Arte Contemporânea**

Os programas de apoio às artes plásticas promovidos pela FCG, em especial o programa de atribuição de bolsas, têm consequências muito positivas na abertura do panorama artístico português. O final da década de 60 e o início da seguinte beneficiam dos conhecimentos e da experiência trazida por muitos destes bolseiros. Mas este período é também marcado por outras iniciativas notáveis no domínio das artes plásticas que concorrem, progressivamente, para a emergência de uma nova paisagem artística.

Na análise de Bernardo Pinto de Almeida (1999), a década de sessenta portuguesa é marcada por um conjunto de acontecimentos no campo artístico e cultural, aos quais estão associadas transformações dos contextos e situações da arte portuguesa. Seguindo um critério cronológico, o autor começa por sublinhar a opção por um novo modelo de trabalho colectivo entre os próprios artistas. Ao invés de se agruparem por familiaridades estéticas, como aconteceu

anteriormente com os Surrealistas e os Neo-Realistas, os artistas preferem associar-se por grupos de intervenção. É disso bom exemplo a realização da primeira colectiva do grupo KWY<sup>10</sup>, que inaugura a década com uma exposição na SNBA, em Lisboa, onde apresenta um conjunto de obras de apreciável radicalidade. O grupo é responsável por introduzir no meio artístico português “uma nova consciência do processo artístico”, bem como “um outro entendimento das relações, sempre atravessadas pelas mais diversas confusões, entre a arte portuguesa e a arte internacional” (*idem, ibidem*: 217).

O alargamento da crítica de arte a novos autores, processo liderado e estimulado por José-Augusto França, bem como a sua institucionalização e afirmação na cena artística portuguesa, é um acontecimento de enorme importância durante este período. O trabalho desenvolvido por esta geração de críticos no campo artístico, abriu espaço para que novos públicos se sentissem mais próximos da arte contemporânea, dando-lhe mais visibilidade social e capacidade de expressão no mercado.

O surgimento de espaços de exposição alternativos, durante a década de 60, foi também impulsionador de uma nova dinâmica de divulgação do trabalho de artistas mais jovens e de novas propostas artísticas. Para além de projectos de dinamização artística sem fins comerciais como, por exemplo, a Cooperativa Árvore, fundada no Porto em 1963, por um grupo de intelectuais e artistas, há ainda a assinalar o vigoroso aparecimento, em Lisboa e no Porto, de galerias de arte. Uma boa parte das galerias surgidas entre finais dos anos 60 e início de 70<sup>11</sup> ofereceram aos artistas novas oportunidades de expor o seu trabalho. Adicionalmente, afirmaram-se como espaços de experimentação artística e, no âmbito dos seus objectivos comerciais, deram um contributo primordial para a dinamização do mercado da arte em Portugal.

Ainda durante este período, o mercado da arte beneficia do mecenato de empresas privadas que, incrementando uma prática sem precedentes na cena artística portuguesa, concedem apoios regulares à organização de concursos e de

---

<sup>10</sup> O grupo KWY (Ká Vamos Yndo) foi formado em Paris por René Bertholo, Gonçalo Duarte, José Escada, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, João Vieira, Jan Voss e Christo.

<sup>11</sup> De acordo com os dados apresentados por Rita Macedo (2010), em 1962, Lisboa tinha apenas a galeria do Diário de Notícias, fundada em 1957, e o Porto as galerias Alvarez e Divulgação, fundadas em 1954 e 1958 respectivamente. Em 1973, Lisboa passa a contar com 15 galerias, o Porto com 11, às quais ainda se juntam 5 novas galerias distribuídas por outras localidades.

exposições de arte contemporânea. Com enquadramentos e significados distintos, são lançados os prémios atribuídos pela General Motors (1967), pela Sociedade Comercial Guérin SARL (1968) e pela Sociedade Química Industrial Soquil (1968). Privilegiando uma vertente mais expositiva, destacam-se ainda as iniciativas patrocinadas pelo Banco Português do Atlântico (1969) e a Exposição Mobil de Arte Portuguesa (1970). No entanto, é interessante verificar que, entre artistas e críticos de arte, as opiniões sobre as consequências destes apoios não eram unânimes. Para os mais cépticos, a acção mecénica destas empresas em pouco ou nada vinha alterar as precárias condições que continuavam a caracterizar a criação artística portuguesa, tratando-se de meras operações de propaganda com ganhos de imagem para as próprias empresas. Em parte, estas críticas foram também responsáveis pela instabilidade que conduziu à decisão, tomada pela administração da empresa, em 1972, de acabar com o prémio anual da Soquil (Macedo, 2009).

O crescimento rápido da economia portuguesa que se fazia notar desde o começo da década 60 terá dado um forte contributo para esta abertura do mercado da arte. A partir do ano de 1960, quando Portugal adere à EFTA (European Free Trade Association), amplia o seu acesso a novos mercados europeus, conseguindo aumentar consideravelmente as suas exportações e atrair investimento estrangeiro. Acompanhando a tendência europeia, regista-se um crescimento inédito da “riqueza nacional” que, apesar das profundas assimetrias regionais e desigualdades sociais, atenua o atraso económico português relativamente aos países da Europa democrática. De par com o desenvolvimento económico, começam a verificar-se rápidas e significativas mudanças sociais, nomeadamente o aparecimento de uma nova classe média concentrada nos dois grandes centros urbanos de Lisboa e do Porto. Maioritariamente jovem na sua composição, esta nova classe cultivava novos valores e práticas sociais, adoptava outros hábitos de consumo e distinguia-se por padrões de gosto mais cosmopolitas (Silva Lopes, 2002). Apesar da persistência da ditadura, do aumento da repressão política e do desgaste das guerras coloniais, este conjunto de transformações económicas e sociais favorecem a transição tardia de Portugal para uma sociedade mais aberta à modernidade, o que não deixará de impulsionar as dinâmicas do mercado da arte e por abrir novos circuitos de produção e de recepção artística. Ainda assim, as expectativas de abertura

política do regime e as dinâmicas de renovação da sociedade portuguesa durante o período marcelista (1968-1974) serviram, sobretudo, para reforçar “(...) a percepção do abismo que separava a realidade social e artística do nosso país da dinâmica internacional da contemporaneidade” (Melo, 2007: 37).

O golpe militar do 25 de Abril de 1974, que derrubou o regime ditatorial do Estado Novo de Salazar e Caetano, tem consequências políticas, culturais e sociais profundas para a sociedade portuguesa. Depois de quarenta e oito anos de ditadura, era evidente que “(...) a insatisfação geral e as dificuldades económicas e sociais da população caracterizavam a realidade isolacionista de um país que se revia ainda na famosa expressão ‘orgulhosamente sós’, comandado por uma classe dirigente dependente de valores políticos e ideológicos ultrapassados” (*idem*, 1998: 41).

O cansaço da guerra colonial para a qual não se encontrava solução política, a crise económica e financeira que Portugal enfrentava, bem como a crescente agitação político-social, favoreceram um clima de tensão transformando o país numa autêntica “panela de pressão” que depressa rebentou na sequência do golpe militar. Apesar dos repetidos apelos do Movimento das Forças Armadas para que a população civil se mantivesse em casa, os primeiros sinais de queda do regime despoletaram um movimento popular de contornos singulares, uma revolução política acompanhada de um amplo movimento social (Rosas, 2004). Ainda o golpe militar estava em curso e a democracia já era celebrada na rua, de forma espontânea e colectiva, pelo povo, que se manifestava pelo fim da censura e da repressão política, a favor da democratização do Estado e da libertação dos valores sociais.

Como todos os outros, também os artistas celebraram intensamente os tempos de liberdade que se seguiram ao 25 de Abril, intervindo no espaço público e experimentando novas formas de organização, numa tentativa de recuperar o tempo perdido. Em várias cidades foram realizadas intervenções de rua, como o célebre painel colectivo, pintado no dia 10 de Junho, por 48 artistas em simultâneo, diante dos olhares curiosos dos lisboetas e com direito a transmissão televisiva. A vontade de criar colectivamente também se concretizou no aparecimento de alguns grupos com objectivos e práticas distintas. É disso bom exemplo o grupo ACRE, surgido em 1974, por iniciativa dos artistas portugueses

Alfredo Queirós Ribeiro, Clara Meneres e Lima Carvalho. Entre outras acções desenvolvidas pelo Grupo, destacam-se a colocação de uma faixa amarela na Torre dos Clérigos, a pintura da Rua do Carmo, em Lisboa, com círculos rosa e amarelo, e a distribuição de diplomas de artista por todos os interessados (Chicó, 1999).

Com a finalidade de divulgar a criação artística contemporânea, artistas e críticos envolvem-se na organização de múltiplas manifestações, projectos e exposições. Em 1975, a SNBA organiza três grandes exposições colectivas que pretendiam apresentar um panorama geral da realidade artística portuguesa. Tendo em mente a internacionalização da arte portuguesa, Egídio Álvaro e Jaime Isidoro promoveram os Festivais Internacionais de Arte com a participação de artistas estrangeiros como Serge III Oldenbourg, Orlan, Robert Filliou e Rolland Miller. Entre outros méritos, a importância destes festivais residiu, acima de tudo, no facto de se afirmarem como uma “(...) oportunidade para a manifestação de jovens artistas portugueses e lugar de diversificação das propostas artísticas alternativas: *performances*, instalações e de um sentido da correspondência das artes que se vai estabelecer em diáspora” (Pinto de Almeida, 2009: 83).

Merecedora de destaque, é ainda a realização da I Bienal Internacional de Artes Plásticas de Vila Nova de Cerveira, em 1978. Para além de um exemplo de abertura às propostas artísticas contemporâneas, as primeiras edições da Bienal são também um modelo de descentralização artística que era muito pouco comum em Portugal.

Os anos que se seguiram à revolução de Abril foram marcados pela crise do mercado da arte, contrariando os efeitos de euforia de anos anteriores em que uma prática inflacionista e de especulação financeira tinha originado um mercado artificial (Pinharanda, 2000). Um dos efeitos mais negativos desta crise é o encerramento de boa parte das galerias fundadas durante o período de maior dinamismo. Ainda assim, as galerias que foram capazes de se manter em actividade continuaram a desenvolver uma programação de exposições colectivas e individuais, divulgando o trabalho de artistas consagrados e as propostas de artistas emergentes, cujo trabalho, em boa parte, viria a ser reconhecido pela crítica e pelo público na década de 80 (Dionísio, 1994).

Embora se reconheça que durante o período final da ditadura a cena artística portuguesa conheceu alguma renovação e desenvolvimento, dado que muitos artistas produziram obras de grande actualidade num movimento de aproximação às tendências internacionais, na realidade há indícios de uma “(...) dessincronia do contexto artístico português relativamente aos centros internacionais” (Wandschneider, 1999: 29). A imprensa da generalidade e a mais especializada no campo artístico, esta última praticamente inexistente em Portugal – embora fossem os únicos meios de divulgação da produção artística internacional –, não dedicaram muita atenção ao que se passava nos principais centros de afirmação das novas tendências de vanguarda, continuando a privilegiar, como referência, as dinâmicas artísticas parisienses.

Adicionalmente, Portugal não se encontrava inserido no circuito de exposições internacionais, nas quais participavam os artistas associados às novas correntes artísticas, nomeadamente à arte conceptual, à *arte povera*, à *land art* ou à *body art*. Ainda assim, estes factores não inibiram que um grupo de artistas portugueses aderisse às propostas resultantes de um novo paradigma artístico, sendo disso bom exemplo Helena Almeida, António Areal, Lourdes Castro e Alberto Carneiro. O que distinguia o contexto português de outras realidades, mais próximas dos principais centros de produção internacional, não era o total desconhecimento ou a inexistência de artistas adeptos das propostas de vanguarda, mas um ambiente muito particular, que se revelou adverso ao desenvolvimento e afirmação plena de um novo paradigma artístico. Concentrando-se no período entre 1965 e 1975, Miguel Wandschneider explica porque não se reuniram as condições necessárias para o desenvolvimento de uma dinâmica de vanguarda: a ausência de manifestos; a falta de exposições de grupo capazes de expressar novos movimentos artísticos; a ausência de espaços que privilegiassem artistas de vanguarda susceptíveis de romper com o paradigma moderno; a fragilidade de uma crítica demasiado eclética e pouco empenhada em dinâmicas de vanguarda (*ibidem*). Em Portugal, só assistimos à afirmação de um movimento de vanguarda a partir de 1977, o ano em que se realiza uma das mais marcantes iniciativas da década no campo da arte contemporânea, a exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*.



A exposição *Alternativa Zero* surge no âmbito do programa expositivo proposto pela Associação Internacional de Críticos de Arte por ocasião do seu Congresso Internacional, organizado pelos membros da direcção da Secção Portuguesa, em Setembro de 1976. No entanto, a exposição só seria inaugurada em Fevereiro do ano seguinte, com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, dirigida à época por Eduardo Prado Coelho. O comissariado da exposição ficou a cargo de Ernesto de Sousa (1923-1989), um estudioso dedicado a temáticas tão diversas como a arte popular e erudita, a literatura e o cinema. Considerado o mais vanguardista dos críticos de arte portugueses, conhecido por expressar ideias polémicas e radicais, o seu pensamento e prática são, desde cedo, pautados por um novo entendimento da arte.

Ernesto de Sousa era um espectador atento e frequentador das mais importantes manifestações artísticas internacionais do seu tempo. Ao longo da sua actividade crítica desenvolveu uma reflexão militante e ímpar no campo ensaístico português, em especial sobre as principais questões da vanguarda estética. O debate sobre a desmaterialização da arte, o recurso a novos materiais e suportes, o alargamento das fronteiras da arte, a pesquisa de novas formas de aproximação entre o público, a arte e os artistas, a necessidade de substituir uma visão diacrónica da evolução estética por uma outra, sincrónica e estrutural, e a própria crítica institucional ao museu, são apenas algumas questões das abordadas nos seus textos. Sobre as dinâmicas de contestação ao museu protagonizadas pelos artistas da vanguarda, Ernesto de Sousa é adepto do alargamento das funções museológicas, como fica claro nas suas notas de reflexão sobre os *100 dias da 5ª Documenta* de Kassel, que o crítico visita com especial entusiasmo e interesse em 1972:

(...) No Ruhr, organizam-se exposições ambulantes que se deslocam às mais pequenas cidades. Em Berlim, abriu uma 'artoteca' que funciona como as bibliotecas: por uma soma pequena o público pode pedir emprestada uma certa obra de arte durante um certo tempo. Os Museus à compita, mesmo aqueles que se dedicavam só à arte antiga, acolhem as acções, os objectos e as experiências dos artistas contestatários e assumem a polémica da arte moderna. Museus-oficinas onde domina o experimentalismo em detrimento da obra acabada e consagrada. Resultados impressionantes: o número de frequentadores dos museus chega a exceder o dos telespectadores calculados para um tempo determinado. Os jornais e as grandes cadeias de televisão e rádio ocupam-se da arte moderna mais

inesperada, mais discutível. O público segue apaixonadamente e intervém. Sem falar na sua frequência internacional, era este ambiente caloroso que se sentia na Documenta 5, e que impressionava em primeiro lugar (Sousa, 1998: 59)<sup>12</sup>.

Apresentada na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, entre 28 de Fevereiro e 31 de Março de 1977, a exposição *Alternativa Zero* reúne o trabalho de artistas portugueses ligados às correntes artísticas de vanguarda que se tinham afirmado, desde os anos 60, na arte contemporânea internacional. Para Ernesto de Sousa, a exposição *Alternativa Zero* surgia como “resposta à necessidade profunda de acabar com aquele duplo isolamento”, dos artistas e críticos exilados no estrangeiro ou no interior do seu próprio país, “combatendo a fórmula *salon* (e as suas falsas aparências democráticas) por uma perspectiva crítica, e uma responsabilidade totalmente assumida” (*idem, ibidem*: 68)<sup>13</sup>.



**Fig. 17 – Vista da exposição *Alternativa Zero – Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea*, 1977**

Optando por uma linha de orientação plural, o comissário põe de parte a ideia de constituir um júri, a quem caberia a selecção das obras a expor, preferindo basear-se em experiências anteriores, nomeadamente nos projectos expositivos *Do Vazio à Pró-Vocação* (1972) e *Projectos-Ideias* (1974), e no desenvolvimento da sua actividade crítica. Ernesto de Sousa tem ainda em mente uma acção descentralizadora, convocando para a exposição o trabalho desenvolvido em conjunto com o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC).

<sup>12</sup> O texto de Ernesto de Sousa a que nos referimos foi originalmente publicado na revista *Lorenti's*, n.º 11, Fevereiro de 1973.

<sup>13</sup> O texto de Ernesto de Sousa foi originalmente publicado no catálogo da exposição *Alternativa Zero – Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea*, Lisboa, 1977.

*Alternativa Zero* contou com a participação de cerca de 50 artistas, com propostas muito diversas, incluindo ainda na sua programação um conjunto de intervenções estéticas como, por exemplo, uma instalação do CAPC, performances do Grupo Cores e do CAPC, acções do Living Theatre, oficinas para o público infantil, intervenções do público e conferências. Esta diversidade de propostas é reveladora da concepção de “obra de arte aberta” – ancorada numa ideia de arte antiacadémica, antielitista, não acabada, participada – defendida por Ernesto de Sousa (Nogueira, 2007).

Entre os trabalhos apresentados em *Alternativa Zero*, destacamos *O caderno de William Burroughs (II)* (1973), de Álvaro Lapa; *Pintura habitada* (1976), de Helena Almeida; *Espaço-Tempo-Mar* (1976), de Fernando Calhau; *Peça variável – 5 intervenientes* (1976), de Julião Sarmento; *O anfíbio sonhador* (1976), de Vítor Belém; *Mulher-terra-vida* (1977), de Clara Menéres; e *Arte?* (1977), de Leonel Moura. De acordo com Ernesto de Sousa, a escolha dos artistas e das obras apresentadas na exposição, não tinha como fim

(...) a constituição de um grupo *representativo, senão de si próprio*. Portanto a nenhuns valores anteriores e ‘externos’ se atendeu (*a qualidade, os melhores e mais autênticos, mais originais, mais representativos*) – são razões ou pseudo-razões que não entraram na nossa contagem – pois que em termos de rigor, o valor se confundirá com o nosso corte numa certa massa amorfa e flutuante (Saussure): a actividade estética contemporânea (Sousa, 1998: 69-70).

No meio artístico português a exposição foi acolhida com enorme expectativa. Embora uma boa parte dos críticos tenha reconhecido a sua importância e o seu carácter inovador no contexto nacional, *Alternativa Zero* não é incontroversa, tendo despertado reacções polémicas e algumas delas significativas<sup>14</sup>.

Quanto à recepção entre o público, se considerarmos como único indicador os mais de 10 000 visitantes que passaram pela exposição, podemos concluir que *Alternativa Zero* despertou a curiosidade e o interesse de um público, mais ou menos especializado, que durante muito tempo tinha acesso limitado a exposições

---

<sup>14</sup> Para uma síntese das reacções à exposição *Alternativa Zero* e seus significados, ver Isabel Nogueira, *Do Pós-Modernismo à Exposição Alternativa Zero*, 2007.

e outro tipo de iniciativas que lhe oferecesse uma experiência mais directa da contemporaneidade.

Apesar do entusiasmo e da esperança alimentada pelos diversos intervenientes do meio artístico na democratização e institucionalização da arte contemporânea, muitos autores concluem que a Revolução de Abril não teve um efeito verdadeiramente transformador no campo das artes plásticas (Chicó, 1999; Melo, 2007; Henriques da Silva, 2010).

Ao eleger como preocupação central das suas políticas culturais uma aproximação entre o povo e a cultura, nomeadamente através de diversas campanhas de dinamização, os poderes políticos não se empenharam em dinamizar as instituições museológicas já existentes, nem tão pouco em criar novas estruturas que se dedicassem a apoiar e a divulgar a arte moderna e contemporânea. Como sublinha Eduarda Dionísio, o entendimento da “cultura como acção” levou a que não existisse uma alteração estrutural do funcionamento das instituições culturais mais tradicionais, sendo uma das suas consequências mais dramáticas o adiamento sucessivo de projectos de criação ou de requalificação de museus, em especial os de arte moderna e contemporânea (1994: 460).

No entanto, nos anos que se seguiram à Revolução, o debate e a reflexão sobre a urgência em instituir novos modelos museológicos intensificaram-se, sobretudo nos meios da crítica de arte, abordando questões muito actuais e em sintonia com a discussão que se fazia no contexto internacional. Em oposição ao conceito oitocentista de museu, ainda dominante na realidade museológica portuguesa, surgem um conjunto de propostas que defendem a ampliação das funções tradicionais do museu a outras áreas de intervenção cultural, como sejam a formação de públicos e a dinamização da criação artística contemporânea. À conservadora concepção de museu, associada à ideia do museu como um *templo* ou um mero *armazém* de objectos únicos e valiosos, contrapunha-se um novo conceito, em que o museu assumia uma vocação mais próxima de um *forum* ou de um *laboratório* aberto às novas experiências estéticas (Oliveira, 2013).

A necessidade de questionar a natureza clássica e oitocentista da instituição museológica é defendida, em diversas ocasiões, por críticos como

José-Augusto França e Fernando Pernes que, além de se manifestarem a favor da afirmação de um novo modelo museológico, pugnam pela criação de um museu de arte moderna. Posições semelhantes são também apresentadas no colóquio organizado pela Associação Portuguesa de Museologia, em Novembro de 1975, que elege como uma das questões centrais do debate “Museus para quê?”.

Um dos acontecimentos mais marcantes e simbólicos da contestação ao museu no pós-25 de Abril foi o “Enterro” do Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR), na cidade do Porto, a 10 de Junho de 1974. Promovida pela Comissão para uma Cultura Dinâmica, constituída por um grupo de artistas, escritores e intelectuais da cidade, a manifestação tinha como principal propósito denunciar a letargia do meio cultural português. Escolhendo o Museu como exemplo por excelência do isolamento e da inacção a que o regime ditatorial tinha votado as artes e a cultura, o cortejo terminaria à porta da instituição museológica com uma “cerimónia cómico-fúnebre” a que assistiram mais de 500 pessoas. Ao declararem a “morte” do Museu, os principais dinamizadores da manifestação aspiravam a um novo museu, mais activo, no qual a comunidade artística e toda a população pudessem participar de forma efectiva. Como a própria Comissão afirma no comunicado/manifesto, publicado no *Jornal de Notícias* a 12 de Junho, a manifestação foi imaginada tendo em mente um conjunto de intenções, nomeadamente:

(...) à frente dos organismos oficiais de cultura estão mecanismos de relojoaria acertados por um tempo medieval que queremos fazer desaparecer. Toda a cultura portuguesa durante o fascismo foi feita fora dos círculos oficiais e lutando contra eles. Esta comissão pretende apressar o processo de destruição deste estado de coisas. Pretende, em seguida, auxiliar a construir sobre os escombros uma cultura viva (1974, *Apud, idem, Ibidem*: 80-83).

No número de Junho da publicação *Revista de Artes Plásticas*, ainda a respeito da contestação ao Museu Nacional Soares dos Reis, a Comissão afirmava:

Um museu não é um armazém. (...) Um museu tem de ser um órgão vivo, fomentando e participando numa cultura dinâmica, arma como outras para a divulgação da cultura e a

sua compreensão pela colectividade. (...) É preciso que venha a existir aqui um novo museu cujo coração pulse com vitalidade. Para isso é necessário que o 25 de Abril chegue também aqui (1974, *Apud, idem, ibidem*: 83).

Apesar dos paralelismos que podem ser estabelecidos entre esta “encenação” e outros movimentos de contestação da instituição museológica ocorridas no contexto internacional, nomeadamente durante o Maio de 68 parisiense, o “Enterro” não foi tão longe na crítica institucional do museu conduzida pelas vanguardas artísticas dos anos 60 e 70, que questionaram radicalmente as tradicionais funções museológicas, o estatuto do objecto artístico, o papel do artista e a forma como o espectador se relacionava com a arte. Acima de tudo, os organizadores da manifestação portuense procuraram denunciar as consequências trágicas de uma política cultural conservadora e provinciana que prevalecera durante décadas pelo Estado Novo, reivindicando um lugar para os artistas contemporâneos no interior do MNSR e a sua democratização através do empenho na captação de novos públicos. Como conclui Leonor de Oliveira:

Assim, com base nas reivindicações apresentadas, podemos afirmar que o ‘Enterro’ foi principalmente motivado pelo contexto particular vivido então, do que por uma longa reflexão, fundamentada, sobre o papel desempenhado pelo MNSR no panorama artístico portuense e sobre a sua reforma, que, agora, encontrava oportunidade de implementação. A concepção do ‘museu vivo’ não foi aprofundada e não podemos dizer, com base no que foi publicado, que houvesse um programa estruturado a ser implementado num novo MNSR, pelo que o ‘Enterro’ surge como um manifesto incipiente face a outras intervenções de artistas nesta área (*ibidem*: 88).

As reivindicações subjacentes à realização do “Enterro” do MNSR, destacando-se, entre estas a inexistência no Porto de uma instituição museológica votada à colecção e divulgação da arte do século XX, motivaram um conjunto de agentes do meio artístico da cidade a apresentar, em 1974, a proposta de criação do Centro de Arte Contemporânea do Norte.

Uma das primeiras iniciativas desenvolvidas no âmbito da actividade do Centro de Arte Contemporânea (CAC) foi a Exposição “Levantamento da Arte do Século XX no Porto”. Inaugurada no MNSR, em Julho de 1975, a Exposição reunia um conjunto de trabalhos em áreas tão diversas como a pintura, escultura, “arte experimental” e desenhos da autoria 102 artistas, destacando-se pela sua

elevada representação as obras de artistas integrados no círculo artístico do Porto. Em Novembro do mesmo ano, a Exposição é apresentada na SNBA, em Lisboa, com a chancela da FCG. Embora não tenha passado incólume a críticas menos favoráveis, a maioria dos críticos foi unânime em reconhecer a importância da Exposição no contexto artístico e museológico português, acima de tudo porque o evento voltava a trazer para o centro do debate a persistente marginalidade da criação artística contemporânea nas instituições museológicas portuguesas (*idem, ibidem*).

Este clima de debate e o reconhecimento da necessidade de instituir um museu dedicado à arte moderna e contemporânea veio propiciar a continuidade das actividades do CAC. Após diversas tentativas frustradas de encontrar um espaço na cidade onde pudesse funcionar plenamente, o CAC acabaria por se instalar no edifício do MNSR com o apoio expresso da directora do Museu, Maria Emília Amaral Teixeira, que via nesta coabitação uma oportunidade de enriquecimento das colecções do Museu, sobretudo ao nível da arte do século XX. Para a directora, cuja acção à frente do MNSR tinha sido amplamente contestada durante a manifestação do “Enterro”, o acolhimento do CAC também se afigurava como uma possibilidade de abrir as colecções do Museu a novos diálogos e abordagens, bem como de promover um conjunto de actividades de natureza cultural e educativa capazes de atrair e fidelizar novos públicos.

Entre os anos de 1976 e 1980, conduzido por Fernando Pernes, o CAC desenvolveu um programa que tinha como objectivos principais promover e divulgar a criação artística contemporânea portuguesa, privilegiando os artistas que viviam e trabalhavam na cidade do Porto, e favorecer ligações de proximidade entre estes e o contexto artístico internacional. Nomeadamente, acolhendo o trabalho de alguns artistas estrangeiros, como foi o caso de Wolf Vostell e de Robert Rauschenberg. Este programa foi concretizado através da realização de inúmeras exposições temporárias muito abrangentes; da itinerância de exposições temporárias por diversas cidades nortenhas, numa tentativa de descentralização cultural; da organização de actividades articuladas com a programação expositiva como sejam conferências, visitas guiadas e exibição de filmes documentários; e da constituição de um núcleo de obras representativas da produção artística do século XX português, quer pelo depósito da colecção do Banco Pinto de

Magalhães como pelas aquisições efectuadas durante os anos de actividade do Centro (*idem, ibidem*).

A crescente dinâmica do CAC, com efeitos muito positivos na própria actividade do MNSR e no meio cultural portuense, começa a colocar questões muito delicadas relacionadas com a ocupação das instalações do MNSR. Se, por um lado, era evidente que, para prosseguir com o seu programa de actividades o Centro iria precisar de mais espaço do que o disponibilizado pela direcção do MNSR, por outro lado a direcção do Museu argumentava que já não tinha espaço para exhibir importantes obras das suas colecções e nem sequer conseguir realizar as principais tarefas museológicas, questões que já tinham sido levantadas pela crítica mais conservadora. Apesar de terem sido apresentadas aos poderes públicos várias propostas para a instalação do CAC num outro espaço da cidade, nenhuma se mostrou viável. Entre outras dificuldades, esta questão foi determinante para que o CAC encerrasse em 1980. Começava assim um longo processo para a criação do Museu Nacional de Arte Moderna a instituir na cidade do Porto, caminho que só culminaria com a criação do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves no início da década de 90.

### **3.3. A institucionalização da Arte Contemporânea em Portugal**

No início dos anos 80, a Fundação Calouste Gulbenkian é, uma vez mais, pioneira ao inaugurar o primeiro museu português verdadeiramente vocacionado para o estudo e divulgação da arte contemporânea e das suas raízes históricas modernistas (Henriques da Silva, 2002).

O Centro de Arte Moderna Dr. José de Azeredo Perdigão (CAM) abre ao público em 1983, num edifício projectado pelo arquitecto Leslie Martin, com a colaboração de uma equipa de profissionais portugueses. Apesar das polémicas iniciais sobre a sua localização, o CAM é harmoniosamente implantado no Parque Calouste Gulbenkian, em magnífico diálogo com os equipamentos anteriormente instalados, contrariando a tese dos mais cépticos, segundo a qual a nova construção representaria a destruição do Parque.

A colecção inicial do CAM era constituída por obras adquiridas ao longo de vinte anos pelo Serviço de Belas-Artes da Fundação e por uma Comissão de



Compras, criada em finais dos anos 70, com o propósito de intensificar o ritmo de aquisições, tendo em vista a abertura da nova instituição. Adicionalmente, a colecção foi enriquecida por valiosas doações e depósitos, realizadas por numerosos artistas, seus familiares e coleccionadores. Destacam-se as doações de Sónia Delaunay, Lúcia de Souza-Cardoso, Maria Helena Vieira da Silva, Arpad Szenes, dos pais de Santiago Areal e do coleccionador Jorge de Brito. No seu conjunto, a colecção permitia ter uma visão abrangente da produção artística portuguesa e internacional, desde a primeira década do século XX até ao início dos anos 80 (Sommer Ribeiro, 1983).



**Fig. 18 – Vista da exposição Amadeo de Souza-Cardoso - A Primeira Descoberta de Portugal na Europa do Século XX, 1983**

A uma área dedicada à apresentação da exposição permanente do CAM, juntavam-se as áreas destinadas a acolher as reservas, onde se incluía uma zona de reservas visitáveis, e o Departamento de Documentação e de Criação Artística que, por sua vez, integrava o Departamento de Documentação e Pesquisa, Ateliers Experimentais e a Sala de Exposições Temporárias e Sala Polivalente. Também neste domínio, o CAM afirma-se no panorama museológico português como uma instituição inovadora ao eleger no seu programa uma miríade de funções que iam muito além das tradicionais atribuições de coleccionar, conservar e expor.

A importância do CAM não se resume apenas à sua acção concreta, no sentido em que estamos perante a primeira instituição portuguesa com uma programação expositiva empenhada em promover o estudo, a compreensão e a fruição da contemporaneidade artística nas suas variadas dimensões. A sua singularidade é igualmente simbólica, na medida em que marca uma ruptura definitiva com “uma herança que nos negara o dinamismo que os museus de arte contemporânea representaram, na Europa e nas Américas, para a questionação e desenvolvimento dos conceitos e desempenhos museológicos” (Henriques da Silva, 2002: 99).

Como descrevemos anteriormente, apesar do empenho de vários agentes do meio cultural e artístico para instituir, desde finais dos anos 70, um museu dedicado à arte moderna e contemporânea na cidade do Porto, seria necessário esperar pela década de 90 para assistirmos à criação do Museu de Arte Contemporânea de Serralves (MACS).

Quando Teresa Patrício Gouveia é nomeada Secretária de Estado da Cultura, em 1985, atribui relevo à anterior experiência do CAC – que introduzira uma dinâmica invulgar no domínio da arte contemporânea na cidade nortenha –, e assume a vontade de aprofundar uma política de descentralização cultural, factores que serão responsáveis por um decidido impulso ao processo de criação de um museu de arte moderna no Porto (Oliveira, 2004).

Para acolher o novo museu, a Secretária de Estado toma a decisão de adquirir a Quinta de Serralves, propriedade da família do Conde de Riba D’Ave. Fica assim definitivamente excluída a opção de adaptar outros espaços da cidade para instalar o novo museu, elegendo-se antes uma solução que, apesar de mais onerosa, previa a construção de um edifício de raiz. Esta decisão é concretizada por Resolução do Conselho de Ministros, com data de 30 de Outubro de 1986, que aprova a compra da propriedade pela Direcção-Geral do Património. A 29 de Maio do ano seguinte, o Museu de Arte Moderna inicia a sua actividade expositiva na Casa de Serralves.

Conduzida por Fernando Pernes, a programação cultural da Casa de Serralves privilegiou os artistas e os movimentos das últimas décadas do século XX através da apresentação de exposições de arte internacional e portuguesa, tanto colectivas como retrospectivas, dedicadas à obra de artistas portugueses.

Adicionalmente, o crítico de arte e o artista Fernando Calhau foram nomeados para a comissão responsável pela aquisição de novas obras que viriam a ser incorporadas na colecção do novo museu. Enquanto isso, Teresa Patrício Gouveia concentrava-se em definir um modelo de fundação para Serralves e em atrair parceiros da sociedade civil para, ao abrigo da Lei do Mecenato Cultural aprovada em Agosto de 1986<sup>15</sup>, integrarem a futura fundação.

A Fundação de Serralves foi criada em 1989<sup>16</sup>, assumindo como missão principal a construção, na cidade do Porto, de um Museu de Arte Contemporânea de âmbito nacional dedicado à colecção e divulgação da criação artística portuguesa e estrangeira contemporânea. Através de uma parceria entre o Estado e a sociedade civil, nunca antes ensaiada em Portugal no domínio cultural, a Fundação apresentava-se como um “(...) pólo cultural de âmbito europeu ao serviço da comunidade nacional”, que tinha como objectivos orientadores: “(...) sensibilizar e interessar o público para a Arte Contemporânea e o Ambiente, através do Museu de Arte Contemporânea, como centro cultural pluridisciplinar, do Parque, como património natural (...), e de um centro de reflexão e debate sobre a sociedade contemporânea” (Neves *et al.*, 2002: 9).

Após a instituição da Fundação de Serralves, foi constituída a Comissão para a Instalação do Futuro Museu de Arte Moderna. O prestígio internacional de Álvaro Siza Vieira fez com que o arquitecto fosse uma escolha consensual entre os membros do Conselho de Administração da Fundação para conceber o projecto arquitectónico do novo edifício do museu. Entre os primeiros estudos, passando pela elaboração de quatro anteprojectos, até à conclusão da obra, foram necessários dez anos, marcados por alguns episódios políticos, nomeadamente quando Pedro Santana Lopes assume a Secretaria de Estado da Cultura. Houve estrangimentos financeiros vários e sucessivas revisões do programa.

Em 1990, a Fundação promove a realização de um colóquio que reúne um conjunto de académicos, agentes culturais e profissionais dos museus com um tema interpelante: “O Museu, Novo Destino da Arte Contemporânea”. Esta iniciativa, que contou com a colaboração do Centro Georges Pompidou e do

---

<sup>15</sup> A primeira Lei do Mecenato Cultural foi aprovada em Portugal pelo Decreto-Lei n.º 258/86, de 28 de Agosto.

<sup>16</sup> A Fundação de Serralves foi instituída pelo Decreto-Lei n.º 240 A/89, de 27 de Julho.

Colégio Internacional de Filosofia de Paris, constituiu uma reflexão sobre o papel do futuro Museu de Serralves, contribuindo para clarificar os respectivos objectivos e programa (Barranha, 2001: 77).

Em Novembro de 1996 inicia-se a construção do MACS, que viria a ser acompanhada por uma nova direcção artística formada pelo espanhol Vicente Todolí, nomeado para o cargo de director artístico do Museu, e por João Fernandes, na qualidade de director adjunto. No percurso académico e profissional do novo director artístico destacam-se a formação em História da Arte na Faculdade de Geografia e História de Valência, os estudos de pós-graduação em História da Arte na Universidade de Yale e em História da Arte Moderna na Universidade de Nova Iorque e ainda a formação em Museologia no Whitney Museum of American Art, além do seu reconhecido trabalho enquanto director do Instituto Valenciano de Arte Moderna, iniciado em 1988 (Faria, 2004).

A entrada em funções da nova direcção artística marcou a definição e desenvolvimento de um novo projecto museológico. Uma vez que o edifício que iria acolher o Museu ainda estava em fase de construção, a Casa de Serralves continuou a apresentar uma programação expositiva regular, mas com uma identidade diferente daquela que Fernando Pernes lhe tinha dado. Vicente Todolí e João Fernandes optaram por tirar partido da arquitectura singular dos espaços interiores da Casa e convidaram vários artistas para desenvolverem propostas específicas com vista à sua ocupação expositiva. A programação desenhada pela nova direcção artística incluiu ainda exposições que privilegiavam a colaboração e o diálogo entre artistas, sendo disso exemplo a exposição que juntou a obra de Amadeo de Souza-Cardoso à de Piet Mondrian. A área do parque de Serralves também não foi esquecida, tendo recebido um conjunto de esculturas que se inseriam, de forma harmoniosa, na paisagem natural.

A política de aquisições de novas obras para a colecção é igualmente redefinida, passando a ter como critério orientador a incorporação de obras produzidas a partir de meados da década de 60 do século XX<sup>17</sup>. A preferência clara por este critério cronológico seria fundamentada pelos seguintes objectivos estratégicos: afirmação da identidade de Serralves através da constituição de uma

---

<sup>17</sup> Em 1997 foi assinado um protocolo entre a Fundação de Serralves, a Câmara Municipal do Porto e o Estado Português que previa a constituição de um fundo tripartido para a aquisição de obras de arte, num total de 4 987 979 euros, distribuídos por um prazo de cinco anos. Este protocolo foi renovado em 2003.

colecção e da concretização de um projecto expositivo susceptível de diferenciar a actividade museológica face a outras instituições, tanto no contexto internacional como nacional<sup>18</sup>; criar uma colecção que, entre outras abordagens, permitisse reflectir sobre uma mudança de paradigma artístico ocorrida entre finais da década de 60 e inícios da década de 70 (Oliveira, 2004).

Nas palavras de Vicente Todolí e João Fernandes, a política de aquisições da Fundação conduzida por ambos foi consubstanciada num conjunto de ideias claras:

(...) Mais do que seguir uma linha evolutiva diacrónica, importa situar e compreender um contexto histórico na especificidade da sua sincronia, das relações estruturais que possam definir um determinado paradigma. Uma 'mudança de paradigma' ocorre quando se tornam detectáveis contradições internas num determinado modelo, 'anomalias' que forçam a emergência de novos paradigmas. A partir da segunda metade da década de 60 questiona-se a autonomia e a 'essência' da obra de arte, assim como o seu 'ensimesmamento' então traduzível nas experiências minimalistas. (...) Situando-se em Portugal, a colecção traduz igualmente os anos de uma ruptura que anunciam os experimentalismos dos anos 70, os quais reflectem um diálogo com experiências internacionais que até aí raras vezes fôra assumido com tal sentido da contemporaneidade na arte portuguesa do século XX (1999: 17).

Os responsáveis pela instituição museológica faziam ainda questão de alertar para os pressupostos conceptuais da colecção:

Sendo mais sincrónica do que diacrónica, esta colecção não corresponde à ilustração de uma teoria, até porque tal seria contraditório com uma grande parte das obras que a constituem, as quais, mais do que propositivas de uma teoria, são na verdade reveladoras de elementos de nihilismo ou de crítica dos limites traduzíveis na interrogação 'E porque não?'. Os conceitos de pureza ou de enciclopédia estão por enquanto ausentes desta colecção (*idem, ibidem*).

Ainda de referir que, além deste núcleo de colecção constituído por obras adquiridas por proposta da direcção artística do Museu, o acervo da Fundação de Serralves também integrava um outro núcleo, formado por obras em depósito

---

<sup>18</sup> Nomeadamente, de modo a não colidir com os objectivos do Museu de Chiado, cuja colecção compreende o longo período temporal entre o Romantismo do século XIX e os anos 50 do século XX.

pertencentes a colecionadores privados e ao próprio Estado. Neste último núcleo, figuravam obras das colecções particulares de Carlos Sousa, Peter Meeker, Ivo Martins, Pedro Almeida Freitas e Maria da Conceição Oliveira, bem como de instituições como a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento e o Banco Privado. Também merecedora de nota é a colecção de livros de artista, criada no âmbito da colecção de Serralves (Oliveira, 2004).

Assente neste elenco de opções e de intencionalidades, o MACS é inaugurado a 6 de Junho de 1999 com a ambição de desenvolver um projecto inovador no campo da arte contemporânea. Entre os objectivos essenciais do seu programa museológico, destacavam-se:

(...) a constituição de uma colecção representativa da arte contemporânea das últimas três décadas, assim como a apresentação de uma programação de exposições que afirmem o diálogo entre os contextos artísticos nacional e internacional, a organização de programas pedagógicos que suscitem uma relação com a comunidade e ampliem os seus públicos interessados na arte contemporânea, assim como o aprofundamento das relações entre arte e natureza que as condições naturais dos espaços de Serralves propiciam (Todolí e Fernandes, 1999: 15).

Mas o programa museológico de Serralves tinha ainda subjacente um conceito de museu muito particular, que atribuía à instituição uma identidade e funções ainda pouco experimentadas no panorama museológico português, nomeadamente na forma como o próprio museu é percebido pelas suas diversas comunidades de públicos. A vontade de construir um museu baseado numa experiência da arte mais aberta e inquietante é afirmada, de forma inequívoca, pelos seus responsáveis:

(...) um museu deve tentar abrir caminhos para que cada um possa tomar as suas próprias decisões, mais do que defender uma ideologia ou construir uma versão ou interpretação da História. É nosso objectivo que as pessoas deixem de pensar o museu como uma realidade estática, podendo antes encontrar nele as possibilidades dinâmicas de superação de ideias pré-estabelecidas e de preconceitos. O museu assume-se deste modo como um novo fórum, um lugar de discussão e de superação dos limites dos indivíduos que nele coincidem (...) Procuraremos assim contribuir para desfazer a ideia de que tudo está já escrito, de que o museu é apenas um lugar de divulgação e difusão

daquilo que já se conhece, de repetição das experiências que outros já descobriram (*idem, ibidem*).

Com a abertura do MACS, inaugurava-se também a sua primeira exposição temporária. A *Circa 1968* tinha como ponto de partida o núcleo de obras recentemente adquiridas para a colecção do Museu, exibindo um conjunto significativo de obras de artistas portugueses e estrangeiros produzidas entre 1965 e 1975, com destaque para o período de 1967 a 1973. A exposição incluía também obras provenientes de outras colecções privadas, bem como de importantes galerias de arte contemporânea internacionais, por se considerarem fundamentais para melhor compreender o período histórico e artístico abrangido.

Apresentada nas salas de exposição do novo museu e também nos espaços da Casa de Serralves, o discurso expositivo invocava as experiências artísticas produzidas a partir da segunda metade da década de 60, que conduziram ao questionamento da natureza da arte e do papel do artista e, conseqüentemente, a uma mudança de paradigma no campo das artes plásticas. Com este sentido, foram exibidas obras de artistas como Andy Warhol, Dan Graham, Dennis Oppenheim, Daniel Buren, Hans Haacke, Joseph Beuys, Mel Bochner, Mario Merz, Lygia Clark e Robert Smithson.

Acima de tudo, Vicente Todolí e João Fernandes, os comissários de *Circa 1968*, desejavam oferecer novas leituras sobre as obras dos diversos artistas representados, promovendo diálogos e revelando afinidades entre eles, sem obedecer a um percurso organizado por critérios cronológicos ou arrumações por movimentos artísticos. Esta ideia é particularmente explorada na exposição, através das relações criadas entre as obras de artistas internacionais e as obras dos portugueses Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Álvaro Lapa, António Areal, Eduardo Batarda, Fernando Calhau, Helena Almeida, Julião Sarmento, Júlio Pomar, Lourdes Castro e Paula Rego, entre outros.

Como sintetiza Óscar Faria, a *Circa 1968* pode ser entendida como um

(...) manifesto em nome da arte, dos artistas e de um contexto onde o estatuto do objecto artístico sofreu um dos seus mais fortes abalos, porventura só comparável ao sismo provocado pelas vanguardas do início do século. Esta mostra – pela sua dimensão e pelos trabalhos nela incluídos – constitui ela própria um salto em frente relativamente ao panorama expositivo nacional, permitindo fazer reavaliações de percursos e promovendo,

quando possível, o confronto entre os criadores portugueses e os seus pares estrangeiros. História(s) da arte, assim, no plural, tal como a memória do cinema reconstruído por Jean-Luc Godard (2004: 80).

Desde a primeira exposição, o Museu de Serralves foi capaz de captar públicos muito diversos, conseguindo mesmo obter números de visitantes retumbantes em algumas das suas exposições temporárias, o que era muito pouco comum em exposições de arte em Portugal. Com uma programação expositiva regular e de qualidade, o Museu tem apresentado um conjunto significativo de exposições individuais e colectivas que, quase sempre, se distinguem por trazerem novas abordagens sobre a obra de artistas portugueses e estrangeiros. Ao longo dos anos, o MACS construiu uma identidade de projecto que, embora se inscreva nos circuitos internacionais de arte contemporânea, procura sempre singularizar-se.

A actividade do Museu de Serralves distinguiu-se ainda pela implementação de um serviço educativo, responsável por desenvolver programas educativos na área da arte contemporânea, especialmente dirigidos ao público infanto-juvenil, e pela concretização de uma programação associada às exposições, tanto na área das artes performativas, como na promoção de debates e conferências sobre os temas propostos pelas exposições. A acção do Museu é também meritória no campo da edição de livros e catálogos dedicados às temáticas da arte moderna e contemporânea, bem como à investigação e divulgação da obra de artistas portugueses e estrangeiros.

A cena artística portuguesa dos anos 90 é igualmente animada pela abertura de um número expressivo de espaços vocacionados para a exposição e divulgação da arte contemporânea portuguesa e internacional. De entre estes, destacamos a abertura, em 1992, da Culturgest e, um ano mais tarde, do Centro Cultural de Belém (CCB), ambos em Lisboa. A programação concretizada por estas duas instituições no domínio das artes plásticas foi, em muitos aspectos, inovadora e muito aberta a propostas artísticas alternativas. Além de terem dado um contributo importante na divulgação da obra de artistas reconhecidos no contexto português e internacional, as suas linhas de programação deram espaço



para a afirmação de um conjunto de artistas portugueses das décadas de 80 e de 90.

O panorama museológico português vive, durante os anos 90, um período de intensa renovação e crescimento em matéria de instituições dedicadas à arte moderna e contemporânea. A criação do Museu Arpad Szenes-Vieira da Silva, aberto ao público em 1994 na cidade de Lisboa, reuniu um núcleo importante de obras que cobre um vasto período de produção do casal, bem como um interessante conjunto de obras de seus contemporâneos. Com uma exposição permanente que enquadra, histórica e esteticamente, o percurso de uma das mais notáveis artistas portuguesas do século XX e de seu marido, o Museu tem ainda desenvolvido uma programação expositiva dedicada a criadores, portugueses e estrangeiros, do círculo de amigos do casal ou que com eles tenham partilhado afinidades estéticas.

Como já salientámos, após um processo de definhamento que perdurou vários de anos, o Museu Nacional de Arte Contemporânea reabre finalmente ao público em 1994. A sua nova designação, Museu do Chiado, subentende uma redefinição da sua actividade museológica, que passa a estar orientada para a produção artística portuguesa dos primeiros modernismos. Pese embora o facto de a sua exposição permanente se circunscrever ao período cronológico entre 1850 e 1975, o Museu do Chiado tem vindo a apresentar um conjunto de exposições temporárias dedicadas à produção artística contemporânea.

Em 1997, a inauguração do Sintra Museu de Arte Moderna Colecção Berardo, instalado num edifício histórico dos anos 20, no centro da vila de Sintra, tornava pública uma colecção onde se encontram representados os principais movimentos de arte moderna e contemporânea europeia e americana, desde a década de 20. No contexto museológico português, a originalidade desta colecção reside no facto de nenhuma outra instituição possuir um núcleo de obras tão estruturado e capaz de documentar a história da arte internacional moderna e contemporânea. Anos mais tarde, esta colecção, pertencente ao empresário Joe Berardo, estaria no centro de uma enorme polémica a propósito da concretização de uma parceria entre o Estado Português e o coleccionador para instalar parte significativa da colecção no Centro Cultural de Belém. Apesar das inúmeras vozes de contestação que se expressaram no meio artístico e cultural e de um processo de negociações longo e tumultuoso, que inclui ameaças de Berardo de levar a

colecção para o estrangeiro, o Estado acabaria por assinar um acordo de comodato em Junho de 2007, segundo o qual o coleccionador cedia cerca de 800 obras de arte para fruição pública num museu. Em consequência, o Centro de Exposições do CCB é encerrado para dar lugar ao Museu Colecção Berardo.

Logo no mês seguinte à inauguração do Museu Colecção Berardo, um outro coleccionador privado cumpre o desejo de ver instalada a sua colecção de arte contemporânea num museu. Através de um protocolo assinado em 2001 com a Câmara Municipal de Elvas, o coleccionador António Cachola disponibiliza, sob a figura de depósito, um conjunto de obras para exibição pública no Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE). Instalado no antigo Hospital e Mesa da Misericórdia de Elvas, adquirido em 2002 e requalificado pela edilidade com este propósito, a localização do MACE no interior do Alentejo ilustra um movimento de descentralização cultural, em boa parte promovido pelos poderes locais, que esperam assim inscrever os seus municípios no mapa do desenvolvimento económico e turístico e legitimar avultados investimentos.

Este quadro de instituições museológicas ligadas à arte moderna e contemporânea em Portugal é com certeza surpreendente para um país cujo trajecto histórico-cultural recente, nomeadamente em boa parte do século XX, teve amplos factores de resistência ao modernismo e ao pós-modernismo. Discutir as razões pelas quais acabou por ser criado um conjunto relevante de instituições num curto espaço de tempo, implicaria análises institucionais sobre os itinerários de cada projecto e as condições de possibilidade que os viabilizaram.

Relativamente singular é o caso do Centro de Arte Moderna que, embora tenha em comum com o Museu do Chiado uma vasta colecção dedicada à arte portuguesa do século XX, é muito expressiva a presença do modernismo nas diversas gerações de artistas que ele conheceu em Portugal, o que permite não só interpretar os sentidos da história da arte portuguesa mas também traçar os percursos nem sempre lineares dos artistas modernistas portugueses.

Efectivamente, o panorama dos museus portugueses de arte moderna e contemporânea é bastante diversificado ao nível das suas colecções e programas

museológicos. Na maioria dos casos, é evidente a prevalência da arte portuguesa nas suas colecções, quer nos museus cuja actividade se centra na apresentação de uma colecção permanente – o caso mais saliente deste conjunto é o Museu do Chiado –, quer dos museus que assentam os seus programas em discursos expositivos temporários, de âmbito nacional e internacional, sendo evidente que o Museu de Serralves se distingue e procura distinguir-se segundo esta linha de programação.

Embora comportem múltiplos significados, talvez as lógicas do atraso português possam ser justificadas pelos contextos políticos, sociais e económicos que caracterizaram a sociedade portuguesa durante cerca de metade do século XX, dado que a ditadura do Estado Novo assentava, ela própria, num manifesto anti-moderno, apesar da retórica modernista da “política do espírito” dirigida por António Ferro (Ramos do Ó, 1999).

Creemos que o “estranho caso português”, apesar das suas tremendas especificidades e do sentido periférico que também na arte se expressa, mostra que o papel dos artistas é determinante na dinamização das instituições culturais e que, mesmo em contextos hostis, a sua produção será com toda a certeza da maior importância para as gerações futuras.

## Conclusões

Durante o século XX, assistimos à emergência de um novo paradigma artístico que, em dois momentos fundamentais, redesenhou as tradicionais categorias artísticas e estéticas. O desafio colocado à arte pelas vanguardas questionou a natureza da própria arte e as suas formas de apresentação, colocando ainda em causa a própria visão evolucionista do tempo e da história. A história da arte não escapou a este debate transformador.

Por um lado, a contestação do objecto artístico traduziu-se na desmaterialização da arte, na diversificação de materiais e suportes utilizados, nomeadamente pela negação das disciplinas artísticas tradicionais e por modalidades menos hierarquizadas. Por outro lado, esse movimento contribuiu para a desconstrução dos conceitos de originalidade e de identidade do sujeito e do objecto, em clara ruptura com a herança historicista do século XIX.

Porém, é certo que as vanguardas também alargaram o âmbito da sua contestação às instituições museológicas e aos seus mecanismos legitimadores da arte. Entre outras proclamações críticas, o discurso emitido pelas vanguardas declarou que a valorização do objecto artístico baseada na sua originalidade e autenticidade não é mais do que uma construção discursiva produzida pelo museu.

Transformando a cultura do museu, os efeitos desta alteração de paradigma repercutiram-se na forma como a instituição constrói as suas narrativas sobre a história da arte, passando a optar por narrativas fragmentárias que destacaram, sobretudo, as obras em si mesmas e os artistas.

A progressiva ausência de géneros ou movimentos, a diversificação dos meios e das técnicas, a exploração de novas disciplinas e caminhos, foram responsáveis por uma das maiores rupturas da museologia da arte. O museu passou a acolher no seu espaço processos ligados à produção artística, o que

implicou uma mudança das funções que tradicionalmente assumia. De instituição vocacionada para o acto de coleccionar e exhibir dentro de uma narrativa canónica e estável, o museu passa a intervir directamente na produção artística.

Neste sentido, a actual multiplicidade de práticas artísticas tem sido acompanhada pela implementação de diferentes modelos museológicos. Modelos cuja coexistência e “hibridização” no espaço do museu podem favorecer novas leituras sobre a história da arte e transformar as propostas das vanguardas em aprendizagens fecundas, sobretudo se o museu se permitir questionar pelos artistas.

Como tivemos oportunidade de verificar, actualmente os museus de arte contemporânea apresentam, um pouco por toda a parte, indícios de renovação e de franca expansão, estimulados pelas mudanças da própria produção artística.

Mesmo em Portugal, onde a arte moderna e contemporânea foi forçada a percorrer um longo e tortuoso caminho até à sua verdadeira institucionalização, o actual mapa de instituições museológicas é muito diversificado e oferece bons exemplos de descentralização cultural. Os museus de arte contemporânea portugueses conseguiram mesmo afirmar-se como instituições inovadoras, responsáveis por introduzirem novos modelos museológicos que foram sendo replicados por museus de outras áreas temáticas.

Na transição da modernidade para a pós-modernidade, ao contrário da anunciada “morte do museu” pelas vanguardas históricas, a instituição não só foi capaz de integrar as práticas artísticas associadas a uma mudança de paradigma nas artes plásticas, ocorrida a partir da década de 60, como ainda iniciou um dos mais profundos processos de transformação da sua própria história.

A concepção oitocentista e conservadora de museu, associada à ideia da instituição como *templo das musas*, um *santuário* destinado a coleccionar e a conservar objectos singulares dotados de inestimável valor simbólico de modo a que possam ser apreciados ao longo de gerações, foi questionada. Em seu lugar, surgiu um novo conceito de museu que aproxima a sua identidade à natureza de um *fórum* ou de um *laboratório*.

O museu democratiza-se e, neste processo, assume novas funções culturais. Neste sentido, são cada vez mais os museus que integram nos seus programas um conjunto de actividades que excedem as tradicionais funções de coleccionar, conservar e divulgar a produção artística. Com o intuito de promoverem novas formas de fruição da arte, sobretudo mais inclusivas, os museus desenvolvem programas educativos, actividades culturais e artísticas associadas às exposições, promovem debates e conferências. Em suma, convertem-se em espaços de criação abertos às novas experiências estéticas e em espaços culturais de vocação mais ampla.

Com a emergência das sociedades de consumo, o museu também cedeu à tentação de se transformar num meio de comunicação de massas e apropriou-se das estratégias de mediatização e de espectacularização utilizadas por outras instituições e pelos *media*, a fim de captar a atenção de grandes audiências. A competição directa com a indústria da comunicação e do lazer levou a que muitos museus sacrificassem os seus programas culturais e artísticos, procurando ir ao encontro das expectativas de novos consumidores de produtos culturais que procuram no museu experiências com uma dimensão espectacular, simples de assimilar e que lhes proporcionem momentos de puro entretenimento. O museu renuncia assim à sua vocação cultural e social, movimento que, em grande medida, é responsável pela sua alegada crise de identidade.

De futuro, pensamos que os museus devem continuar a procurar novas estratégias de aproximação e abertura às propostas dos artistas e dos públicos. Questionar e reflectir sobre a sua identidade, acerca das funções e do

lugar que os museus representam nas comunidades, é um exercício fundamental para a sua dinâmica interna e participação na sociedade.

No entanto, também não podemos exigir tudo aos museus. Importa lembrar que, independentemente das transformações que conheceram, os museus não deverão renunciar ao propósito central da sua actividade, aquilo que realmente define a sua responsabilidade social: a concretização de objectivos culturais. Esses objectivos, reunidos num programa interpelante, devem ser concretizados através do acolhimento de expressões artísticas plurais, num sentido formativo e de partilha de conhecimentos e experiências. Dessa forma aberta e responsável, serão os museus capazes de formar novos públicos e de promover abordagens críticas da arte, da cultura contemporânea e da sociedade.

## Bibliografia

Adorno, Theodor W. (2003) *Sobre a Indústria da Cultura*. Org. e prefácio de A. Sousa Ribeiro, Coimbra: Angelus Novus.

Afonso Santos, Rui (2011) “O Primeiro e o Segundo Modernismos” in Lapa, Pedro; Tavares, Emília (orgs.) *Arte Portuguesa do Século XX: MNAC – Museu do Chiado*. MNAC – Museu do Chiado. Lisboa: Leya.

Alves, Isabel; Justo, José M. (1998) *Ernesto de Sousa, Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Argan, Giulio C. (1988) *Arte e Crítica d'Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.

Balkema, Annette W.; Slager Henk (1997) “An Archeology of the Modern Museum of Art” in Balkema, Annette W.; Slager Henk (eds.) *Still, The Museum*. Roterdão: Still Foundation.

Barranha, Helena (2011) “Os Primeiros 50 Anos do Museu Nacional de Arte Contemporânea” in Lapa, Pedro; Tavares, Emília (orgs.) *Arte Portuguesa do Século XX: MNAC – Museu do Chiado*. MNAC – Museu do Chiado. Lisboa: Leya.

Barranha, Helena (2001) *Museus de Arte Moderna e Contemporânea. Conceitos, conteúdos, arquitecturas. Das tendências internacionais ao caso português*. Dissertação de Mestrado em Gestão do Património Cultural. Universidade do Algarve.  
Baudelaire, Charles (2006) *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Belting, Hans (2003) *Art after Modernism*. London: The University of Chicago Press.

Belting, Hans (1989) *L'histoire de l'art est-elle finie?*. Paris : Gallimard.

Blazwick, Iwona; Morris, Francis (2000) “Showing the Twentieth Century” in Blazwick, Iwona; Morris, Francis; Wilson, Simon (eds.) *Tate Modern, the handbook*. Londres: Tate Publishing.



Bolaños, María (ed.) (2002) *La Memoria del Mundo, Cien años de museología 1900-2000*. Gijón: Ediciones Trea.

Brigola, João Carlos (2003) *Coleções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Buchloh, Benjamim (2009) “El museo como espacio de regeneración” in Borja-Villel, Manuel; Romero, Yolanda (eds.) *10.000 Francos de Recompensa (El Museu de Arte Contemporâneo Vivo o Muerto)*. Universidad Internacional de Andalucía.

Calinescu, Matei (1999) *As cinco faces da modernidade: modernismo, vanguarda, decadência, Kitsch, pós-modernismo*. Lisboa: Veja.

Catroga, Fernando (2003) *Caminhos do Fim da História*. Coimbra: Quarteto Editora.

Catroga, Fernando (2006) *Entre Deuses e Césares – Secularização, Laicidade e Religião Civil*. Coimbra: Edições Almedina.

Cereceda, Miguel (2008) *Problemas del Arte Contemporáneo @, Curso de Filosofía del Arte en 15 lecciones*. Murcia: Cendeac.

Chicó, Sílvia (1999) “Antes e Após o 25 de Abril de 1974” in Pernes, Fernando (coord.) *Panorama arte portuguesa no século XX*. Fundação de Serralves. Porto: Campo das Letras, Porto.

Crimp, Douglas (2009) “O Museu Pós-Moderno” in Grande, Nuno (ed.) *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Público e Fundação de Serralves.

Crimp, Douglas; Lawler, Louise (1993) *On the Museum's Ruins*. Londres: The MIT Press.

Danto, Arthur C. (1997) *After the End of Art*. New Jersey: Princeton University Press.

Dionísio, Eduarda (1994) “As práticas culturais” in Reis, António (coord.) *Portugal 20 Anos de Democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Duncan, Carol (2007) *Rituales de Civilización*. Murcia: Nausícaä.

Duncan, Carol; Wallach, Alan (2004) "The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis" in Preziosi, Donald; Farago, Claire (eds.) *Grasping the World: the idea of the museum*. Aldershot, Burlington: Ashgate.

Faria, Óscar (coord.) (2004) *1999SERRALVES2004*. Porto: Público e Fundação de Serralves.

Fernandes, João (2006) "Mais tempo menos história: a propósito da exposição" in von Hafe Pérez, Miguel (org.), *Anamnese: o livro*. Porto: Fundação Ilídio Pinho.

Ferry, Luc (2009) *Aprender a Viver. Filosofia para os Novos Tempos*. Lisboa: Temas & Debates / Círculo de Leitores.

Foster, Hal *et al* (2004) *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. Nova Iorque: Thames and Hudson.

Foster, Hal (2001) *El Retorno de lo Real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.

Foucault, Michel (2009) *Les Hétérotopies*. Paris: Nouvelles Éditions Lignes.

França, Carlos (2011) *Modernidade e Desconstrução*. Lisboa: Fenda.

França, José-Augusto (2009) *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. Lisboa: Livros Horizonte.

França, José-Augusto (1991) *O Modernismo na Arte Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação.

Gil, José (2005) "*Sem Título*", *Escritos sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Grande, Nuno (2009) *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Porto: Público e Fundação de Serralves.

Greenberg, Clement (2002) *Arte y Cultura, Ensayos críticos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W.; Nairne, Sandy (eds.) (1996) *Thinking about Exhibitions*. Nova Iorque: Routledge.

Groys, Boris (2008) *Art Power*. Londres: The MIT Press, Cambridge, Mass.

Guasch, Anna Maria (1997) *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Harrison, Charles; Wood, Paul (eds.) (2003) *Art in Theory 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Cornwall: Blackwell Publishing.

Harrison, Charles (2001) *Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença.

Heinich, Nathalie; Pollak, Michael (1996) "From Museum Curator to Exhibition Auteur: inventing a singular position" in Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W.; Nairne, Sandy (eds.) *Thinking about Exhibitions*. Nova Iorque: Routledge.

Henriques da Silva, Raquel (2009) "Das 'décadas' da história da arte aos 'anos 70' – questões e método" in Fabiana, Rita; Ferreira, Rita Lopes (coords.) *Anos 70: atravessar fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Henriques da Silva, Raquel (2007) "50 Anos de Arte portuguesa. Do projecto à exposição", in Candeias, Ana Filipa; Henriques da Silva, Raquel; Ruivo, Ana (coords.) *50 anos de Arte portuguesa*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.

Henriques da Silva, Raquel (2005) "O(s) discurso(s) dos museus de arte: da celebração aurática e da sua questionação" in Semedo, Alice; Teixeira Lopes, João (coords.) *Museus, Discursos e Representações*. Porto: Edições Afrontamento.

Henriques da Silva, Raquel (2002) "Os Museus: História e Prospectiva" in Pernes, Fernando (coord.), *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX*, vol. II. Porto: Fundação de Serralves.

Henriques da Silva, Raquel (1994) “Do Museu Nacional de Arte Contemporânea ao Museu do Chiado” in Henriques da Silva, Raquel; Lapa, Pedro; Aires Silveira, Maria (coords.) *Museu do Chiado: Arte Portuguesa 1850-1950*. Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu do Chiado.

Hobsbawm, Eric (1990) *A Era do Império 1875-1914*. Lisboa: Editorial Presença.

Hopkins, David (2000) *After Modern Art 1945 – 2000*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Huysen, Andreas (2009) “Sair da Amnésia: o Museu como Meio de Comunicação de Massas” in Grande, Nuno (ed.) *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Porto: Público e Fundação de Serralves.

Huysen, Andreas (1986) *After the Great Divide, Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.

Kantor, Sybil G. (2002) *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Londres: The MIT Press.

Krauss, Rosalind (1997) “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum” in *October: the second decade, 1986-1996*. Londres: Cambridge Mass, The MIT Press.

Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Verso.

Jimenez, Marc (2005) *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Éditions Gallimard.

Lopes, José Silva (2002) *A Economia Portuguesa desde 1960*. Lisboa: Gradiva.

Lowry, Glenn D. (2005) *The New Museum of Modern Art*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

Liotard, Jean-François (1979) *La Condition Postmodern*. Paris: Éditions de Minuit.

Macedo, Rita (2009) “1968-74 Renovação na continuidade” in Fabiana, Rita; Ferreira, Rita Lopes (coords.) *Anos 70: atravessar fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Malraux, André (2004) “Introduction to Museum without Walls” in Preziosi, Donald; Farago, Claire (eds.) *Grasping the World: the idea of the museum*. Ashgate: Aldershot, Burlington.

Malraux, André (2000) *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70.

Melo, Alexandre (coord.) (2007) *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Bertrand Editora / Instituto Camões.

Melo, Alexandre (1998) *Artes Plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias*. Lisboa: Difel.

Meijers, Deborah J. (1996) “The Museum and the ‘Ahistorical’ Exhibition – The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?” in Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W.; Nairne, Sandy (eds.) *Thinking about Exhibitions*. Nova Iorque: Routledge.

McShine, Kynaston (1999) *The Museum as Muse: artists Reflect*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art: Harry N. Abrams, Inc.

Mekouar, Mona (2009) *Le Centre Georges Pompidou: Création et rayonnement*. Paris: CNDP.

Michaud, Yves (1989) *L'artiste et les Commissaires*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.

Molins, Patricia (2005) “Para qué sirven los museos?” in *Exit Book, Anuario de libros de arte e cultura visual*, N.º 4, pp. 32-45.

Neves, José Manuel das (coord.) (2002) *Serralves*. Porto: Asa Editores e Fundação de Serralves.

Nogueira, Isabel (2007) *Do Pós-Modernismo à Exposição Alternativa Zero*. Lisboa: Coleção Artes/Ensaio, Nova Vega.

Nogueira, Isabel (2012) *Teoria da Arte no Século XX. Modernismo, Vanguarda, Neovanguarda, Pós-Modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Obrist, Hans-Ulrich (2008) *A Brief History of Curating*. Dijon: JPR|Ringier e Les Presses du Réel.

O'Doherty, Brian (2009) "No Interior do Cubo Branco: Notas Sobre o Espaço da Galeria" in Grande, Nuno (ed.) *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Porto: Público e Fundação de Serralves.

Ortega y Gasset, José (2003) *A Desumanização da Arte e outros Ensaios de Estética*. Coimbra: Almedina.

Oliveira, Leonor (2013) *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os Antecedentes 1974-1989*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Oliveira, Leonor (2009) "A I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian (1957): balanço da arte portuguesa na transição para os anos 60 e primórdios de uma coleção institucional" in Semedo, Alice; Nascimento, Elisa Noronha (coords.) *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, Volume 1. Disponível em [<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id03id1319id2309&sum=sim>], consultado a 20.08.2013.

Oliveira, Márcia (2004) "História" in Faria, Óscar (coord.) *1999SERRALVES2004*. Porto: Público e Fundação de Serralves.

Pinharanda, João (2000) "A Arte Portuguesa no Século XX" in Costa Pinto, António (coord.) *Portugal Contemporâneo*. Madrid: Ediciones sequitur.

Pinto de Almeida, Bernardo (2009) "O Modernismo II: o Surrealismo e depois" in Rodrigues, Dalila (coord.) *Arte Portuguesa: da pré-história ao século XX*. Vila Nova de Gaia: Fubu, D.L.

Pinto de Almeida, Bernardo (2002) *Transição: Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Pinto de Almeida, Bernardo (1999) “Os Anos Sessenta ou o princípio do fim do processo da modernidade” in Pernes, Fernando (coord.) *Panorama arte portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves, Campo das Letras.

Poinsot, J., 1996, “Large Exhibitions – A sketch of a typology”, in R. Greenberg, B., W. Ferguson e S. Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, Nova Iorque.

Ramos do Ó, Jorge (1999) *Os Anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa.

Ribeiro, José Sommer (1983) “O Novo Centro de Arte Moderna” in Centro de Arte Moderna. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Rosas, Fernando (2004) *Pensamento e acção política. Portugal no século XX (1890-1976)*. Lisboa: Editorial Notícias.

Santos, Boaventura Sousa (2000) *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. Porto: Edições Afrontamento.

Santos, Boaventura Sousa (1994) *Pela Mão de Alice. O Social e Político na Pós-Modernidade*. Porto: Edições Afrontamento.

Santos, David (2001) *Modernismo e Vanguarda nas Coleções do Museu do Chiado*. Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu de Francisco Tavares Proença Júnior.

Sardo, Delfim (2011) *Obras-Primas da Arte Portuguesa. Século XX – Artes Visuais*. Lisboa: Athena.

Serota, Nicholas (1996) *Experience or Interpretation: the dilemmas of museums of modern art*. Londres: Thames and Hudson.

Taylor, P. J. (1999) *Modernities: A Geohistorical Interpretation*. University of Minnesota Press: Minneapolis.

Todolí, Vicent e Fernandes João (1999) “Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de coleção” in Todolí, Vicent e Ramos, M. (coords.) *CIRCA 1968*. Porto: Fundação de Serralves.

von Hafe Pérez, Miguel (2007) in Vaz-Pinheiro, Gabriela (coord.), *Fluidez e sentido do lugar no pensamento e na arte contemporâneas*. Torres Vedras: ArtInSite, Transforma.

Wallace, J. (2011) *Beginning Modernism*. Manchester: Manchester University Press.

Wandschneider, Miguel (1999) “A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto em mudança” in Todolí, Vicent e Ramos, M. (coords.) *CIRCA 1968*. Porto: Fundação de Serralves.

Williams, Raymond (1980) “Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory” in Durham, M. G. e Kellner, D. A. M. (org.) *Media and Cultural Studies: Keywords*. Blackwell Publishing.

Wood, Paul; Frascina, Francis; Harris, J.; Harrison; Charles (1993) *Modernism in Dispute: Art since the Forties*. Londres: Yale University Press / The Open University.



## Créditos de imagens

Fig. 1 - Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863.

Fonte: <http://en.wikipedia.org>. Disponível em  
[[http://en.wikipedia.org/wiki/Le\\_d%C3%A9jeuner\\_sur\\_l'herbe](http://en.wikipedia.org/wiki/Le_d%C3%A9jeuner_sur_l'herbe)],  
consultado a 10.02.2012.

Fig. 2 - Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O.J.)*, 1907.

Fonte: <http://www.moma.org>. Disponível em  
[[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79766](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79766)], consultado a  
10.02.2012.

Fig. 3 - Poster e vista interior do *Armory Show*, 1913.

Fonte: <http://en.wikipedia.org>. Disponível em  
[[http://en.wikipedia.org/wiki/Armory\\_Show](http://en.wikipedia.org/wiki/Armory_Show)], consultado a 25.01.2012.

Fig. 4 - Vista interior da exposição *Cézanne, Gauguin, van Gogh, Seurat*, MoMA, Nova Iorque, 1929.

Fonte: <http://www.moma.org>. Disponível em  
[[http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives\\_highlights\\_01\\_1929](http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_highlights_01_1929)], consultado  
a 25.01.2012.

Fig. 5 - Andy Warhol, *Brillo Boxes*, 1964.

Fonte: <http://www.warhol.org>. Disponível em  
[<http://www.warhol.org/education/resourceslessons/Brillo--But-is-it-Art-/>],  
consultado a 10.02.2012.

Fig. 6 - Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961.

Fonte: <http://www.pieromanzoni.org>. Disponível em  
[[http://www.pieromanzoni.org/EN/works\\_shit.htm](http://www.pieromanzoni.org/EN/works_shit.htm)], consultado a 10.02.2012.

Fig. 7 - El Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten*, 1928.

Fonte: <http://monoskop.org> <http://monoskop.org>. Disponível em

[[http://monoskop.org/File:El\\_Lissitzky\\_1927-28\\_The\\_Abstract\\_Cabinet\\_2.jpg](http://monoskop.org/File:El_Lissitzky_1927-28_The_Abstract_Cabinet_2.jpg)], consultado a 15.09.2013.

Fig. 8 - Reconstrução do estúdio de Brancusi, Museu Nacional de Arte Moderna, 1979, Paris.

Fonte: <http://www.arch.columbia.edu>. Disponível em [[http://www.arch.columbia.edu/files/gsap/imceshared/gjb2011/V3N2\\_Atelier\\_Brancusi\\_Barthel.pdf](http://www.arch.columbia.edu/files/gsap/imceshared/gjb2011/V3N2_Atelier_Brancusi_Barthel.pdf)], consultado a 10.02.2012.

Fig. 9 – Marcel Duchamp, *Étant donnés*, 1946-1966.

Fonte: <http://www.philamuseum.org>. Disponível em [<http://www.philamuseum.org/exhibitions/324.html>], consultado a 15.09.2013.

Fig. 10 - Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966.

Fonte: <http://www.tate.org.uk>. Disponível em [<http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534/text-catalogue-entry>], consultado a 10.02.2012.

Fig. 11 – Marcel Broothaers, *Musee d'art moderne, departement des aigles*, 1968.

Fonte: <http://lucian.uchicago.edu>. Disponível em [<http://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/avant-garde/>], consultado a 10.02.2012.

Fig. 12 – Vista interior da exposição *Paris-New York*, reconstrução parcial da galeria *Art of this Century*, Centro Georges Pompidou, 1977.

Fonte: <http://grupapok.tumblr.com>. Disponível em [<http://grupapok.tumblr.com/post/40266890067/pontus-hulten-paris-new-yorkcentre-pompidou>], consultado a 15.09.2013.

Fig. 13 - Santa-Rita, *Cabeça*, 1910.

Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.pt>. Disponível em [<http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/node/443?image=2>], consultado a 05.08.2013.

Fig. 14 – Amadeo de Souza-Cardoso, *Sem título (Coty)*, 1917.

Fonte: <http://www.cam.gulbenkian.pt>. Disponível em:

[<http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=69690&visual=2&langId=1>], consultado a 05.08.2013.

Fig. 15 – Almada Negreiros, *Auto-Retrato num Grupo*, 1925.

Fonte: <http://www.cam.gulbenkian.pt>. Disponível em:

[<http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?langId=1&visual=2&article=70767>], consultado a 15.08.2013.

Fig. 16 – Vista geral da I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1957.

Fonte: <http://www.riha-journal.org>. Disponível em:

[<http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jul-sep/de-oliveira-portugal-1962>], consultado a 10.08.2013.

Fig. 17 – Vista da exposição *Alternativa Zero – Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea*, 1977.

Fonte: <http://www.serralves.pt>. Disponível em:

[<http://www.serralves.pt/pt/actividades/alternativa-zero-na-colecao-da-fundacao-de-serralves>], consultado a 27.01.2014.

Fig. 18 – Vista da exposição *Amadeo de Souza-Cardoso – A Primeira Descoberta de Portugal na Europa do Século XX*, 1983.

Fonte: <http://cam.gulbenkian.pt>. Disponível em:

[[http://cam.gulbenkian.pt/index.php?article=69959&visual=2&queryParams=orderBy|asc,data\\_clicked,data\\_i|1984,tipo\\_ano|antes&position=1&queryPage=0&langId=1](http://cam.gulbenkian.pt/index.php?article=69959&visual=2&queryParams=orderBy|asc,data_clicked,data_i|1984,tipo_ano|antes&position=1&queryPage=0&langId=1)], consultado a 27.01.2014.

## Índice de Imagens

Fig. 1 - Edouard Manet, <i>Le déjeuner sur l'herbe</i> , 1863 .....	19
Fig. 2 - Pablo Picasso, <i>Les Femmes d'Alger</i> , 1907 .....	20
Fig. 3 - Poster e vista interior do <i>Armory Show</i> , 1913 .....	31
Fig. 4 - Vista interior da exposição <i>Cézanne, Gauguin, van Gogh, Seurat</i> , MoMA, Nova Iorque, 1929 .....	33
Fig. 5 - Andy Warhol, <i>Brillo Boxes</i> , 1964 .....	40
Fig. 6 - Piero Manzoni, <i>Merda d'artista</i> , 1961 .....	45
Fig. 7 - El Lissitzky, <i>Kabinett der Abstrakten</i> , 1928 .....	52
Fig. 8 - Reconstrução do estúdio de Brancusi, Museu Nacional de Arte Moderna, 1979, Paris .....	54
Fig. 9 – Marcel Duchamp, <i>Étant donnés</i> , 1946-1966 .....	55
Fig. 10 - Carl Andre, <i>Equivalent VIII</i> , 1966 .....	57
Fig. 11 – Marcel Brothaers, <i>Musee d'art moderne, departement des aigles</i> , 1968 .....	58
Fig. 12 – Vista interior da exposição <i>Paris-New York</i> , reconstrução parcial da galeria <i>Art of this Century</i> , Centro Georges Pompidou, 1977 .....	65
Fig. 13 - Santa-Rita, <i>Cabeça</i> , 1910 .....	76
Fig. 14 – Amadeo de Souza-Cardoso, <i>Sem título (Coty)</i> , 1917 .....	78
Fig. 15 – Almada Negreiros, <i>Auto-Retrato num Grupo</i> , 1925 .....	80

Fig. 16 – Vista geral da I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1957 .....	89
Fig. 17 – Vista da exposição <i>Alternativa Zero – Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea</i> , 1977 .....	98
Fig. 18 – <i>Vista da exposição Amadeo de Souza-Cardoso – A Primeira Descoberta de Portugal na Europa do Século XX</i> , 1983 .....	105