

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS - ARTES



CASO DE ESTUDO:

MIGUEL WANDSCHNEIDER PROGRAMADOR DAS ARTES VISUAIS NA CULTURGEST  
(2005-2010)

FLÁVIA VIOLANTE

MESTRADO EM ESTUDOS CURATORIAIS  
2012

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS - ARTES



CASO DE ESTUDO:

MIGUEL WANDSCHNEIDER PROGRAMADOR DAS ARTES VISUAIS NA CULTURGEST  
(2005-2010)

MESTRADO EM ESTUDOS CURATORIAIS

DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELO PROF. DOUTOR JOSÉ ANTÓNIO FERNANDES DIAS

LISBOA

2012

## SINOPSE

A presente dissertação de mestrado toma como ponto de partida a análise do trabalho desenvolvido por Miguel Wandschneider como curador da programação de exposições de arte contemporânea da Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, no período entre 2005 e 2010. O caso de estudo aqui apresentado procura reflectir sobre o processo curatorial, a partir da investigação das opções de Miguel Wandschneider quer no universo da programação como da exposição, de acordo com um balizamento temporal específico integrado no contexto nacional.

Palavras-chave: curadoria, programação, exposição, Miguel Wandschneider, Culturgest,

## ABSTRACT

This dissertation has as starting point the analysis of Miguel Wandschneider's work as curator of the contemporary art foundation CGD – Culturgest schedule exhibition, in the period between 2005 and 2010. The study case here presented aims to reflect about the curatorial process, from the investigation of Miguel Wandschneider options, either in the schedule universe as in the exhibition, according to a specific temporal space integrated in the national context.

Keywords: curating, programming, exhibition, Miguel Wandschneider, Culturgest

# ÍNDICE

Introdução	6
I. O problema da curadoria	9
1.1. Exposição/ expor - Contemporâneo/ Contemporaneidade	10
1.2. Novas propostas ao sistema implementado	13
1.3. A introdução da produção contemporânea na instituição museológica: MoMA	17
1.4. Multiplicação de Propostas expositivas	20
1.5. Mudanças de paradigmas: teorização de um método expositivo	24
1.6. Instituições Culturais: “distinção social” vs “democratização”	27
1.7. Curator   custodian   exhibition designer   exhibition maker   museum man   commissaire   faiseur d'expositions   curador   comissário   mediador cultural   agente cultural   coordenador de exposições   organizador de exposições	29
II. O caso português	35
2.1 Figura institucional	36
2.2 Curadoria (independente): Ernesto de Sousa	41
2.3 Prática Curatorial em Portugal	45
III. Caso de Estudo: Miguel Wandschneider programador das artes visuais na Culturgest (2005-2010)	62
3.1. 1ª fase: 1998 – 2004	63
3.1.1 Exposições históricas	63
3.1.2 Colectivas didácticas (IAC - dependência institucional)	65
3.1.3 Vídeo	66
3.2. 2ª fase: Culturgest (2005-2010)	69
3.2.1. Culturgest: Instituição	69
3.2.2. Culturgest Porto	70
3.2.3. Programação – Exposição	72
3.2.3.1. “Artista-tipo”	74
3.2.3.2. Colectiva: Modelo “1+1+1=3”	77
3.2.3. Espaço	78
3.2.3. Arte-Vida	80
3.2.3. Colecção Caixa Geral de Depósitos	82
3.2.3. Parcerias e publicações	83

Considerações finais 85

Bibliografia 89

Anexos: Capítulo I

Anexos: Capítulo II

Anexos: Capítulo III

## INTRODUÇÃO

A seguinte reflexão parte do questionamento crítico, sobre o crescimento e intensificação que a curadoria e a figura do curador alcançaram actualmente, uma vez que no decorrer das últimas décadas do século XX se tem verificado um constante e exponencial interesse pelo exercício de expor.

A curadoria apresenta-se, genérica e gradualmente, como consciencialização da importância da exposição, como parte integrante e por isso determinante do sistema construtivo do objecto artístico contemporâneo.

A dissertação recorre ao formato “caso de estudo” entendido como: *uma investigação que se assume como particularística, isto é, que se debruça deliberadamente sobre uma situação específica que se supõe ser única ou especial, pelo menos em certos aspectos, procurando descobrir o que há nela de mais essencial e característico e, desse modo, contribuir para a compreensão global de um certo fenómeno de interesse.*<sup>1</sup>

Esta abordagem manifesta ligação à ideia de curadoria como prática em nome próprio, representativa de um gosto (“preferências manifestadas”<sup>2</sup>), conhecimento e experiência pessoal. Neste sentido, o “caso de estudo” escolhido, é um modelo que permite a reflexão sobre a prática curatorial, através de um ponto de vista particular: o trabalho desenvolvido por Miguel Wandschneider como programador para as artes visuais na Fundação Caixa Geral de Depósitos, Culturgest, num período temporal balizado entre 2005 e 2009.

De acordo com a visão de Wandschneider a curadoria deve: *propor não segundo os seus caprichos, os seus gostos e desgostos apenas nem sobretudo, mas propor a partir do meu conhecimento de causa, do seu conhecimento não apenas teórico e histórico mas também é muito importante empírico da arte contemporânea e por isso eu programo a partir daquilo que observo, do trabalho de campo que faço, daquilo que vou tendo oportunidade de descobrir*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> PONTE, João Pedro, *Estudos de caso em educação matemática* [2006] [Consulta 2012/ 08/ 13], disponível na [http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/jponte/docs-pt/06-Ponte%20\(Estudo%20caso\).pdf](http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/jponte/docs-pt/06-Ponte%20(Estudo%20caso).pdf)

<sup>2</sup> BOURDIEU, Pierre, *A Distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo*, Lisboa: Edições70, 2010, p.114

<sup>3</sup> FARIA, Óscar, WANDSCHNEIDER, Miguel *Não acho interessante ter uma programação condescendente na Culturgest in Jornal Público*, (9 Dez 2005), p. 44

Enquanto prática, a curadoria é marcada por dificuldades na definição de uma metodologia, um questão que se coloca principalmente por se tratar de uma disciplina sem um *modus operandi* único e estanque. Neste sentido, este estudo propõe, compreender a construção da estrutura programática de Miguel Wandschneider, através da desconstrução de um processo global de programar e de exposição em específico.

A escolha incide no trabalho de Wandschneider na Culturgest, principalmente por se tratar de uma programação que reúne condições de excepção dentro do contexto cultural contemporâneo português. Com uma forte preocupação sobre o contexto em que está inserido, como parte determinante nas escolhas e na globalidade da programação, é sinal do aprofundado conhecimento sobre a contingência da condição periférica do país que inevitavelmente se reflecte no contexto artístico português. O projecto curatorial apresentado pela Culturgest demarca-se como alternativa à tendência dominante, praticada genericamente por grande parte das instituições públicas e privadas que se dedicam à divulgação e promoção da arte contemporânea em Portugal, uma distinção simbólica no sentido teorizado e definido por Pierre Bourdieu.

Tratando-se de uma programação em aberto - em construção até actualidade - impõe-se a necessidade da delimitação temporal e da definição objectiva dos limites do campo de trabalho, sendo esta uma escolha que passa por não ignorar o trabalho feito nos últimos dois anos e meio, entre 2010 e 2012. É estabelecido como momento inaugural da programação de Wandschneider na Culturgest, a exposição de Carlos Bunga no Porto e a exposição de Angela de la Cruz em Lisboa, por outro lado o estudo termina em 2010, especificamente com as exposições de João Queiroz na Culturgest de Lisboa e com a de Pedro Diniz Reis no Porto. O estudo em causa apresenta como limite final a última exposição de 2010, uma solução que pretende não criar conflito entre o período que é objecto de análise e o início da investigação, recusando a sobreposição temporal.

A estrutura organizativa da dissertação divide-se em três grandes partes, concebidas do geral para o particular: a curadoria enquanto prática, a situação curatorial em Portugal e a prática curatorial de Miguel Wandschneider na Culturgest como caso de estudo.

O primeiro capítulo aborda a curadoria enquanto questão maior, ancorada num contexto internacional e organizado de acordo com exposições-chave que se denunciam fundamentais para a construção da prática, servindo como esteio para a estruturação do capítulo seguinte. Este capítulo procura explorar a possibilidade da(s) metodologia(s) utilizada(s) pela curadoria, como princípio para a construção da exposição, importando

questionar a necessidade da utilização de um método como base de análise do estudo em causa.

No segundo capítulo é analisada historicamente a curadoria em Portugal, de acordo com as premissas apresentadas no capítulo anterior. Explorando as actividades na segunda metade do século XX e o século XXI, procura-se traçar um mapa institucional, expositivo e curatorial como base de entendimento e comparação para o trabalho de Wandschneider.

Por fim o terceiro e último capítulo trata directamente o caso de estudo que dá título à dissertação. É o capítulo que advoga o estudo da estrutura curatorial, explorando a vertente prática da curadoria, e analisando o processo como experiência.

Como ponto de partida, destaca-se a necessidade de enquadrar o trabalho desenvolvido por Miguel Wandschneider antes de entrar na Culturgest, como um período determinante na identificação de premissas, desenvolvidas posteriormente entre 2005 e 2010 na Culturgest.

Relativamente à metodologia de investigação, foi praticada uma inventariação sistemática de todas as exposições, para posteriormente ser feita uma análise da programação de acordo com o encadeamento e relação entre as exposições, tendo por base bibliografia especializada: catálogos das exposições programadas e respectivas resenhas críticas das exposições, tal como a análise de algumas entrevistas que permitiram confirmar directamente princípios estruturantes da globalidade da programação, mas também referentes à especificidade da escala expositiva.

## I. O PROBLEMA DA CURADORIA<sup>4</sup>

*Desenvolver um problema não quer dizer resolvê-lo: pode significar apenas esclarecer-lhe os termos de modo a tornar possível uma discussão mais aprofundada.<sup>5</sup>*

O capítulo que se segue procura colocar em perspectiva a Curadoria, enquanto área de conhecimento, e o curador enquanto agente que a pratica.

Limitando o espectro à curadoria de arte contemporânea, com enfoque no diagnóstico e problematização do/s método/s de procedimento e do/s significado/s, será determinante o estudo da génese da prática, e sua inserção num contexto específico. Propõe-se um trabalho centrado num reduzido número de exposições-chave, em momentos concretos que de alguma forma moldaram a actual figura do curador e a respectiva função ao longo de mais de um século.

Tratando-se a curadoria de uma prática com uma metodologia e princípios pouco objectivos ou consensuais, surge a necessidade de procurar definir uma via de pensamento que cubra o campo de estudo.

---

<sup>4</sup> Jogo de palavras com o sub título *O problema da obra aberta* utilizado na obra: ECO, Umberto, *A obra aberta*, Lisboa: Difel, [1962] 1989, p.31

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p.31

Imediatamente associada à criação artística a exposição surge em parte como resultado desse mesmo processo. De um ponto de vista mais genérico, a vontade de expor é tida como um dos princípios motivadores da produção artística.

É assim tornado público o que anteriormente era domínio privado; procede-se ao exercício de introdução do objecto artístico na esfera pública, um *espaço de dinâmica crítica, pública e independente, dinamizado pela imprensa, e destacado como estrutura vertebral das sociedades modernas*<sup>6</sup>. Um conceito já largamente teorizado por Jürgen Habermas, que sistematiza: *The public sphere as a sphere which mediates between society and state, in which the public organizes itself as the bearer or public opinion, accords with the principle of the public sphere.*<sup>7</sup> A abertura possibilita a introdução do objecto artístico na discussão pública, permitindo a prática do exercício crítico de forma democrática.

A transferência do objecto artístico da esfera privada para a esfera pública promove o envolvimento de novos agentes - artistas, críticos, curadores, historiadores, colecionadores, *dealers*, agentes institucionais especializados e o público geral<sup>8</sup>, reequacionando a escala de todo o processo, levando à constatação de uma tendência: o crescente desdobramento do número de áreas de concretização em que o objecto artístico é protagonista.

De acordo com o pensamento de Georges Didi-Huberman na obra *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, importa pensar a mostra como processo que tem como princípio maior a transmissão de determinada informação. Para isso será necessário construir mecanismos eficientes no sentido de a difundir, mecanismos esses que partem de uma lógica altamente manipulável conseguida por quem constrói a exposição, e que de acordo com a interpretação de Mariana Pinto dos Santos da obra de Didi-Huberman “poder-se-á dizer que toda a exposição implica escolha, selecção, montagem; é sempre um

---

<sup>6</sup> CRUA, Catarina Anselmo, *Revista Córnio, Modernidade e discurso crítico na cultura portuguesa da primeira metade do século XX*, Lisboa: FCSH-UNL, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação: Comunicação e Artes, orientada por Professora Doutora Maria Teresa Cruz, co-orientada por Joana Cunha Leal, 2011, p. 7

<sup>7</sup> HABERMAS, Jürgen, *The public sphere: An encyclopedia article (1964)*, in *New German Critique*, No. 3 (Autumn, 1974), p.50

<sup>8</sup> *Here the social, political, and economic forces that shape artistic production and distribution come together, exerting their various pressures on artists, critics, collectors, dealers, institutional players, and the art-viewing public.* ALTSHULER, Bruce, “Salon to biennial: exhibitions that made art history”, London: New York: Phaidon Press, 2008, p.11

território ficcionado, um território de representação. Mas essa ficção é-nos apresentada habitualmente como realidade coerente e unitária."<sup>9</sup>

Partindo deste princípio vamos sistematicamente justificar de que forma a figura do curador tem vindo a ganhar cada vez mais espaço no circuito artístico e simultaneamente tentar perceber as mutações que a função sofreu ao longo do século XX.

Para isso importará estabelecer a ponte entre a história da criação artística e a história das exposições, ou até mesmo pensar ambas as histórias como percursos entrelaçados que se contaminam. Como pano de fundo teremos a História da Arte, especificamente a história da arte contemporânea - indisciplinada, caracterizada por sucessivas rupturas e cortes, que abalam normas e convenções.

Desta forma impõe-se a necessidade de questionar o termo "contemporâneo" na História da Arte reportando para um problema recorrente: a tentativa de definição do contemporâneo e da contemporaneidade no seguimento da teorização relativa ao moderno e à modernidade, em discussão permanente desde o final do século XIX. A questão relativa ao contemporâneo, surge em parte devido à impossibilidade de obter uma definição concreta do termo moderno, resultando por consequente, na necessidade da activação do termo contemporâneo<sup>10</sup>.

Este problema remete para a opção de dualização do discurso através de pólos contrastantes que analisam os conceitos, partindo de um significado temporal ou cronológico comparativamente com o significado estilístico. Este último abarca consigo múltiplas teorias, que olham para a modernidade como uma consciencialização do seu próprio tempo, reflectindo-se na visão de Foucault<sup>11</sup> através da problematização enquanto "atitude", e na visão de Baudelaire<sup>12</sup> como acto de heroicização desse mesmo tempo.

Arthur C. Danto<sup>13</sup> numa tentativa de aproximação a uma possível definição de moderno e contemporâneo, propõe o confronto entre ambos os conceitos, avançando com a ideia de que estes podem ser relativos a uma temporalidade. Trata-se principalmente, de um

---

<sup>9</sup> SANTOS, Mariana Pinto dos, *'Estou atrasado! Estou atrasado!'* – Sobre o atraso da arte portuguesa diagnosticado pela histogrfia in *Representações da Portugalidade*, Lisboa: Editorial Caminho, Dezembro de 2011, p.239-240

<sup>10</sup> *The distinction between the modern and the contemporary did not become clear until well into the seventies and eighties. Contemporary art would for a long time continue to be "the modern art produced by our contemporaries".* DANTOS, Arthur, *Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary in After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1996, p.11.

<sup>11</sup>cf. FOUCAULT, Michel, *Dits et ecrits: 1954-1988*, Paris: Gallimard, 1994

<sup>12</sup>cf. BAUDELAIRE, Charles, *O pintor da vida moderna*, Lisboa: Vega, 1993

<sup>13</sup>DANTO, Arthur *Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary in After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1996

exercício de consciência temporal sobre a carga narrativa característica da História da Arte, que transporta a dificuldade acrescida de conferir continuidade ao contemporâneo:

*Just as "modern" is not simply a temporal concept, meaning, say, "most recent", neither is "contemporary" merely a temporal term, meaning whatever is taking place at the present moment. And just as the shift from "premodern" to modern was as insidious as the shift, in Hans Belting's terms, from the image before the era of art without realizing they were doing anything different in kind until it begins to be retrospectively clear that the moment change had taken place, so, similarly, did it happen with the shift from modern to contemporary art. For a long time, I think, "contemporary art" would have been just the modern art that is being made now. Modern, after all, implies a difference between now and "back then": there would be no use for the expression if things remained steady and largely the same.<sup>14</sup>*

Dentro da ideia de polarização dos planos e ainda no campo do contemporâneo, Nathalie Heinich, avança com a ideia<sup>15</sup> de que poderia ser muito mais útil olharmos para a arte contemporânea como um género artístico homólogo, que coexiste no mesmo espaço temporal com outros géneros, sendo posteriormente subdividido em movimentos, dentro de uma ideia de organização hierárquica. Neste artigo a autora define concretamente três “géneros” que poderão esquematizar a produção artística actual - arte clássica, arte moderna e arte contemporânea. Aos olhos de Heinich, em parte, a arte contemporânea é definida como algo que repousa essencialmente na experimentação de todas as formas de ruptura com aquilo que a precede: ruptura que pode ser entendida, como uma forma positiva de transgressão, quando associada a uma subversão crítica; ou como uma forma negativa quando associada à moda e à procura da originalidade a todo o custo ou a notoriedade sem esforço. Operando um deslocamento do valor artístico, a questão já não reside apenas no objecto proposto como conjunto mediador entre o artista e o espectador<sup>16</sup>. Esta ideia entra em conflito directo com a noção temporal discutida por Arthur C. Danto onde o termo contemporâneo define aquilo que é produzido “hoje”, conferindo desta forma uma vasta e confortável elasticidade ao termo. Relativamente ao contemporâneo na História da Arte, Heinich defende o estudo do princípio de transgressão, em diversos níveis - critérios artísticos, regras plásticas, quadros (inter) disciplinares, quadros morais e quadros jurídicos.

---

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, p. 9-10

<sup>15</sup> HEINICH, Nathalie, *Para acabar com a polémica da arte contemporânea in Revista MArte*, nº2, [1999], 2006, Lisboa, AEAPD - FBAUL, pp. 38-51

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, p. 45

Será segundo esta premissa que partiremos para a abordagem de acontecimentos expositivos pontuais, exposições canónicas, introdutórias de questões-chave para estudo da curadoria da arte contemporânea. Desenhando um percurso cada vez mais enfático da figura do curador, enquadrado na História da Arte Ocidental, a que maior influência exerceu sobre a formação do panorama artístico português, embora a realidade actual se encontre em constante mudança, sendo alvo de influência a um nível cada vez mais global.

#### NOVAS PROPOSTAS AO SISTEMA IMPLEMENTADO

Teremos forçosamente que recuar até às exposições que durante séculos foram organizadas em Paris - os *Salons*. Com início no ano de 1667, os *Salons* constituíram ao longo de mais de dois séculos um modelo fundamental para as instituições artísticas ocidentais. Estas exposições estiveram desde sempre directamente vinculadas à Académie Royale de Peinture et de Sculpture, um organismo dependente do Estado. O meio artístico francês funcionava segundo um circuito hierárquico, protagonizado por alguns ateliers, pela Academia, pelo *Salon* e por um mercado artístico que comercializava a respectiva produção. Um processo que resultou inevitavelmente, segundo a visão de Bourdieu, numa normalização do gosto:

*Através da Academia e dos seus mestres, o Estado impõe o princípio de visão e de divisão legítimo em matéria de representação figurada do mundo, o nomos artístico que rege a produção das imagens legítimas (por meio da produção de produtores legitimados para produzirem estas figurações). Este princípio é, ele próprio, uma dimensão do princípio fundamental de visão e de divisão legítimo que o Estado, detentor do monopólio da violência simbólica legítima, tem o poder de impor universalmente nos limites da sua alçada. O monopólio da nomeação (...)*<sup>17</sup>

Destaque-se o ano de 1863, altura em que o *Salon* recebe 3000 candidaturas. O júri selecciona apenas 1000, motivando uma enorme onda de contestação por parte dos recusados, onde constavam nomes como Renoir, Manet, Monet, Pissaro, Sisley entre muitos outros. Nesse mesmo ano e no seguimento dos protestos é criado o *Salon des*

---

<sup>17</sup> BOURDIEU, Pierre, *O poder simbólico*, Lisboa, Difel, 1989, p. 275

*Refusés*<sup>18</sup>, através de um mandato de Napoleão III que permite a exposição dos restantes trabalhos, permitindo um juízo de valor ao grande público. Esta acção será vista como uma afronta à instituição legitimadora da produção artística, colocando-a numa situação vulnerável, ao expor de forma abrupta os seleccionados por oposição aos rejeitados, tornando visível a estrutura regente das leis legitimadoras às quais o júri responde. Os princípios de jurisdição concretizam a revolução simbólica materializada no *campo de concorrência pelo monopólio da legitimidade artística: ninguém pode, para o futuro, arvorar-se em detentor absoluto do nomos, mesmo que todos tenham pretensões a tal título*.<sup>19</sup>

Este acontecimento não pôs totalmente em causa o peso do *Salon* enquanto instituição fundamental do meio artístico da segunda metade do século XIX. A vontade demonstrada por alguns artistas recusados de serem incluídos e reconhecidos nos *Salons* seguintes<sup>20</sup> é representativa do poder legitimador da academia, que espelha também por outro lado a influência que o *Salon des Refusés* possa ter tido em futuras decisões do júri.

O *Salon des Refusés* avança a possibilidade de existirem outras mostras paralelas ao *Salon* com alguma visibilidade e protagonismo do meio artístico. Abrindo o espectro à produção contemporânea<sup>21</sup>, tornando-a múltipla, alargando igualmente o campo artístico. Surgirão como novas propostas, espaços expositivos com cada vez maior versatilidade, criando uma tendência para espaços não musealizados, um circuito alternativo que dá visibilidade a artistas mais jovens ou de carreira menos consolidada, desenhando novas vias que coexistem e que se contaminam principalmente pela sua contemporaneidade. As exposições apresentadas neste circuito, de forma geral, caracterizam-se por serem concebidas pelos próprios artistas e/ou por amigos, um método mais económico e acessível de dar a conhecer a respectiva produção artística. Como exemplo mais imediato será importante nomear a primeira exposição impressionista em 1874<sup>22</sup>, pensada por um

---

<sup>18</sup> Imagens do *Salon des Refusés* em Anexo.

<sup>19</sup> BOURDIEU, Pierre, *O poder simbólico*, Lisboa, Difel, 1989, p. 278

<sup>20</sup> Jean-François Millet e Pierre Puvis de Chavannes foram ambos galardoados com uma medalha da secção de pintura no *Salon* de 1864. AUVRAY, Louis, *Exposition des beaux-arts: Salon de 1864* [Consult. 2011/ 10/ 7] disponível em

<http://www.archive.org/stream/expositiondesbe01auvrgoog#page/n9/mode/2up>

<sup>21</sup> *Contemporâneo adj.s.m. (1563 HPint I 29) que ou o que viveu ou existiu na mesma época*, AA VV, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Circulo de leitores, Lisboa, 2002, v. II, p.1059

<sup>22</sup> DUNLOP, Ian, *The shock of the new*, Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1972, p. 55

Imagens da 1ª Exposição Impressionista em Anexo.

conjunto heterogéneo de jovens artistas para ser mostrada no estúdio de um amigo próximo, o então famoso fotógrafo Nadar<sup>23</sup>.

Nesta transição de séculos Paris apresenta uma densa e agitada vida artística que tem potencialmente a capacidade de se autopromover de forma significativa, sem a necessidade de recorrer apenas à Academia. Esse impacto faz-se sentir nomeadamente junto da comunidade artística americana que neste início de século estabelece contacto com o campo artístico europeu.

*One source of contact was the Salon d'Automne, in which many took part. There were over twenty Americans in the first Salon d'Automne in 1903; in 1904 there were sixteen; among those to take part in subsequent years were Max Weber, Edward Steichen and Alfred Maurer. Most of these Americans returned home to play a leading part in the spread of modernism in America.<sup>24</sup>*

A rica vivência artística parisiense estimula a vontade dos artistas americanos para apresentar a produção europeia no seu país, principalmente pelo contraste de realidades. Revela-se por isso, pertinente evocar o caso Americano comparativamente ao Europeu, principalmente pela rapidez do crescente desenvolvimento ao longo da primeira metade do século XX.

O panorama artístico americano entre séculos cinge-se a um grupo de instituições estatais que sustentam a produção contemporânea - como a National Academy (Society of American Artists) em Nova Iorque, Carnegie Institute em Pittsburgh, The Art Institute em Chicago e a Pennsylvania Academy of the Fine Art, entre outras que vão pontuando o país, descritas à época como *they were hung in horrible red velvet and a pall of stuffy silence*<sup>25</sup>.

Estas instituições entram em confronto com uma pequena rede de galerias que trabalhava directamente com artistas vivos, e que explora uma interessante dicotomia entre artistas americanos e estabelecendo a ponte com a produção contemporânea europeia. Dois dos casos mais paradigmáticos são: a Galeria de Alfred Stieglitz<sup>26</sup> e a Madison Art Gallery,

---

<sup>23</sup> Nadar was a famous figure in Paris and his studio was a well-known landmark on what was, and still is, one of the busiest boulevards in Paris. DUNLOP, Ian, *The shock of the new*, Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1972, p. p.72

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*, p.169

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 167

<sup>26</sup> Commonly called "291," the small gallery was originally an outlet for exhibiting work by Photo-Secessionist photographers, but subsequently, it became a preeminent center for the exhibition of modern European and American artists. With the aid of advisors Steichen, Marius de Zayas, and Max Weber, who had connections with artists and galleries in France, 291 became the first venue in America to show Auguste Rodin and Henri Matisse in 1908, Paul Cézanne in 1910, and Pablo

fundada por Clara Potter Davidge, com um breve mas importante trabalho (1909 - 1912<sup>27</sup> 28). Apresentava-se direccionada para propostas de artistas americanos vivos, sendo também importante as relações criadas com outras galerias, materializando a dita rede e associações de artistas.

A Association of American Painters and Sculptors (AAPS) surge em parte como ferramenta para um grupo de artistas que procuram contestar a situação em que a produção artística americana se encontrava, dando visibilidade à condição dos jovens artistas, como afirma Ian Dunlop: *the failure of the National Academy to do anything for younger artists, the lack of good galleries and the need for new exhibitions*<sup>29</sup>. Neste sentido a AAPS propõe a criação de uma exposição onde possa ser apresentada a produção contemporânea americana, lado a lado com a produção europeia. A exposição - *The Armory Show: International Exhibition of Modern Art*<sup>30</sup> - é inaugurada a 17 de Fevereiro de 1913 em Nova Iorque, tendo por base um complexo processo de escolhas feito principalmente por três artistas - Walter Pach (1883-1958)<sup>31</sup>, Arthur B. Davies (1862-1928)<sup>32</sup> e Walk Kuhn (1859-1978)<sup>33</sup> - agentes centrais da associação.

No ano de 1912 este grupo de artistas viajou pela Europa, visitando nomeadamente Paris, Londres e diversas cidades alemãs - Colónia, Munique e Berlim - com o propósito de procurarem possíveis artistas para exporem nos EUA. Moviam-se pela Europa com a preocupação de visitar exposições específicas, facto que influenciou o processo

---

*Picasso in 1911*. In Alfred Stieglitz (1864-1946) and His Circle, [Consult. 2011/ 10/ 4] disponível em [http://www.metmuseum.org/toah/hd/stgl/hd\\_stgl.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/stgl/hd_stgl.htm)

<sup>27</sup> OAKLANDER, Christine I, *Clara Davidge's Madison Art Gallery: Sowing The Seed for The Armory Show in Archives of American Art Journal*, Vol. 36, No. 3/4, 1996, p. 20

<sup>28</sup> Samuel A. Weiss, *with a score of paintings, will be the last exhibitor at the Madison Art Gallery which, at the close of his display, will close its doors for good. The venture, unfortunately, has lacked patronage. Many have come to see the various exhibitions in these two years past, but there has not been found a paying clientele. This perhaps is explainable on the score of the unknown element of so many of the artists represented, as well as because of their lack of popular qualities in a picture making way. But whatever the reasons, the kindly designs of the founder, Mrs. Davidge, have gone astray, and on April 6 the galleries will be no more.* OAKLANDER, Christine I, *Clara Davidge's Madison Art Gallery: Sowing The Seed for The Armory Show in Archives of American Art Journal*, Vol. 36, No. 3/4, 1996, pp. 29

<sup>29</sup> DUNLOP, Ian, *The Shock of the New*, Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1972, p. 170

<sup>30</sup> Imagens do The Armory Show: International Exhibition of Modern Art em Anexo

<sup>31</sup> *Walter Pach papers, 1857-1980* [Consult. 2011/ 10/ 11]

<http://www.aaa.si.edu/collections/walter-pach-papers-9852/more#biohist>

<sup>32</sup> Biografia: [Consult. 2011/ 10/ 7]

[http://www.phillipscollection.org/research/american\\_art/bios/davies-bio.htm](http://www.phillipscollection.org/research/american_art/bios/davies-bio.htm)

<sup>33</sup> *Walt Kuhn, Kuhn family papers, and Armory Show records, 1859-1978, bulk 1900-1949* [Consult. 2011/ 10/ 4] <http://www.aaa.si.edu/collections/walt-kuhn-kuhn-family-papers-and-armory-show-records-9172/more#biohist>

estruturante do *Armory Show*. Um dos exemplos mais paradigmáticos foi o “Cologne Sonderbund Show”<sup>34</sup> em 1912, pensada por Karl Osthaus<sup>35</sup>.

Por um lado, se as viagens tiveram o intuito de procurar desenhar relações entre artistas e os diversos agentes do mundo artístico, davam também a conhecer de perto o trabalho artístico e os contextos em que as obras eram apresentadas. Principalmente através da correspondência que Walk Kuhn<sup>36</sup> troca com alguns elementos da AAPS e com a sua esposa, percebemos as linhas sobre as quais a exposição foi pensada, o porquê das escolhas e as impressões mais imediatas sobre as exposições vistas e as respectivas obras. Cite-se um excerto da correspondência trocada entre Arthur B. Davies e Kuhn:

*I wish we could have as good a show as the Cologne Sonderbund. I think you would do well to see it before the close on September 30th and talk with that man August Deusser, Maler, who seems to be the main pipe. You could get a heap out of him for many purposes I believe. ... Sent catalogue to you last week of Sonderbund. <sup>37</sup>*

#### A INTRODUÇÃO DA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA NA INSTITUIÇÃO MUSEOLÓGICA: MOMA

O *Armory Show* revelou-se um grande sucesso, no âmbito do contexto o contexto americano. Em qualquer uma das três cidades<sup>38</sup> em que foi itinerante - Nova Iorque,

---

<sup>34</sup> The name “Sonderbund” - translatable as “Special League” or “Separate League” - was meant to signify resistance against academicism and nationalism. Organized altogether four major exhibitions, including both modern German and French art between 1909 and 1912; the last and most significant one, in Cologne, featured an international survey of more than six hundred works, including Impressionists, Post-Impressionists, Fauvists, and Austrian and German Expressionists. The organization’s international outlook and its innovative approach to exhibitions had a significant impact on the contemporary art market. It was dissolved in 1915 due to internal strife. In *Cologne Sonderbund* [Consult. 2011/ 10/ 18]

[http://www.moma.org/collection\\_ge/browse\\_results.php?criteria=0:AD:E:20531%7CA:AR:E:3&role=3](http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=0:AD:E:20531%7CA:AR:E:3&role=3)

<sup>35</sup> one of the first men in Germany to buy and support the Post-Impressionists and possibly the only museum man to go to Aix-en-Provence to buy directly from Cézanne, DUNLOP, Ian, *The Shock of the New*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1972, p.171.

<sup>36</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 171

<sup>37</sup> BROWN, Milton W., *Walt Kuhn's Armory Show in Archives of American Art Journal*, Vol. 27, No. 2, The Seventy-Fifth Anniversary of the Armory Show (1987), p. 5

<sup>38</sup> *But there were some consolations for all the hard work and time spent by the organizers on the exhibition. Pach felt satisfied and wrote ‘the men who gave the show felt the thrill of contributing to the life of the time’. There was the reward in watching the seeds planted by the show bear fruit many years later, often in unlikely quarters. Among the direct effects of the Armory Show was the*

Chicago, Boston - os números superaram as expectativas, quer de visitantes, de trabalhos vendidos como de valores de compra de obras. Foi um acontecimento fundamental no despontar do gosto pelo coleccionismo de arte produzida no princípio do século XX, sendo esta exposição responsável por impulsionar o início de muitas colecções de arte moderna nos EUA - nomeadamente alguns dos núcleos de The Museum of Modern Art (MoMA)<sup>39</sup>, provavelmente, a colecção com maior impacto na história da arte moderna.

Num folheto publicado à data da inauguração em 1929 pelos sete fundadores<sup>40</sup> do MoMA, são revelados os princípios regentes do museu, sublinhando a pretensão de mostrar os modernos europeus e norte americanos, com início em Cézanne até ao presente<sup>41</sup>. Será através de um dos fundadores, Prof. Paul J. Sachs, que surgirá o nome Alfred J. Barr para a direcção. Barr entre 1918 e 1922 estudou História da Arte com o Prof. Charles Rufus Morey na Princeton University. Mais tarde funda os parâmetros do primeiro curso de arte moderna no Wellesley College onde também lecciona. O curso abarcava a produção artística desde o final do século XIX até à actualidade - incluindo pintura e escultura, mas também, arquitectura contemporânea, desenho industrial, fotografia, cinema, teatro e música, alargando o espectro dos campos que limitavam a arte. Será por esta altura que toma contacto com o aluno Paul J. Sachs.

Parte do conhecimento e entusiasmo de Barr pela arte moderna provém de uma viagem que fez pela Europa - Londres, Berlim, Dresden, Moscovo<sup>42</sup>, Leningrado, Paris, ... - durante o Outono, Inverno e Primavera entre 1927 e 1928. Uma viagem principalmente motivada pela investigação para a sua tese, “A máquina na arte moderna”, assunto que posteriormente teve forte impacto na revolucionária política expositiva do MoMA.

Desde cedo Barr procura dar a conhecer de forma entusiasta a necessidade e importância que um museu de arte moderna teria na cidade de Nova Iorque, visto o Metropolitan

---

*encouragement it gave Quinn in his successful fight to remove the tax on imported modern art in America.* DUNLOP, Ian, *The Shock of the New*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1972, pp.193-194

<sup>39</sup> A. Conger Goodyear, first president of the Museum of Modern Art, reached even further back in time than the scattered efforts of the 1920s when he wrote his history of the Museum's first decade. He attributed the Museum's genesis to the excitement generated by the Armory Show of 1913, particularly to one of the show's organizers, the artist Arthur B. Davis. Davies's influence on Lillie Bliss was profound. Having begun a collection of the artist's works in 1907, Bliss, with his guidance, added to it with purchases of other modern works from Armory Show, which she attended every day. KANTOR, Sybil Gordon, *Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual origins of the museum of modern art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001, pp.190-191

<sup>40</sup> Miss Lillie P. Bliss, Mrs. W. Murray Crane, Prof. Paul J. Sachs, Mrs. John D. Rockefeller, Jr., Mrs. Cornelius J. Sullivan, Mr. Frank Crowninshield e o Mr. A. Conger Goodyear.

<sup>41</sup> SANDLER, Irving, NEWMAN, Amy; *La definición del arte moderno*, Madrid: Alianza, 1989; pp.75-76

<sup>42</sup> BARR, Alfred H., *Russian Diary 1927-28 in October*, Vol. 7, *Soviet Revolutionary Culture* (Winter, 1978), pp. 10-51

Museum of Art não apresentar contemporâneos. Barr utiliza como comparações directas a situação museológica europeia, e como principais exemplos o Kronprinzenpalais em Berlim, o Neue Staatsgalerie em Munique, as então recentes salas da Tate Gallery em Londres, o Musée du Luxembourg em Paris e também museus municipais de algumas cidades europeias que esporadicamente apresentavam exposições de arte moderna.

Barr menciona ainda as instituições europeias para defender a ideia de que o MoMA não surge com o intuito de concorrer directamente com The Metropolitan Museum of Art, pretende precisamente o contrário, estimular uma relação entre os dois grandes museus de Nova Iorque. Uma situação análoga à desenvolvida entre o Musée du Luxembourg e o Musée du Louvre, referindo que: *Las mejores obras del Luxembourg, aquellas que resisten la crítica del tiempo, pueden ser admitidos en el Louvre diez años después de la muerte del artista.*<sup>43</sup>

Ao longo de décadas de direcção, Barr vai ganhando notoriedade, tornando-se uma figura central do campo artístico, reconhecido a nível mundial, destacando-se principalmente por trabalhar as premissas da história da arte moderna, numa relação biunívoca entre um pensamento teórico e o revisitar da metodologia expositiva. O director do MoMA contamina profundamente a forma como a arte moderna passa a ser vista, teorizando conceitos e organizando movimentos que parcelam o modernismo, operando na defesa entusiasta do estudo da arte moderna<sup>44</sup>. Com a consciente preocupação de gerar mecanismos que ajudem a compreensão desta mesma estrutura, concebe diagramas, sendo o mais famoso “The development of abstract art”<sup>45</sup>, originalmente criados como uma ferramenta didáctica ao serviço dos visitantes do museu, tornaram-se ao longo dos anos símbolo do seu trabalho e pensamento.

Na transposição do seu trabalho do campo teórico para o campo expositivo<sup>46</sup> Barr procura dar ênfase ao espaço como parte integrante e determinante das políticas museológicas do MoMA. Este enaltecimento do espaço expositivo, poderá estar relacionado com um dos seus principais focos de interesse ao nível da investigação, a arquitectura modernista, tendo Le Corbusier como figura central<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> SANDLER, Irving, NEWMAN, Amy, *La definición del arte moderno*, Madrid: Alianza, 1989, p. 82

<sup>44</sup> BARR, Alfred H., *Modern Art Makes History, Too*, in *College Art Journal*, Vol. 1, No. 1 (Nov., 1941), pp. 3-6

<sup>45</sup> KANTOR, Sybil Gordon, *Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual origins of the museum of modern art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001, p. 325

<sup>46</sup> Imagens da exposição “Cubismo e Arte Abstrata: Pintura, Escultura, Construções, Fotografia, Arquitectura, Arte Industrial, Teatro, Filmes, Posters, Tipografia” em Anexo

<sup>47</sup> *Idem, ibidem*, p.248-250

No que concerne às regras expositivas, Barr introduz novos elementos usando como pano de fundo princípios da arquitectura modernista. Esta opção está intimamente ligada à sua viagem<sup>48</sup>, transportando para o MoMA métodos expositivos que encontrou na Europa<sup>49</sup>. A uniformização das paredes através da cor neutra, regras de disposição das obras (distância e colocação à altura dos olhos), a standardização das legendas de identificação e a homogeneização da iluminação no espaço museológico.<sup>50</sup>

#### MULTIPLICAÇÃO DE PROPOSTAS EXPOSITIVAS

Na primeira década do século XX, as galerias adquirem maior peso e estatuto dentro do contexto artístico europeu e norte-americano, na sequência de um trabalho desenvolvido desde o final do século XIX com aposta significativa em artistas vivos. Acção reconhecida e validada pelos artistas que vêem a possibilidade de colaboração como uma mais-valia. A galeria comercial apresenta-se como espaço receptivo ao experimentalismo, a novos meios, suportes, processos e opções artísticas de crescente complexidade, apresentando-se como alternativa às instituições museológicas que embora mostrem alguma abertura à arte do seu tempo, ainda se encontram limitadas pela rigidez da estrutura institucional.

Os anos 40 introduzem um longo e contínuo fortalecimento da rede galerística nova-iorquina com um aumento considerável do número de galerias a inaugurar. A Wakefield Bookshop Gallery de 1940 a 1944, a Mortimer Brandt Gallery de 1944 a 1946 e Betty Parsons Gallery de 1946 a 1981<sup>51</sup>, todas têm em comum o nome Betty Parsons, forte impulsionadora do Expressionismo Abstracto e da arte americana. Tal como Peggy Guggenheim que funda em 1942 a Art of This Century Gallery<sup>52</sup>, uma galeria com inovadoras salas expositivas que rapidamente se tornou um dos mais estimulantes locais

---

<sup>48</sup> STANISZEWSKI, Mary Anne, *The power of display: a history of exhibition installations at the museum of modern art*, London: The MIT Press, 1998, p.64

<sup>49</sup> Apresentados na Europa de uma forma menos coesa não tendo sido explorados enquanto tipologia.

<sup>50</sup> STANISZEWSKI, Mary Anne, *The power of display: a history of exhibition installations at the museum of modern art*, London: The MIT Press, 1998, p. 62

<sup>51</sup> *Betty Parsons Gallery records and personal papers, circa 1920-1991, bulk 1946-1983*, [Consult. 2011/ 10/ 18] <http://www.aaa.si.edu/collections/betty-parsons-gallery-records-and-personal-papers-7211>

<sup>52</sup> Imagens da “Art of This Century Gallery” em anexo.

para expor arte contemporânea em Nova Iorque<sup>53</sup>. Paralelamente, na Europa, esse trabalho é feito por nomes consolidados como The Whitechapel Art Gallery, fundada em 1901 em Londres, com um trabalho perlongado até à actualidade, ou o caso da Galerie Iris Clert, em Paris, fundada em 1955, e encerrando a 1971, muitas vezes associada ao artista Yves Klein.

As redes de galerias, um pouco por todo o mundo ocidental, sofreram desde o seu início de alguma fragilidade, principalmente pela difícil auto-sustentabilidade. Kenny Schachter, no artigo “God is Dead so are galleries”<sup>54</sup>, defende que este problema resulta também da aproximação reticente por parte do público comprador, que põe em causa a celeridade em que o processo de criação, de mostra e compra acontece, num curto espaço de tempo para que se proceda a uma crítica perspectivada que confira ao objecto artístico a legitimidade devida e necessária para ser visto como uma boa compra ou um bom investimento.

Precisamente nesta primeira metade do século XX nos Estados Unidos a rede museológica encontrava-se numa situação inversa, relativamente à rede galerística. Através de um levantamento geral é evidente o *boom* de novas instituições que mostram arte moderna e contemporânea - os MoMAs e os MoCAs<sup>55</sup>. Representativos do entusiasmo institucional, que se materializa na abertura sucessiva de museus: em 1929 o MoMA em Nova Iorque; em 1935 o MoMA de São Francisco; em 1939 o Guggenheim Museum em Nova Iorque; em 1941 o MoCA de San Diego; em 1945 o MoCA de Chicago; em 1948 o MoCA de Houston; em 1958 o MoMA do Louisiana; entre outros que pontuam as principais cidades dos EUA, definindo um crescente interesse pela arte, pela história e pelo turismo.

As siglas têm a pretensão de estipular as premissas regentes da missão dos museus, para assim ajudar a estabelecer o campo de trabalho. Mas com o determinar das siglas surge o problema de sobreposição de propostas, remetendo novamente para a complexa definição de moderno e de contemporâneo. É então perceptível uma forte utilização do termo moderno inicialmente, dando-se uma fase de mudança ao longo dos anos 40 e 50, com o abandono do termo moderno para passar o contemporâneo a tomar o lugar definitivo.

---

<sup>53</sup> She held temporary exhibitions of leading European artists, and of several then unknown young Americans such as Robert Motherwell, William Baziotés, Mark Rothko, David Hare, Janet Sobel, Robert de Niro Sr, Clyfford Still, and Jackson Pollock, the ‘star’ of the gallery, who was given his first show by Peggy late in 1943 in “Peggy Guggenheim”, [Consult. 2011/ 10/ 30]  
<http://www.guggenheim-venice.it/inglese/museum/peggy.html>

<sup>54</sup> SCHACHTER, Kenny *God is Dead so are galleries in “Curating in the 21st Century”*, New Art Gallery, Walsall, 2001, pp. 83 - 86

<sup>55</sup> MoCA: Museum of Contemporary Art

Grande parte dos novos museus, admite na história da sua fundação a forte influência que o MoMA e especificamente Alfred Barr, tiveram na definição do gosto. Numa crítica feita por John Canaday em 1960, no New York Times, é notória a importância e o peso legitimador que Barr tem no meio artístico nova-iorquino, repercutindo-se ao restante mundo ocidental. A crítica em questão afirma que Barr é um “definidor de gostos”, classificação com a qual Barr não concorda, delegando essa função para o Museu, enquanto instituição pensada deliberadamente com esse intuito:

*El Museo sigue su pista, exhibe, colecciona y publica sus obras. Con ello, trata de actuar con sabiduría y audacia al mismo tiempo, pero también con conciencia de su propia falibilidad. El Museo es asimismo consciente de su poder, (...) cuando un museo adquiere la obra de un artista joven, ocasiona la contrariedad de otros nueve artistas y de noventa amigos de estos últimos. Los efectos que ello produce sobre el “gusto” y sobre el mercado del arte (...) ¿qué deberían hacer entonces los museos? ¿Abandonar interés por el moderno? (...)*<sup>56</sup>.

Existe sempre uma inseparável relação entre o MOMA e Barr, que o impossibilita de falar em nome próprio.

Comparativamente, na Europa no período pós segunda guerra mundial começa a surgir uma rede de instituições museológicas<sup>57</sup> motivadas pelo processo da desnazificação<sup>58</sup> alemã. Acção desenvolvida segundo a pretensão de limpar os vestígios ao regime anterior, aliando-se a uma vontade de valorização de aspectos sociais, utilizando a cultura como integrante do caminho para essa valorização, tida como obrigação da sociedade para com os seus cidadãos. Uma acção que imediatamente se repercute aos países vizinhos, com especial tendência para o norte da Europa.

Dentro deste surto de valorização, surge em 1955 na cidade de Kassel, a primeira Documenta<sup>59</sup> pela mão de Arnold Bode. A escolha da cidade de Kassel tem forte intensão estratégica, nomeadamente pela sua proximidade com a Alemanha de Leste mas também por ser uma cidade comprometida com o regime nazi, como local de fabricação e armazenamento de arsenal de guerra. A Documenta1 propõe visitar e repensar o modelo da ainda isolada Bienal de Veneza inaugurada em 1893, e concebida segundo uma

---

<sup>56</sup> SANDLER, Irving, NeEWMAN, Amy, *La definición del arte moderno*, Madrid: Alianza, 1989; pp. 269 - 271

<sup>57</sup> Tabela1 em anexo.

<sup>58</sup> Informação fornecida por João Fernandes (Director do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves) na comunicação apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa a 14 de Dezembro de 2011, no âmbito do Ciclo *Mediações*.

<sup>59</sup> Imagens da Documenta1 em anexo.

proposta próxima das exposições universais do século XIX, mas com profundas transformações ao longo dos anos<sup>60</sup>.

O modelo expositivo apresentado na Documenta impõe um distanciamento e ruptura com a visão nazi relativamente à arte moderna, propondo uma nova aceitação. Bode, no Museums Fridericianum ainda em ruínas<sup>61</sup>, expõe 587 obras de 148 artistas modernistas do início do século: fauvistas, expressionistas, cubistas, futuristas. Uma exposição concebida em estreita relação com a exposição “Arte Degenerada” (1937)<sup>62</sup>.

Identificamos aqui uma acção reiterada e já característica da produção artística do século XX. O Armory Show tinha já demonstrado vontade de apresentar o novo sem esquecer o passado, através do antagonismo: *The Armory Show of 1913 used the pine-tree flag of the American Revolution as its logo to celebrate a repudiation of the art of the past.*<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Inicialmente a Bienal de Veneza era orientada segundo dois princípios centrais: *Firstly, it was meant to be a cultural event that would elevate society and benefit the decorum of the city and the creation of art*. *Secondly, the Biennale was seen as a boon to tourism, which would in turn be a financial source that would bring economic advantages to the city of Venice.*

A bienal tem como uma das suas bases estruturantes e identitárias a cidade de Veneza. Na continuidade de princípio no início do século XX foi dada maior ênfase às identidades nacionais, no surgimento dos pavilhões respectivos de cada país, sendo o pavilhão belga o primeiro a ser construído em 1907. A exposição ao nível estrutural e organizativo foi pensada por um Secretário-geral - Antonio Fradeletto - figura influenciadora de todo o período inicial da bienal e responsável nomeadamente pela selecção dos artistas que expunham, a instalação da exposição, e mais tarde a edificação dos pavilhões. Posteriormente foram hierarquicamente definidas diferentes áreas de trabalho, regidas por três comités: *one of Venetian artists to develop the program of the exhibition, another for promotion, and another for the Press.* FRANCO, Francesca, *Shifts in the Curatorial Model of the Venice Biennale: 1895 – 1974*, in *Manifesta Journal - Journal of Contemporary curatorship*, Milano, SilvanaEditoriale, nº11, 2010/2011, pp.66

<sup>61</sup> Para tal foi necessário recorrer a materiais provisórios, pouco utilizados no espaço expositivo, propondo uma apresentação inovadora, completamente simbólica da sobreposição do presente sobre o passado. *In terms of the exhibition concept, the documenta expressly manifested its goal of directly referencing the Nazis' propaganda exhibition "Degenerate Art" held in 1937 – in order to restore to prominence the works, styles and artists so downgraded in the German public's estimation as a result of the 1937 show. For example, Wilhelm Lehmbruck's sculpture "Kneelers" (1911), which the Nazis had placed in a central location in the 1937 show, was again placed in the entrance area of the Fridericianum, but this time with full dignity in the stairwell rotunda. This attempt to reverse the way specific artists had been considered and thus recontextualize their work was supplemented by a centrally positioned walls of photos with portraits of the artists, thus celebrating the individual creative minds behind the works.* “d1 1955” [Consult. 2011/ 12/ 15] <http://archiv.documenta12.de/d1.html?&L=1>

<sup>62</sup> cf. “Entartete Kunst” in [http://www.moma.org/collection/theme.php?theme\\_id=10077](http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10077) consultado a 20 Julho de 2012

Imagem da exposição “Entartete Kunst” em anexo

<sup>63</sup> DANTO, Arthur, *Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary in “After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History”*, Princeton University Press, 1996, p.5

Ao longo das décadas de 60 e 70 presenciamos uma mudança de paradigma no panorama artístico, que obrigou à alteração de diferentes campos de acção, dos agentes emergentes, das políticas culturais e dos limites artísticos, levando a um profundo questionamento da obra de arte e do papel do artista. Trata-se de um período caracterizado pela manifestação das diversidades “tanto sexuais como étnicas, tanto sociais como privadas, tanto religiosas como políticas, tornando-se impossível estabelecer a diferença e distinguir entre o sublime e o infinito, o natural e o artificial, o masculino e o feminino, o corpóreo e o objectual. O que então aconteceu foi, na realidade, a dissolução de uma hierarquia e de toda e qualquer subordinação entre as linguagens e as matérias, entre as pessoas e as coisas, entre o pensar e o fazer”<sup>64</sup>, questões que alimentam pontos de contacto entre a arte e a vida, levando metafórica e literalmente à quebra da moldura.

A produção artística é estimulada pela redefinição dos limites, conduzindo à integração do público como parte do objecto artístico; ao questionamento da autonomia da obra de arte; ao cruzamento de géneros formais, como o vídeo, a fotografia, o texto, os materiais pobres, reciclados e pré-existentes. Estas zonas de confluência levaram à revisão das relações e à sua posterior alteração.

Movimentos como a arte Fluxus, a arte conceptual, a *land art*, a *arte povera* ou o *site-specific*, recusavam uma leitura da obra de arte puramente formal, agindo simultaneamente de forma crítica perante a instituição museológica. De acordo com Mariana dos Santos Pinto:

*Se as manifestações artísticas propostas por estes movimentos se baseavam em linguagem, texto escrito, performances, ou se tinham um carácter processual, ou se a sua matéria-prima era um determinado espaço na natureza, uma determinada localização geográfica, ou se eram obras especialmente concebidas para este ou aquele sítio, ou ainda se dependiam de uma interacção com uma audiência para existirem, então não podiam continuar a ser vistas enquanto bens móveis transaccionáveis. Desmaterializadas, as obras de arte deixavam de ser bens de consumo.*<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> CELANT, Germano, 1968: *em direcção a uma diversidade global in* “Circa 1968”, Porto, Fundação de Serralves, 1999, p.183

<sup>65</sup> "It's pretty, but is it art?" [Consult. 2012/ 05/ 03]

[http://unl-pt.academia.edu/MarianaPintodosSantos/Papers/129677/\\_Its\\_pretty\\_but\\_is\\_it\\_art\\_](http://unl-pt.academia.edu/MarianaPintodosSantos/Papers/129677/_Its_pretty_but_is_it_art_)

Facto que tem reflexo imediato na atenção agora dada pelos artistas ao sistema em que estão inseridos, uma tomada de consciência materializada numa activa produção teórica. As obras “Inside the white cube” de Brian O’Doherty<sup>66</sup> (1976); “To be bien pensant ... or not to be. To be blind” de Marcel Broodthaers (1975)<sup>67</sup> ou “The Function of the Museum” de Daniel Buren (1973)<sup>68</sup> são exemplos da produção teórica realizada por alguns artistas.

Foquemo-nos no ensaio *Inside the White Cube - The Ideology of the Gallery Space*, teorização da linha expositiva iniciada quatro décadas antes por Alfred Barr agora entendida como modernista, e até então associada na grande maioria das vezes ao abstracionismo. O’Doherty centra o seu estudo no questionamento da galeria comercial enquanto tipologia utilizada em todo o mundo, identificando os princípios que regem o espaço:

*A gallery is constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church. The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light. The wooden floor is polished so that you click along clinically, or carpeted so that you pad soundlessly, resting the feet while the eyes have at the wall. The art is free, as the saying used to go, “to take in its own life.” The discreet desk may be the only piece of furniture. In this context a standing ashtray becomes almost a sacred object, just as the firehose in a modern museum looks like a firehose but an esthetic conundrum. Modernism’s transposition of perception from life to formal values is complete. This, of course, is one of modernism’s fatal diseases.<sup>69</sup>*

O espaço ganha uma carga sacramental, ligada ao exercício de culto, ritual e contemplação, criando uma separação entre o espectador, o espaço e a obra. Na opinião de Bruno Marchand o “white cube” é *um sofisticado instrumento ao serviço da experiência do objecto artístico; mais ainda, transformaram-se numa tecnologia em si mesma, num sistema orientado por um ideal de experiência que precede o próprio objecto artístico, que o cauciona e o contextualiza enquanto tal.*<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> O’DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube - The Ideology of the Gallery Space*, Londres: University of California Press, 1997

<sup>67</sup> BORGEMEISTER, Rainer, GILDEMYN, Marie-Pascale, BUCHLOH, Benjamin, *Broodthaeres - Writings, Interviews, Photographs*, Cambridge (Massachusetts), October, 1987

<sup>68</sup> BUREN, Daniel, *The Function of the Museum*, Oxford: Museum of Modern Art, 1973

<sup>69</sup> O’DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube - The Ideology of the Gallery Space*, Londres: University of California Press, [1976], 1997, - p.15

<sup>70</sup> Armada Duarte [Consult. 2012/ 05/ 03]

[http://www.culturgest.pt/arquivo/2011/docs/armada\\_duarte\\_chiado8.pdf](http://www.culturgest.pt/arquivo/2011/docs/armada_duarte_chiado8.pdf)

Este lugar é construído segundo uma dicotomia que procura definir as condições perfeitas para expor arte moderna e contemporânea, procurando também criar uma dimensão aurática ilusória determinante no processo de legitimação que influi a comercialização.

A teorização do *white cube* é desenhada por O'Doherty em 1976, quatro décadas após as primeiras utilizações do “instrumento” expositivo no MOMA, facto que estimula um interessante confronto com o pensamento de Walter Benjamin, especificamente no texto - *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*, publicado em 1936 e contemporâneo das primeiras exposições de Barr no MOMA.

Benjamin procura compreender a arte segundo formas como a fotografia e o cinema, a partir da mudança de função à qual a arte, no seu conjunto, está submetida no curso da evolução social<sup>71</sup>. O autor levanta questões que se relacionam com a originalidade e a singularidade do objecto artístico, confrontando-as com a possibilidade da reprodução técnica. O autor acredita que esta possibilidade conduz o objecto artístico à perda da carga aurática, associada directamente a *uma manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja*<sup>72</sup>, conduzindo à liquidação do valor de tradição, presente até então.

Aplicando o pensamento de Benjamin ao contexto da arte moderna e contemporânea, são perceptíveis repercussões do conceito. Com a introdução dos novos *mediuns* na arte do século XX, nomeadamente com a entrada no museu de objectos quotidianos e/ou reprodutíveis estabeleceram-se questões relativas ao valor artístico, quando analisado à luz do conceito de obra de arte predominante.

Podemos então pensar no *white cube*, como um contrabalanço ilusório da decadência da aura na arte contemporânea defendida por Benjamin. O *white cube* enquanto ferramenta promove um afastamento do objecto artístico moderno/ contemporâneo da realidade mundana à qual poderia ser facilmente associado, “sacralizando-o” com recurso a um movimento que descontextualiza o objecto, e o recontextualiza enquanto objecto artístico.

---

<sup>71</sup> BENJAMIN, Walter, Adorno, Theodor, “Sobre arte, técnica, linguagem e política”, Lisboa: Relógio d'Água, 1992, pp.234- 235

<sup>72</sup> *Idem, ibidem*, p.81

O entusiasmo crescente por parte das instituições e dos respectivos agentes artísticos, procura cada vez mais acompanhar de perto o processo artístico. Um autêntico *boom* institucional, que vinha a ser desenhado desde as primeiras décadas do século XX, com início nos EUA, para depois se alastrar por toda a Europa, propagando-se no final do século ao restante mundo não ocidental. As instituições multiplicam-se - centro de exposições, de pesquisa, artísticos, multidisciplinares, bienais, feiras, residências artísticas - variando a denominação e por vezes a organização, mas com missões próximas, focadas principalmente no incentivo e divulgação da produção contemporânea. Em toda a história da arte, nunca a produção contemporânea foi tão enaltecida, falada, estudada e estimulada. Nunca se produziu tanto, nunca se mostrou tanto, como nunca se vendeu tanto.

O ano de 68 é exemplificativo do ambiente vivido no mundo ocidental: uma efervescência do campo das ideias que pôs em causa a estrutura, o espírito e a finalidade da universidade como instrumento de influência directa sobre a sociedade: *O saber toma a partir de então um carácter opressivo que integra os seus “beneficiários” na sociedade na qualidade de “mão-de-obra”, posição que os assimila a todos os trabalhadores (...) numa acção conjugada da empresa e da universidade, na instauração do poder operário e do poder estudante, nas promessas complementares de uma sociedade nova, socialista e descentralizada.*<sup>73</sup> Como forma de dar resposta às pressões exercidas pelo ambiente contestatário, começam a surgir novas e diferentes ferramentas, que pretendem combater o estigma a que o museu enquanto instituição se encontrava associado, propondo a “Nova Museologia”<sup>74</sup>, que contraria a ideia do museu como um local exclusivo, pouco flexível e embrenhado num elitismo intelectual. A instituição museológica sofre neste período uma enorme pressão, no sentido de se tornar mais acessível, representativa e próxima da sociedade ocidental, que cada vez mais é multicultural. Neste sentido é proposto um desmantelamento de barreiras que até então definiam os campos de acção das instituições, através do aparecimento de novos departamentos nos museus, como é o caso dos serviços educativos e do *marketing*, publicidade e comunicação. Desta forma é estabelecida uma ligação assertiva aos públicos com quais se pretende trabalhar - de

---

<sup>73</sup> SAUVAGEOT, Jacques [et. al.], *A Revolta estudante - Falam os seus animadores*, Lisboa: Editora Ulisseia, 1968, pp. 18 - 20

<sup>74</sup> RIVIÈRE, Georges Henri, *La Muséologie: Cours de Muséologie/ Texts et Témoignages*, [s.l.] : Dunod, 1989

diversas idades, graus de escolaridade, contextos sociais e culturais, apresentando-se em grupos ou individualmente. Numa tentativa de reorganização da vida artística, reconhece-se uma manifesta vontade de que o circuito seja cada vez mais amplo e múltiplo, insistindo-se na procura de novos públicos, mas também na multiplicidade dos agentes que corporalizam a instituição.

O termo “democratização” torna-se central em todo processo:

*The ‘new museum’ was to be people-centered, action-oriented, and devoted to social change and development. The movement was concerned, fundamentally, with the democratization of museums and museum practices. It stressed the importance of community participation in all aspects of museum operations. Similar to advocates of participatory approaches to development, new museologists sought to bring professionals (‘experts’) and community members together through collaborative work (...)”<sup>75</sup>.*

É por demais evidente que o poder simbólico exercido pela instituição museológica é por si só uma forma de distinção social, e que quando questionado entra em confronto directo com o trabalho de democratização. Bourdieu avança com a ideia de que a obra de arte apenas *adquire sentido e interesse para quem detém o código segundo o qual a obra é codificada. A aplicação consciente ou inconsciente do sistema de esquemas de percepção e de apreciação mais ou menos explícitos que constituiu a cultura pictórica ou musical é a condição oculta dessa forma elementar de conhecimento que é o reconhecimento dos estilos.*<sup>76</sup>

Este princípio tinha já sido em parte trabalhado anteriormente no início do século XX, por José Ortega y Gasset. O autor afirma que a “nova arte” é geradora de um interessante efeito sociológico, que se traduz no facto de ter sempre contra si as massas, sendo “impopular” ou melhor “antipopular”. Esta “nova arte” divide o público *em duas partes: uma, mínima, formada por um reduzido número de pessoas, que lhe é favorável; outra, maioritária, inumerável, que lhe é hostil. (...) Qual é o princípio diferenciador destas duas castas? Qualquer obra de arte suscita divergências; a uns agrada, a outros não; a uns agrada menos, a outros mais. Esta dissociação não obedece a um princípio. (...) Não se trata da maioria do público não gostar da obra jovem e a minoria sim. O que acontece é que a maioria, as massas, não a percebe. (...) Isto implica que uns possuem um órgão de*

---

<sup>75</sup> KREPS, Christina F., “Appropriate museology in theory and practice” in “Museum Management and Curatorship”, Vol. 23, No. 1, March 2008, 23-41

<sup>76</sup>BOURDIEU, Pierre, “A distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo”, Edições 70, [1979], 2010, Lisboa p.45

*compreensão que é, portanto, negado aos outros; que são duas variedades distintas da espécie humana. (...) Aproxima-se um tempo em que toda a sociedade, da política à arte, voltará a organizar-se, como é devido, em duas ordens ou categorias: a dos homens egrégios e a dos homens vulgares. (...) Por detrás de toda a vida contemporânea lateja uma injustiça profunda e irritante: a falsa suposição da igualdade real entre os homens.*<sup>77</sup>

O autor menoriza o peso legitimador das massas, acção que afasta os dois universos, protagonizando uma autonomização por parte da obra de arte.

O museu é então analisado enquanto instrumento de acumulação de capital cultural, que trabalha no sentido de reforçar as divisões e contrastes no plano cultural, acentuando o poder repressivo dominante<sup>78</sup>. Será perante esta dialéctica que surge a necessidade das instituições procurarem uma nova via como solução, por um lado através da aproximação à criação e experimentação artística, e por outro na insistente humanização, educação e pedagogia, que aproxima os públicos e a instituição museológica, minimizando o fosso.

CURATOR | CUSTODIAN | EXHIBITION DESIGNER | EXHIBITION MAKER | MUSEUM MAN | COMMISSAIRE |  
FAISEUR D'EXPOSITIONS | CURADOR | COMISSÁRIO | MEDIADOR CULTURAL | AGENTE CULTURAL |  
COORDENADOR DE EXPOSIÇÕES | ORGANIZADOR DE EXPOSIÇÕES

A crescente complexificação da função leva a uma complicada, para não dizer impossível, definição de metodologias, unânimes e homogêneas que estructurem a prática curatorial.

O problema está na significação etimológica da palavra, complexa principalmente pela existência de uma multiplicidade de significado na Língua Portuguesa. O termo “curadoria” remete para *acto, processo ou efeito de curar; cuidado; (...) função, atributo, cargo, poder de curador; curatela*<sup>79</sup>; o significado do termo “curador” remete para *o que cuida, o encarregado de zelar, comissário, tutor, rendeiro, caseiro; (...) que ou aquele que se encarrega de organizar e prover a manutenção de obras de arte em museus, galerias, etc.*<sup>80</sup>; sendo que o “comissário” é *o representante em caracter temporário, de uma entidade*

---

<sup>77</sup> GASSET, José Ortega y, “A impopularidade da nova arte” in “A desumanização da arte”, pp.62

<sup>78</sup> [s.a.], “The new museology” in The Burlington Magazine, Vol.131, No. 1039, Oct. 1989, p.683

<sup>79</sup> AA VV, Dicionário Houaiss da língua portuguesa, Tomo II, Lisboa, Círculo de Leitores, 2002, p.999

<sup>80</sup> *Idem, ibidem*, p.1158

qualquer numa companhia, eventualmente em funções administrativas;<sup>81</sup> Definições que nos ajudam a perceber que os termos “curador” e “comissário” têm o mesmo significado, e que a confusão poderá ter a sua génese na língua portuguesa, pelo uso de ambas as palavras para o mesmo fim: “curadoria” e “comissariado”, com influência directa do inglês e do francês respectivamente.

Mas a “confusão” não surge apenas na língua portuguesa, no caso da língua inglesa e francesa, esta acontece principalmente pela multiplicidade de vocabulário relativo à prática - *curator, exhibition designer, museum man, exhibition maker, faiseur d'expositions, commissaire*. A abundância de termos pode ser justificável em parte, pela ainda recente prática, fruto de constantes mutações que tornam o termo instável.

Termos de dimensão subjectiva, dificultam a tentativa de definição da função, resultando também na multiplicidade de definições, umas mais estanques e absolutas pelo seu cariz institucional, como é o caso da proposta avançada pelo ICOM:

*The curator reports to the director and is responsible for the collections in his/her charge. Duties include the care, development, study, enhancement and management of the collections of the museum. **Care of collections:** he/she plans and implements the programme for storage and cataloguing; he/she supervises conservation procedures and ensures they are properly recorded; **Development:** he/she advises the director on the development strategy of collections; **Study:** he/she studies the collections, defines and conducts research projects, attends to the circulation of information and documentary materials on collections and exhibitions; **Enhancement:** he/she contributes to the designing and organising of permanent and temporary exhibitions, publications and activities for the public; **Management:** he/she manages budget and staff under the supervision of the director; Education Postgraduate degree (second cycle; Master) in a speciality related to the museum collections and demonstrable training or experience of museology. Note In the absence of the director, the curator is directly responsible for collections.*<sup>82</sup>

Ou outras propostas mais pessoais como a definição de curador utilizada por Harald Szeemann:

*The curator has to be flexible. Sometimes he is the servant, sometimes the assistant, sometimes he gives artist ideas of how to present their work; in group shows he's the*

---

<sup>81</sup> *Idem, ibidem*, p.999.

<sup>82</sup> *Museum Professions – A European Frame of Reference* [Consult. 2011/ 11/ 20]  
[http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/professions/frame\\_of\\_reference\\_2008.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/professions/frame_of_reference_2008.pdf)

*coordinator, in thematic shows, the inventor. But the most important thing curating is to do it with enthusiasm and love - with a little obsessiveness.*<sup>83</sup>.

Em todos os momentos abordados verifica-se uma determinante comum, uma prática da organização expositiva que se articula directamente aos parâmetros da instituição.

Nos anos 60 dá-se uma significativa alteração dos planos de acção, surge agora uma outra possibilidade que propõe direccionar o enfoque para o indivíduo, enquanto elemento definidor da prática curatorial – funcionando o indivíduo como estrutura. Esta é uma nova possibilidade para a prática curatorial que têm como principais responsáveis parte da nova geração de directores de museus de arte moderna e contemporânea<sup>84</sup>, destacando-se de forma consensual a figura de Harald Szeemann.

Durante o período entre 1961 e 1969, Harald Szeemann foi director do Kunsthalle Bern. Um museu estatal sem colecção, que conferiu a Szeemann liberdade de acção, sem as imposições, cuidados e obrigações associados a uma colecção. Este propõe uma política museológica que passa principalmente por explorar a produção artística suíça em contraponto com a restante produção contemporânea europeia e norte-americana.

Numa tentativa de envolver a comunidade, especificamente a mais jovem, Szeemann promove a sua integração através da Associação Kunsthalle Bern, onde qualquer um poderia ser membro através do pagamento da simbólica quantia de um franco suíço. Desta forma o director do Kunsthalle Bern procura alargar a massa de públicos regulares, e ao mesmo tempo fomentar a criação de novos públicos: uma acção focalizada na angariação de públicos jovens, espelhando assim a tomada de consciência das potencialidades deste nicho de mercado.<sup>85</sup>

O Kunsthalle Bern é exemplificativo da abertura a que algumas estruturas museológicas estão sujeitas na segunda metade do século XX. Szemann apresenta uma instituição pensada como um laboratório experimental, que incentiva a criação artística e fomenta a

---

<sup>83</sup> OBRIST, Hans Ulrich, *A Brief History of Curating*, JRP| Ringier & Les Presses du Réel, 2010, Zurich, p.100

<sup>84</sup> *Johannes Cladders (Städtisches Museum Abteiberg, em Mönchengladbach), Jean Leering (Stedelijk Van Abbemuseum, em Eindhoven), Pontus Hultén (Moderna Museet, Estocolmo, e mais tarde no Centre Georges Pompidou, Paris), Knud W. Jensen (Louisiana Museum of Contemporary Art, Copenhaga) e Walter Hopps (Pasadena Museum of Art, actual Norton Simon Museum).* TEIXEIRA, Mariana Ferreira Roquette, “Avô - um pioneiro como nós” *A redefinição do papel de “Ausstellunsmacher” por Harald Szeemann*, Dissertação de Mestrado em Museologia - FCSH, Março de 2011, p.7

<sup>85</sup> *Idem, ibidem*, pp.3 - 5

relação entre o curador, o artista e a produção como processo, de acordo com o triângulo: atelier - galeria - museu.

Em 1969 Szeemann apresenta a exposição “When attitudes become form”<sup>86</sup>, que o próprio define como:

*(...) an exhibition that focuses in behaviors and gestures like the one I just saw. (...) Sixty-nine artists, Europeans and Americans, took over the institution. Robert Barry irradiated the roof; Richard Long did a walk in the mountains; Mario Merz made one of his first igloos; Michael Heizer opened the sidewalk; Walter de Maria produced his telephone piece; Richard Serra showed lead sculptures, the belt piece, and a splash piece; Weiner took a square meter out of the wall; Beuys made a grease sculpture. The Kunsthalle became a real laboratory and a new exhibition was born - one of structured chaos.<sup>87</sup>*

“When attitudes become form” teve um impacto antípoda - local e global - afectando quer a realidade artística contemporânea, quer a realidade social, política e cultural da cidade de Berna. O seu cariz revolucionário é mal recebido pela cidade, que a classifica como “indecente, provocadora, iconoclasta”, acusada pelos jornais “de alienar as audiências tradicionais”<sup>88</sup>. Por se tratar de uma exposição promovida por uma instituição estatal, a opinião pública foi enfatizada, condicionando a liberdade do director. Szeemann renuncia o cargo, optando por trabalhar de forma independente a partir de 1969, abdicando do trabalho de continuidade e de dependência a uma única instituição museológica. Uma opção determinante para o curso da curadoria e absolutamente *fazedora* da sua história.

Actualmente a prática da curadoria é muitas vezes associada à figura de Szeemann, especificamente ao poder simbólico da sua decisão, uma ruptura que questiona abruptamente a concepção da prática. Szeemann procede de forma assertiva à deslocação do exercício curatorial do colectivo para o individual, reconfigurando-o. Esta acção não impossibilita que o curador proceda a uma segunda deslocação, do individual para o colectivo, mas como parte integrante de um processo contínuo. Impossível, é o movimento de retorno, uma vez que a prática curatorial já experienciou a individualidade, passando agora a ser perspectivada pelo indivíduo, remetendo a instituição para segundo plano. A curadoria passa a um estatuto diferente, a partir deste momento deixa de existir a

---

<sup>86</sup> Imagens da exposição “When attitudes become form” em anexo

<sup>87</sup> OBRIST, Hans Ulrich, *A Brief History of Curating*, JRP| Ringier & Les Presses du Réel, 2010, Zurich, pp.87-88

<sup>88</sup> TEIXEIRA, Mariana Ferreira Roquette, “Avô: Um pioneiro como nós” . *A redefinição do papel "Ausstellungsmacher" por Harald Szeemann* Lisboa: FCSH-UNL, Dissertação de Mestrado em Museologia, orientada por José António Fernandes Dias, 2011, p.3- 5

curadoria, para existirem curadorias, associadas a personalidades, e avaliadas segundo a “curadoria de determinado curador”.

Esta opção vai então acrescentar uma outra dimensão, redefinidora da curadoria enquanto prática, acção e profissão. A partir deste momento dá-se o exercício de autonomização da função, separando-a da instituição a que estava dependente para se tornar agora dependente do indivíduo. Desta forma, a curadoria transporta consigo uma multiplicidade de condicionantes, sujeitas à instabilidade da dimensão autoral<sup>89</sup>, moldadas de acordo com vontades, teorias, crenças e escolhas e que até então era concedida principalmente aos artistas, de acordo com a base de atribuição modernista relativa à individualidade e originalidade.

Para desenvolver um estudo o mais objectivo possível sobre o tema central, surge a necessidade de pré-estabelecer parâmetros que possam ajudar a organizar o estudo da prática. Destacam-se elementos externos e internos à curadoria. Os elementos externos são aqueles que estão para além do controlo directo do curador (enquanto indivíduo), nomeadamente os contextos que abranjam a função: o panorama artístico e cultural, histórico, geográfico e político. Numa sub-categoria, dentro dos elementos externos, identifica-se o tipo de curadoria – se dependente ou independente ao nível institucional. No caso dependente é determinante o estudo da instituição em causa, por delimitar a acção do curador, impondo os princípios e missão que rege a instituição, tal como as áreas de principal enfoque de trabalho. A segunda fase de análise, está relacionada aos circunstancialismos que dependem absolutamente do curador: de acordo com um posicionamento ideológico e relativo a questões de gosto.

Quando falamos de curadoria falamos acima de tudo de mediação, também ela variável, podemos falar de uma mediação diplomática: que intercede entre o artista e a instituição, e vice-versa. Mas deveremos focar sobretudo a mediação geradora de pontes entre a obra de arte e o público, uma relação absolutamente fazedora quer da obra de arte como da sua recepção como experiência, estando ambas intimamente ligadas como parte do mesmo processo.

Karel Kosík em 1967, avança com a ideia de que a obra de arte resulta «não da sua existência autónoma mas sim da interacção que se exerce entre ela e a Humanidade»<sup>90</sup>, Jauss numa revisão do conteúdo anterior propõe a *interacção entre a obra e a humanidade a relação das obras entre si (...), [noutros] termos: a literatura e a arte só*

---

<sup>89</sup> “constitui o momento forte da individualização na história das ideias” FOUCAULT, Michel, “O que é um autor?”, Nova Vega, 7ª edição, 2009, Lisboa, p.33

<sup>90</sup> KOSÍK, Karel, “Dialética do Concreto”, Rio de Janeiro, Paz e Terra, [1963], 1969, [s.p.]

*passam a pertencer a uma ordenação histórica organizada, quando a sucessão das obras não remete apenas para o sujeito produtor mas também para o sujeito receptor - para a interacção entre o autor e o público.*<sup>91</sup>

De forma esquemática em 1973, Umberto Eco apresenta dois aspectos definidores, geralmente implícitos na noção de obra de arte:

*a) o autor realiza um objecto acabado e definido, segundo uma intenção bem precisa, aspirando a uma fruição que o reinterprete tal como o autor o pensou e quis; b) o objecto é fruído por uma pluralidade de fruidores, cada um dos quais sofrerá a acção, no acto de fruição, das próprias características psicológicas e fisiológicas, da própria formação ambiental e cultural, das especificações da sensibilidade que as contingências imediatas e a situação histórica implicam; fidelidade à obra que se frui, cada fruição será inevitavelmente pessoal e verá a obra num dos seus aspectos possíveis.*<sup>92</sup>

Na continuidade deste raciocínio, e colocando em evidência a questão da obra de arte incompleta quando terminada a acção do artista, é enfatizado o processo de exposição da obra de arte, como estado intermédio entre o artista e o espectador. Este processo tem o curador como agente determinante, consciente da influência que exerce sobre a recepção do espectador, sendo o curador também espectador.

---

<sup>91</sup> JAUSS, Hans Robert, *A literatura como provocação*, Lisboa: Vega, [1970] 1993 p. 47

<sup>92</sup> ECO, Umberto, *A definição da arte*, Lisboa: Edições 70, [1968], 1986 p.153

## II. O CASO PORTUGUÊS

No seguimento do capítulo anterior, propõe-se agora identificar e estudar as premissas que têm vindo a definir a prática curatorial em Portugal. Para tal, importa proceder a uma sistematização estabelecida de acordo com um alinhamento histórico de exposições<sup>93</sup> e instituições a partir das quais se perspectiva o contexto português.

O balizamento cronológico denuncia-se complexo, porque o estudo em causa focaliza-se entre 2005 - 2010. Surge, no entanto, a necessidade de um recuo temporal que crie espaço suficiente para a melhor compreensão de um passado próximo, confundido múltiplas vezes com o presente.

Parece necessário tomar como ponto de partida a segunda metade do século XX, particularmente o impacto que a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) provocou no contexto português. Quando colocado em perspectiva o período ditatorial, especificamente o panorama artístico em Portugal, destaca-se o papel fundador da FCG. Momento de charneira, motivador da redefinição da produção artística entre a segunda metade da década de 50 e a década de 70, incentivando a internacionalização, exposição, divulgação e crítica da arte contemporânea portuguesa. A FCG introduziu alternativas no contexto que, em traços gerais, se encontrava até meados dos anos 50 restrito à Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), ao Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) e a meia dúzia de Galerias.

Este capítulo organiza-se de acordo com a consciencialização do papel da curadoria em Portugal e a conseqüente institucionalização da figura do curador. Nesse sentido e tomando como pano de fundo a realidade internacional, tratada no capítulo anterior, são definidos três momentos estruturantes: o organizador de exposições enquanto figura institucional; o exercício em primeira instância da prática curatorial em nome próprio; e por fim a ligação entre o curador enquanto agente autónomo e o trabalho associado à instituição.

Nesta abordagem são evidentes lacunas bibliográficas, nomeadamente a inexistência de material que trabalhe de forma sistematizada as exposições do século XX em Portugal. Fortemente imbricada com a História da Arte, esta matéria encontra em estudos de casos, contributos importantes.

---

<sup>93</sup> Cronologia 1959-2012 em Anexo

## 1. FIGURA INSTITUCIONAL

A grande alteração no contexto artístico na década 50, foi sem dúvida, a criação da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) em 1956, *um acontecimento insólito nesse campo, ou na vida artística nacional, obra do acaso, efeito de uma herança generosa e inesperada (...) devemos, porém, inseri-lo, com o enorme impacte que teve (e o valor que vai tendo, desde então), na corrente da cultura portuguesa, como no destino de um pobre habitual se deve inserir uma sorte grande por acaso, mas realmente ganha....*<sup>94</sup>

A acção da FCG revelou-se para os artistas e agentes culturais alternativa à política governamental, abrindo novas perspectivas à actividade cultural portuguesa. A Fundação dispunha de recursos inéditos no contexto institucional português, preocupando-se desde cedo com a concepção de uma identidade que legitimasse e fundamentasse a sua acção no país mas também no mundo. Desenvolvendo uma programação consistente onde as artes plásticas tinham presença através de: exposições pensadas por profissionais, exposições itinerantes estimulando o processo de descentralização, o financiamento de bolsas de estudo de incentivo à produção contemporânea jovem e respectiva internacionalização, a apresentação de colóquios, de cursos e o desenvolvimento da crítica especializada através do financiamento da revista “Colóquio / Artes e Letras”<sup>95</sup>. A crítica torna-se mais exigente e informada, com novo alcance cultural, mas também económico, empenhada no pensamento e questionamento artístico nacional, sendo também uma via de divulgação do que se produz fora de Portugal.

A FCG vem introduzir no contexto português uma consciencialização da importância da missão institucional e do peso das suas escolhas. Exemplo disso foi a I Exposição de Artes Plásticas em 1957<sup>96</sup>, uma exposição manifesto, apresentada ainda nas instalações da Sociedade Nacional de Belas Artes (repetindo-se no Porto em 1958). Através desta exposição a Fundação explora e dá a conhecer o que em Portugal se faz no campo da escultura e da pintura, servindo simultaneamente de plataforma para iniciar uma participação activa no contexto artístico. José Augusto França afirma que esta exposição é representativa *da primeira prova da sua boa vontade em ultrapassar dificuldades. (...) Para a Fundação tratava-se, porém, de “proporcionar aos artistas (...) uma nova oportunidade de estabelecer contacto com jovens “uma ocasião de revelarem a sua obra e de*

---

<sup>94</sup> FRANÇA, José Augusto, *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa: Bertrand Editora, 2ª Edição [1974] 1984, p.505

<sup>95</sup> cf. ALVES, Margarida Brito, *A revista Colóquio/ Artes*, Lisboa: Edições Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL, 2007

<sup>96</sup> Imagens da exposição “I Exposição de Artes Plásticas da FCG” em Anexo.

*proporcionar (à Fundação) uma visão panorâmica do estado actual das artes plásticas em Portugal*<sup>97</sup>.

A FCG foi igualmente responsável pelas primeiras exposições internacionais com real impacto no país. Exemplo disso é a “Arte Britânica no século XX” organizada em 1962 pelo British Council (Lisboa, Porto e Coimbra) e “Um século de pintura Francesa – 1850-1950”<sup>98</sup> em 1965 organizada por Germain Bazin e Odette Dutilh. O conservador-geral e a conservadora-adjunta do departamento de Pinturas do Museu do Louvre, trazem a Portugal os nomes maiores da pintura francesa<sup>99</sup> do século XIX e XX.

As exposições internacionais proporcionam o contacto directo com uma fracção do campo artístico que até então só podia ser vista nos grandes centros artístico. Mostras que podem ser tidas como ferramentas educacionais, que vão ganhando lugar em Portugal com maior regularidade a partir do final da década de 50, através do trabalho da FCG.

Por outro lado a FCG introduz fortes incentivos à produção artística, através da atribuição de Bolsas de estudo no estrangeiro, partindo do princípio de que *mandar artistas portugueses ao estrangeiro, estagiando ou viajando conforme as necessidades de cada qual, é coisa de importância cultural elevada*<sup>100</sup>. As ajudas que a FCG confere à emigração são também um impulso à internacionalização dos artistas, patrocinando a abertura dos artistas portugueses às correntes internacionais, principalmente aqueles que eram considerados os centros artísticos por excelência, como Paris ou Londres.

A exposição “KWY” na SNBA em 1960 foi fruto directo do sistema de bolsas da FCG, introduzindo em Portugal o trabalho feito em Paris desde 1958, por um grupo de artistas: Christo, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, Jan Voss, João Vieira, José Escada, Lourdes Castro e René Bertholo. Introdutória dos anos 60 na arte portuguesa, torna o meio artístico português mais diversificado, complexo e actualizado. São artistas que se destinge pela individualização, princípio próprio da produção dos anos 60, propondo nomeadamente a superação das correntes artísticas e das oposições: surrealismo/ neo-realismo, abstracção/ figuração; deixando de lado a pressão da necessidade dos artistas se

---

<sup>97</sup> FRANÇA, José Augusto, *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa: Bertrand Editora, [1974] 1984, p.509

<sup>98</sup> Imagens da exposição “Um século de pintura Francesa – 1850-1950” em Anexo

<sup>99</sup> A título de exemplo, destacam-se: Braque, Carpeaux, Cézanne, Chagall, Corot, Courbet, Degas, Delacroix, Delaunay, Gauguin, Van Gogh, Gris, Ingres, Manet, Matisse, Monet, Picasso, Renoir e Toulouse-Lautrec.

<sup>100</sup> FRANÇA, José Augusto, *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa: Bertrand Editora, [1974] 1984, p.515

enquadrarem em movimentos organizados colectivamente, o que resulta numa maior individualização da criação artística.<sup>101</sup>

Por outro lado o poder privado torna-se crescente e primordial dentro de um contexto onde o poder estatal não demonstrava real interesse pela cultura. Surgem prémios patrocinados por grandes empresas, como a General Motors, a Mobil, o Banco Português do Atlântico e a Soquil<sup>102</sup> mas propostos por críticos como José Augusto França ou Rui Mário Gonçalves. Apoios que vêm assegurar condições económicas mais estáveis aos artistas, possibilitando simultaneamente a divulgação e uma posterior leitura crítica.

Será ainda na década de 60 que Fernando Pernes cria na cave da SNBA a Galeria de Arte Moderna (1965), apresentando aquela que provavelmente foi a programação de maior consistência global dentro da instituição. Através de um programa estruturado segundo princípios de divulgação de novos valores, Pernes desenvolve uma acção consciente da importância das exposições enquanto conjunto, definidoras da intencionalidade da instituição no decorrer de dois anos.

Fernando Pernes desenvolve ainda uma estreita colaboração entre a Galeria de Arte Moderna e galerias específicas como a 111 e a Divulgação, e a Cooperativa Gravura, no sentido de facilitar a relação entre o mercado e os jovens artistas.

A programação desenvolvida por Pernes apresentou várias exposições, promoveu diversas conferências dedicadas ao cinema francês, à fotografia ou à Bauhaus. Foram organizados cursos de formação artística, e de literatura com David Mourão Ferreira, angariados patrocínios para prémios de estímulo à criação artística jovem, e a apresentados ciclos de cinema em estreita colaboração com os Cineclubes Imagem e ABC.

O espaço abriu ao público com a exposição retrospectiva de Arshile Gorky <sup>103</sup> . Posteriormente foram apresentadas exposições individuais de Paula Rego, Fernando Conduto, Júlio Pomar, Sá Nogueira, João Hogan, Menez, Charrua, Maria Velez, Eduardo Néry, António Sena, Virgílio Domingues, João Fragoso, Gabriel Marcel, Manuel Baptista, Rocha de Sousa, Miguel Arruda, Espiga Pinto e Victor Belém. A todas as exposições foi

---

<sup>101</sup> ESQUÍVEL, Patrícia, *Anos 60, anos de viragem: o novo poder da crítica in "Arte & Poder"*, coord. de Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, Maria Helena Maia, Lisboa: Universidade Nova. Instituto de História de Arte. Estudos de Arte Contemporânea, 2008, p.336

<sup>102</sup> *O Prémio Soquil realizou-se entre 1968 e 1972, pensado como premiação da melhor exposição da temporada, reunindo em 1973, todos os nomeados na SNBA na exposição '26 Artistas Hoje'.* ÁVILA, Maria de Jesus, *1960-1980, Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado*, Lisboa: IPM, 2003, p.320s

<sup>103</sup> TAVARES, Cristina Azevedo, *A Sociedade Nacional de Belas Artes: Um século de História e de Arte*, Vila Nova de Cerveira: Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006, p.220-222

atribuído um catálogo tipo, de estrutura e design gráfico similar, que na sua generalidade era prefaciado por um crítico ou artista.

Paralelamente às instituições museológicas, sob desígnio moderno surgem no país as primeiras galerias que funcionam como importante suporte da produção contemporânea incitando à comercialização. A galeria Up é fundada em Lisboa em 1933 (-1936) pelo artista António Pedro e por Castro Guimarães, resumindo-se a um caso pontual. A fragilidade do mercado de arte em Portugal foi prejudicial para o percurso da galeria, sem impacto fundador do mercado, mas de significativa importância pela ousadia da tentativa.

Passado mais de uma década sobre o caso isolado que foi a Galeria Up, surge em 1947 (-1948) a Galeria Stop. Também de carácter efémero, mas com a particularidade de poder ser vista como figura inaugural do tímido mercado artístico português. A continuidade dá-se com a abertura da Galeria de Março (1952)<sup>104</sup>, dirigida por José Augusto França, e inicialmente por Fernando Lemos. Posteriormente surge em 1954 no Porto a Galeria-Academia Dominguez Alvarez, em 1956 a Galeria Pórtico é fundada em Lisboa por um grupo de jovens estudantes das Belas Artes, em 1957 inaugura a Galeria/Livraria do Diário de Notícias no Chiado e no ano seguinte a Galeria Divulgação, no Porto<sup>105</sup>, com fervorosa continuação nos anos 60 e 70<sup>106</sup>.

Por oposição aos primeiros casos de curta duração, o aumento do número de galerias em tão curto espaço de tempo decorre principalmente de *um fenómeno de especulação*

---

<sup>104</sup> *Da aventura restaram algumas exposições significativas entre as trinta e uma realizadas, com representação de A. Pedro, de A. Dacosta, de Sara Afonso, de Resende, primeira individual de Lanhas e de nova fase, “abstractizante”, de Botelho, de estreia de Eurico Gonçalves e de Menez, e de fotografias de F. Lemos, de uma primeira apresentação de arte abstrata geométrica, de E. Pillet – e da organização de um primeiro salão nacional dessa corrente artística, já em 1954. E também a realização de um “Prémio da Pintura Jovem” (atribuído a E. Luís) em cujo júri tivera assento Almada, Botelho, Diogo de Macedo, director do museu, e M. T. Chicó, (...).* FRANÇA, José Augusto, “Os anos de 1960 em Portugal” in “KWY, Paris, 1958-1968”, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2001, p.39

<sup>105</sup> ESQUÍVEL, Patrícia, *Anos 60, anos de viragem: o novo poder da crítica* in “Arte & Poder”, coord. de Margarida Acciaioli, Joana Cunha Leal, Maria Helena Maia, Lisboa: Universidade Nova. Instituto de História de Arte. Estudos de Arte Contemporânea, 2008, p.337

<sup>106</sup> Em Lisboa surgem ainda: a Galeria 111 (1964), a Quadrante (1966), Buchholz (1967), São Mamede e Dinastia (1968), Judite Dacruz e São Francisco (1969). No Porto: Galeria Zen (futura 111) (1970), Quadrum e a Grafil (futura Diferença) (1973) e a Módulo - Centro Difusor de Arte (1975); e a Galeria Ogiva de Óbidos em 1970 (-1974) (Imagens em Anexo) - MELO, Alexandre, “Arte e mercado em Portugal: Inquérito às galerias e uma carreira de artista”, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999.

*financeira incentivado por uma certa abertura durante a primavera marcelista*<sup>107</sup>, dando origem a um acrescido interesse por parte de novos colecionadores que viam o mercado artístico como fonte de bons investimentos<sup>108</sup>. Muito embora o maior interesse no mercado estivesse focado num gosto naturalista oitocentista este *convivia com uma crescente consciência da classe dominante sobre o alto potencial de valorização da arte moderna, facto que terá impulsionado o desenvolvimento de um mercado, ainda que débil, para este tipo de manifestações artísticas*<sup>109</sup>.

Os primórdios de mercado de arte moderna apresentam-se como alternativas pontuais às estruturas institucionais, dando visibilidade a alguns artistas mais jovens e ainda pouco consagrados. Mas sem grande expressão, levando os jovens artistas a procurarem outras formas de conseguir mostrar e comercializar o seu trabalho. A fundação da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses<sup>110</sup> em Lisboa, em 1956, é representativa de uma nova abordagem ao mercado artístico; a cooperativa possibilitava a aprendizagem das técnicas entre artistas colmatando algumas lacunas do ensino em Portugal. É desta forma notória a vontade de procurar construir ferramentas, quer de aprendizagem como de exposição e divulgação dos seus trabalhos dentro de um sistema artístico pequeno e saturado, com poucas oportunidades.

Na década seguinte, em 1963, é criada a Cooperativa Árvore<sup>111</sup> no Porto<sup>112</sup> tal como em 1968 constitui-se o grupo dos “Quatro vintes” (José Rodrigues, Armando Alves, Jorge Pinheiro e Ângelo de Sousa), que em *colaboração com instituições privadas, ousam sacudir a estagnação cultural imposta pelo Regime ditatorial através da inovação*

---

<sup>107</sup> ESQUÍVEL, Patrícia, *Anos 60, anos de viragem: o novo poder da crítica* in “Arte & Poder”, coord. de Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, Maria Helena Maia, Lisboa: Universidade Nova. Instituto de História de Arte. Estudos de Arte Contemporânea, 2008, p.337

<sup>108</sup> PENA, Gonçalo, *Anos 60, Anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Lisboa: Sociedade de Lisboa<sup>94</sup>: Livros Horizonte, 1994, s. Página

<sup>109</sup> MARCHAND, Bruno, *Dulce D’agro. A mais bonita história cultural de depois do 25 de Abril* in *L+Arte*, nº50 (Julho 2008), p.43

<sup>110</sup> GOMES, Inês Vieira, *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: o renascimento da gravura em Portugal*, Lisboa: FCSH-UNL, Dissertação de Mestrado orientada por Joana Cunha Leal, co-orientada por António Canau, 2011

<sup>111</sup> *A sua constituição procurou combater aquilo que viria a ser a lógica de mercado das galerias de arte, propiciando aos artistas uma autonomia de decisão na gestão das suas obras. Os seis objectivos da sociedade encontravam-se enunciados ao longo do art.º 4.º dos estatutos: produção e divulgação de obras artísticas; intercâmbio cultural com outros centros e organizações; fornecimento aos artistas/sócios de publicações e produtos artísticos; produção de materiais culturais para cedência de quaisquer outras actividades susceptíveis de pertinência para a Cooperativa. Idem, p.23*

<sup>112</sup> cf. GONÇALVES, Cláudia; RAMOS, Maria, coord., *Porto 60/70: os artistas e a cidade*, Porto: Asa : Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas: Museu de Serralves, 2001

estética<sup>113</sup>. Em Coimbra, desde 1958, é desenvolvida através do Circuito das Artes Plásticas (CAPC) uma acção dinamizadora ligada principalmente à experimentação de novas atitudes artísticas, que simultaneamente incentiva a descentralização cultural<sup>114</sup>.

O associativismo de artistas não consagrados resultou na grande maioria dos casos em exposições feitas pelos próprios artistas, onde a mediação curatorial era inexistente, resumindo-se a exposições divulgativas do trabalho individual, sem grande preocupação pelo conjunto.

## 2. CURADORIA (INDEPENDENTE): ERNESTO DE SOUSA

Ernesto de Sousa<sup>115</sup> (1921-1988) é um nome central e paradigmático da crítica de arte, do “novo cinema” e das artes plásticas, como artista e curador.

Com um percurso múltiplo e representativo do sentimento de mudança, Ernesto de Sousa antecipa a própria realidade artística em Portugal.

No decorrer da década de 60 este manifesta uma alteração da sua posição, abandonando o neo-realismo para se ligar ao conceptualismo, um tema já amplamente tratado<sup>116</sup>, que

---

<sup>113</sup> *Arte de vanguarda no Porto dos anos 60 e 70 in Arte Ibérica*, nº44, Março 2001, p.14

<sup>114</sup> (...) há também que registar acontecimentos como os da *Bienal de Vila Nova de Cerveira*, os *Encontros de Performance de Almada, Porto e Torres Vedras*, ou o ciclo *Projectos & Progestos*, em Coimbra.”- CARLOS, Isabel, “Sem Plinto, nem parede: anos 70-90 in “História da Arte portuguesa”, vol.3, Lisboa: Temas & Debates, 1ª edição, 1996, p.638;

<sup>115</sup> cf. FERNANDES, João; RAMOS, Maria; “Perspectiva: Alternativa Zero”, Porto: Fundação de Serralves, 1997; NOGUEIRA, Isabel, “Alternativa Zero, 1977: o reafirmar da possibilidade da criação, Coimbra: CEIS20, 2008; NOGUEIRA, Isabel, “Do Pós-modernismo à exposição Alternativa Zero”, Lisboa: Vega, cop. 2007; SANTOS, Mariana Pinto dos, “Vanguardas & Outras Loas: Percurso Teórico de Ernesto de Sousa”, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007; WANDSCHNEIDER, Miguel, Freitas, Maria Helena de, “Ernesto de Sousa: revolution my body”, Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998;

<sup>116</sup> Alteração que tem suscitado diversas opiniões. Mariana Pinto dos Santos na obra “Vanguardas & outras Loas: Percurso teórico de Ernesto de Sousa” avança com uma visão diferente da apresentada por Miguel Wandschneider no catálogo da exposição “Revolution My Body”: *Segundo Wandschneider, o percurso de Ernesto de Sousa é marcado por uma “radical descontinuidade” ocorrida no final dos anos 60, quando se desloca do campo do cinema para o campo das artes plásticas e do campo do neo-realismo para o da vanguarda, em particular a arte conceptual. Essa descontinuidade será sistematicamente negada por Ernesto (e pelos discursos produzidos por ele) e todas as incongruências biográficas serão aglutinadas na unidade ficcionada que é a noção de autor. A necessidade de tal discurso de continuidade será, segundo Wandschneider, numa*

levanta pontos de vistas dispares no que toca à radicalidade do corte e à época do seu acontecimento.

A visita que Ernesto de Sousa faz à Documenta5 <sup>117</sup> em 1972, então comissariada por Szeemann, onde contacta directamente com o artista Joseph Beuys, veio reforçar o seu forte interesse pelo conceptualismo. Numa carta a Ângelo de Sousa, Ernesto de Sousa mostra como se revê nas propostas apresentadas na exposição:

*A “Documenta 5” foi para mim o acontecimento mais esclarecedor de uma consciência moderna a que me foi dado a participar nos últimos anos: julgo que muito do que vai acontecer nos próximos anos será marcado por estes 100 dias.<sup>118</sup>*

Este acontecimento terá um enorme peso em todo o seu trabalho do início dos anos 70 materializando-se nomeadamente na exposição “Alternativa Zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea”<sup>119</sup> que comissaria na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém (GNAMB) em 1977. Uma exposição que renega a categorização artística, trabalhando com uma maior abertura de possibilidades, estimulando a reflexão e a “crítica artísticas, o começo da preparação do olhar para um modo novo de ver a arte e, porque não, o começo da experimentação de valores estéticos pós-modernos.”<sup>120</sup> Ernesto de Sousa defende que a exposição é ela mesma também produto de um processo crítico, equiparando-a ao processo artístico:

*Desde essa época (e em quase total independência relativamente aos chamados “vanguardismos internacionais”) comecei a considerar que produzir uma exposição*

---

*‘representação da biografia muito enraizada na nossa sociedade, e não apenas nos campos da produção cultural e artística, que concebe como unidade e totalidade, encontrando sempre a continuidade por detrás da descontinuidade, a unidade por detrás da fragmentação, a coerência’. (...) O trabalho que desenvolvi levou-me a discordar de alguns pontos dessa argumentação, (...) mas saliento o mais importante: a ruptura no pensamento de Ernesto de Sousa não se processou de forma tão radical e repentina como afirma Wandschneider, mas foi, sim, uma mudança gradual, ocorrida entre os seus 38/39 anos (1959/60) e os 48/49 (1969/1970), e não subitamente aos 50 anos. O próprio Wandschneider considera que ‘existe uma dimensão processual mais longa a que devemos estar mais atentos’.* SANTOS, Mariana Pinto dos, “Vanguardas & Outras Loas: Percorso Teórico de Ernesto de Sousa”, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p.18

<sup>117</sup> Imagens da Documenta5 em Anexo

<sup>118</sup> WANDSCHNEIDER, Miguel, Freitas, Maria Helena de, *Ernesto de Sousa: revolution my body*, Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998, p.83.

<sup>119</sup> Imagens em Anexo da exposição “Alternativa Zero”.

<sup>120</sup> NOGUEIRA, Isabel, *Do pós-modernismo à exposição Alternativa Zero*, Lisboa: Vega, 2007, p.178

*poderia ser o equivalente à produção de uma obra de arte; colectiva, bem entendido, o que coincide de resto com o mais nobre destino da actividade estética (...).*<sup>121</sup>

O trabalho de curadoria de Ernesto de Sousa é iniciado em 1946 com a “Semana de Arte Negra” na Escola Superior Colonial, com consequências directas 1964 quando decide expor na Livraria Divulgação “4 artistas populares do Norte: Barrista e Imaginários”, “ou seja, desloca a arte popular para o espaço de arte erudita, tentando claramente gerar uma indefinição entre as duas”<sup>122</sup>. Em 1974 no CAPC apresenta “1.000.011º Aniversário da Arte”, a “Retrospectiva de Wolt Voltell” na FCG em 1979 e em 1978 dá início a um percurso internacional com participação na SACOM1: Semana de Arte Contemporânea de Malpartida de Cáceres (Espanha) (1978) e nas posteriores SACOM2 (1979), SACOM 3 (1980), nos anos seguintes passa por Milão, Amesterdão, Modena, Genebra, Colónia, Berlim, entre outras cidades.

Será importante determo-nos no ano de 1980, e especificamente na representação portuguesa na Bienal de Veneza<sup>123</sup>, uma proposta comissariada por Ernesto de Sousa. Esta participação proporcionou ao curador, ou organizador/ dinamizador como até então era usual nomear, escrever sobre o exercício de comissariar. Ernesto de Sousa é uma das primeiras pessoas em Portugal a escrever sobre o acto de comissariar, concedendo-lhe um novo lugar e solidez, até então inexistente no país. Cite-se parte do panfleto que acompanhou a exposição:

*Comissário. Aceitamos esta designação como o sinal de uma responsabilidade coordenadora – que aceitamos. Mas também como um trabalho de concepção, e sobretudo algo que confirma toda uma vida. De companheiro. De compreensão. De amor. “Eu para mim sou demasiado pouco”. As criações dos outros são também a minha criação. Em arte até o dissídio é alheio à criatividade.*

*A redescoberta de uma linguagem, de futuro (a sua escrita) é uma tarefa premente em Portugal. Tem-se falado e tem-se gritado muito mas a dispersão do sentido é ainda avassaladora. A redução ao zero, e não só da escrita mas também da própria fala – é necessária. Uma nova cora, um lugar antes do espaço. Reunir depois os fragmentos dispersos e re-começar novo discurso. Silêncio, diálogo. (...)*

---

<sup>121</sup> WANDSCHNEIDER, Miguel, Freitas, Maria Helena de, *Ernesto de Sousa: revolution my body*, Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998, p.93.

<sup>122</sup> SANTOS, Mariana Pinto dos, *Vanguardas & Outras Loas: Percurso Teórico de Ernesto de Sousa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p.65

<sup>123</sup> Imagens da representação portuguesa na Bienal de Veneza de 1980 em Anexo

*Finalmente o espaço acolhedor: uma arquitectura amiga é já uma promessa cora (l), uma promessa de unanimidade. Esta instalação foi pensada exactamente para este lugar privilegiado: o Pavilhão Alvar Aalto, ainda um espaço<sup>124</sup>.*

Neste sentido é conferido a Ernesto de Sousa um papel pioneiro da história da curadoria em Portugal, marcando uma posição independente, introdutória de uma alternativa dentro do contexto português. Contrariamente a Szeemann, Ernesto de Sousa sempre trabalhou de modo independente, sem nunca ter passado por uma instituição. O facto de ser artista/realizador pode estar intimamente relacionado com o processo independente, e de forte carga autoral, possibilitando-lhe olhar para o processo expositivo com processo criativo.

O interesse pelo exercício de expor poderá estar ainda relacionado com o facto deste se rever nas novas problemáticas artísticas de *aquém e além-fronteiras: o conceito de obra aberta, a redefinição do estatuto do artista, a necessidade de um papel activo para o espectador, a interdisciplinaridade e a subversão e des-hierarquização dos géneros, (...)*<sup>125</sup> princípios teóricos que manifestam uma estreita ligação com a realidade internacional.<sup>126</sup> Mais especificamente, o interesse que Ernesto desenvolve relativamente ao espectador como participante, *defendia o descondicionamento do “espectador passivo” e a sua transformação em “participante activo” no processo de comunicação estética. O que estava em causa era a redefinição mais ampla da produção como da recepção de arte, do estatuto de artista como do estatuto do espectador.*<sup>127</sup> O exercício de exposição completa o “processo” dentro do conceito “Obra Aberta”<sup>128</sup>.

---

<sup>124</sup> *In Bienal de Veneza80: Portugal*, Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1980

<sup>125</sup> ÁVILA, Maria de Jesus, *1960-1980, Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado*, Lisboa: IPM, 2003, pp.34-35

<sup>126</sup> *O artista passa a ser encarado como “operador estético”, não mais por referência exclusiva ou privilegiada a um outro género, podendo utilizar todo e qualquer meio de expressão, no que corresponde a um movimento de des-hierarquização e subversão da autonomia de géneros artísticos e de des-especialização da prática artística. Simultaneamente, a obra passava a ser concebida como “aberta”, eminentemente experimental, eventualmente efémera, abandonando a segurança dos códigos estabelecidos para incorporar a indeterminação e imprevisibilidade do processo de realização.* WANDSCHNEIDER, Miguel, “Descontinuidade biográfica e invenção do autor in “Ernesto de Sousa: revolution my body”, Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998

<sup>127</sup> *Idem, ibidem*, p.18

<sup>128</sup> *A par desse conceito e por ele absorvida permanece a noção de Obra Aberta, colhida no conhecido livro de Umberto Eco publicado pela primeira vez em 1962, e com o qual Ernesto deve ter contactado em 1965, através da tradução francesa. A ideia de obra aberta, de abertura, de inacabamento, de incompletude existe desde cedo, mais ou menos implícita e por vezes explícita, no discurso de Ernesto. A descoberta da expressão de Eco veio solidificar uma tendência, já*

### 3. PRÁTICA CURATORIAL EM PORTUGAL

A actividade artística despoletada nos anos 60 e 70 é profundamente democrática, moderna e provocatória, antecipatória de rupturas políticas e sociais.

Com a Democracia surge um entusiástico desejo de mudança unânime a toda a sociedade portuguesa, mas o distanciamento histórico mostra-nos antes expectativas não superadas.

Em vez de uma revolução artística e cultural, o que vemos acontecer é a continuação do processo de ruptura iniciado na década anterior. As alterações pós-25 de Abril são acima de tudo de estreita relação com acções políticas<sup>129</sup>. Por outro lado, a revolução de Abril possibilitou a liberdade necessária para ser dada continuidade ao trabalho já iniciado, proporcionando abertura à experimentação, alargando este espaço a diversos campos e às capacidades dos novos *mediuns*, favorecendo actividades colectivas de intervenção quotidiana, submetendo-as à relação arte-vida.

Nos primeiros anos de democracia é evidente o empenho dos artistas e agentes culturais em querer fazer parte das decisões políticas que lhes dizem respeito. A 10 de Junho de 1974 é executado um painel colectivo em Belém por 48 artistas, reunidos pelo Movimento Democrático Artistas Plásticos (MDAP). Obra inaugural da Galeria Nacional de Arte Moderna (GNAMB) em Belém, um local que por sete anos se tornaria num dos centros mais dinâmicos da capital. Este espaço propôs uma programação regular, que embora não tivesse uma direcção consolidada, cumpria a sua função: apresentar um conjunto de artistas num período bastante produtivo das suas carreiras, e ligados na sua grande

---

*presente na abordagem do objecto artístico que Ernesto vinha defendendo, para a valorização da “obra aberta” – a completar a obra, ou a descobrir nela novas aberturas. O livro de Eco influenciou uma geração de artistas e intelectuais, em muitos casos mais pelo título do que pelo conteúdo, e por isso não voltara a ser referido. Porém, as expressões “obra aberta”, “abertura” são usadas diversas vezes ao longo deste ensaio, por vezes referindo-se a um tempo anterior à existência do livro Obra Aberta propriamente dito, com a intenção consciente de vincar a disposição precoce de Ernesto para encarar o objecto artístico como inacabado. Este livro, de resto, fora igualmente descoberto, nos anos 60, pelos artistas com quem Ernesto terá grande afinidade: os artistas Fluxus. SANTOS, Mariana Pinto dos, Vanguarda & outras Loas Percurso teórico de Ernesto de Sousa Lisboa: Assírio e Alvim, p.22*

<sup>129</sup> *Os artistas e agentes culturais procuram fazer-se ouvir junto do poder político, “mobilizam-se para terem voz, enviam projectos e petições (...), colocando representantes (...), como acontece com a Direcção Geral de Acção Cultural onde, sob o mandato de Eduardo Prado Coelho, encontramos os nomes de João Vieira, Fernando Calhau e Julião Sarmento. (...) Porém, a situação artística não mudará por continuar carenciada das estruturas e políticas necessárias e, após um movimento pós-revolucionário, que se estenderá até 1977, verifica-se que as mudanças estruturais, no que respeita à política cultural e, nomeadamente, à política artística, foram quase inexistentes (...). ÁVILA, Maria de Jesus, 1960-1980, Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado, Lisboa: IPM, 2003, p.48*

maioria ao conceptualismo. Foi apenas inaugurada oficialmente em 1978 e durante três anos foram apresentadas exposições como o “Panorama das Galerias” e o “Inventário: obras da colecção da Secretaria de Estado da Cultura” e exposições individuais de artistas como Wolf Vostell, ciclos de cinema e peças de teatro pelo grupo *O Bando*. Através de uma aproximação a um público cada vez mais participativo, a Galeria de Belém alcançou em média os dez mil visitantes por mês.<sup>130</sup>

Simultaneamente no Porto, no mesmo 10 de Junho de 1974 “enterrou-se”<sup>131</sup> o Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR), “morto pela traça, bafio e boca aberta de tédio, para eterna alegria daqueles que hão-de esquecer e querem um museu vivo” segundo o epitáfio que foi colocado à porta do museu<sup>132</sup>. Uma acção promovida pela comissão “para uma Cultura Dinâmica”, um grupo de pessoas preocupadas com a produção cultural no Porto e com os respectivos apoios. No seguimento desta acção surge em 1977 o Centro de Arte Contemporânea (CAC) no MNSR sob a direcção de Fernando Pernes<sup>133</sup> até 1981. Durante este período Pernes volta a ter um papel fundamental na estrutura de uma programação<sup>134</sup>

---

<sup>130</sup> ROSENDO, Catarina, *Lisbon Internatiobal Show - A Bienal Internacional de Desenho que Lisboa perdeu*, 2009, [Consult. 2012/ 06/ 15] [http://arquivolarte.blogspot.pt/2009\\_06\\_01\\_archive.html](http://arquivolarte.blogspot.pt/2009_06_01_archive.html)

<sup>131</sup> *A inercia e a desactualização associadas ao MNSR por um grupo de artistas, escritores intelectuais do Porto, fez com que estes escolhessem aquela instituição, apontada como o principal bastião da política cultural do Estado Novo no Porto, para denunciarem o status quo da cultura portuense e se apresentarem como protagonistas das transformações revolucionárias a imprimir no campo das artes e dos artistas de Lisboa (...)*. OLIVEIR, Leonor, *Os Antecedentes do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves*, Dissertação de Mestrado em Museologia e Património orientada pela Prof. Raquel Henriques da Silva, Lisboa: FCSH-UNL, 2008, p.60

<sup>132</sup> SILVA, Raquel Henriques da, *Os anos 70 depois do 25 de Abril in Anos 70: Atravessar fronteiras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p.27

<sup>133</sup> Fernando Pernes (1936-2010): Crítico de arte e director do suplemento de arte e cultura do *Jornal de Notícias*; professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; Secretário-Geral da Sociedade Nacional de Belas-Artes; director do Centro de Arte Contemporânea do MNSR, integrando em 1979 a comissão para a Instalação do futuro Museu Nacional de Arte Moderna, dando origem posteriormente à Fundação de Serralves, da qual foi o primeiro presidente (1987-1996); Presidente da secção portuguesa na Associação Internacional de Críticos de Arte; colaborador com várias galerias, (*Divulgação* (Lisboa), *Zen - 111* (Lisboa e Porto)); e um dos programadores de exposições mais atentos às novas gerações de artistas portugueses (desde os finais de 60). [Consult. 2012/ 09/ 01] <http://www.artecapital.net/noticias.php?noticia=1626>

<sup>134</sup> *Consequentemente, de 1976 a 1980, houve no Soares dos Reis inúmeras exposições dos mais variados teores. Inclusivas de artistas portugueses como: Júlio, António Pedro, Eduardo Nery, Nadir Afonso, Júlio Resende, Júlio Pomar, José de Guimarães, Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro, Cruz Filipe, Noronha da Costa, Augusto Gomes, Julião Sarmiento, Álvaro Lapa, Domingos Pinho, Lourdes de Castro... Paralelamente mostraram-se obras internacionais de autores com a justa celebridade de Albers, George Grosz, Hans Hoffman, Kitaj, documental sobre Maiakovski, gráfica de Bonnard e Miró, gravuras de Morand, Equipo Cronica, Lasar Segall, instalações de Jochen Gerz e Wolf Vostell. (...) Acresce que o mesmo CAC promovia concertos, ciclos de cinema e palestras com diferentes temáticas, levava a efeito cursos de introdução à arte moderna e contemporânea, bem como, claro está, constantes visitas guiadas.* GONÇALVES, Cláudia; Ramos, Maria (coord.), *Porto 60/70: os*

ligada às práticas artísticas modernas e contemporâneas, propondo um consistente conjunto de exposições, conferências, cursos, debates e encontros<sup>135</sup>, deixando cair a acção meramente colecionista, e abrindo o museu a uma nova arte, e por consequente a um novo público.

Foram mostradas obras de artistas portugueses contemporâneos, como colagens de Eduardo Nery na exposição “O mundo Imaginário e a sociedade de consumo”, exposições individuais de Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Júlio Resende entre outros, mas também artistas internacionais com é o caso da exposição “Pintura polaca contemporânea”.

Passada mais de uma década depois da constituição da Galeria de Arte Moderna por Pernes na SNBA, é criado um modelo próximo, mas com a flexibilidade devida para tentar colmatar falhas evidentes na vida cultural da cidade do Porto, desenvolvendo um papel preponderante na mobilização intelectual e de forte pendor educacional. Para isso foram definidos princípios basilares que propunham *um sector museológico ilustrativo do processo evolutivo da arte portuguesa no século XX*<sup>136</sup>, originando um protótipo de um museu de arte contemporânea para o Porto, que apenas terá lugar duas décadas depois. Cite-se dois dos pontos definidores do CAC:

*Primeiro: proceder in loco a criteriosas exposições individuais, colectivas ou temáticas que deveriam ser apoiadas por várias acções pedagógicas, susceptíveis de dilatarem maximamente respectivas visibilidades, junto de amplos públicos, além de preferencialmente dedicadas a estratos populacionais juvenis e escolares de diferentes níveis. Segundo: estudar e diligenciar no sentido de se viabilizar a criação, no Porto, de um museu de arte contemporânea.*<sup>137</sup>

Com a crise económica internacional, e sobretudo a instabilidade política que em 1975 afecta directamente o país, o mercado artístico entra em queda vertiginosa levando ao encerramento de muitas galerias. Simultaneamente é reforçada a consciência dos agentes culturais sobre a frágil viabilidade económica e a possível falta de solidez estrutural de qualquer projecto em tempos de PREC<sup>138</sup>. Uma vez aberto o país à realidade Europeia e

---

*artistas e a cidade*, Porto: Asa: Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas: Museu de Serralves, 2001, pp. 45-46

<sup>135</sup> ÁVILA, Maria de Jesus, *1960-1980, Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado*, Lisboa: IPM, 2003, pp.54-55

<sup>136</sup> PERNES, Fernando, *Carta do Porto: Centro de Arte Contemporânea* in Lisboa: *Colóquio*, nº30, Dez1976, pp. 73-75

<sup>137</sup> GONÇALVES, Cláudia; Ramos, Maria (coord.), *Porto 60/70: os artistas e a cidade*, Porto: Asa: Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas: Museu de Serralves, 2001, pp. 45-46

<sup>138</sup> PREC: Processo Revolucionário em Curso

Norte Americana, é estabelecida a comparação directa dos mercados e a sua posterior revalorização. A Galeria 111 e a Galeria Quadrum foram das poucas resistentes, a primeira com um programa pré-estabelecido e fortes compromissos com artistas de carreira já consolidada e a segunda por ser local de apoio a artistas mais jovens e de incentivo à realização de obras experimentais. Dulce d'Agro<sup>139</sup> fundadora da Quadrum, conseguiu reunir à sua volta um grupo consistente de colaboradores<sup>140</sup> de diversas áreas, fundamentais para a construção do projecto<sup>141</sup>.

Outro espaço que aposta no apoio e divulgação de artistas jovens é a SNBA, que agora em período de democracia se vê liberta de pressões políticas, como o demonstram algumas colectivas com expressividade, como foi o caso da exposição “Depois do Modernismo”<sup>142</sup> em Janeiro de 1983, organizada por Luís Serpa, Cerveira Pinto e Leonel Moura. Os curadores estavam “interessados em discutir a problemática do denominado movimento pós-moderno, procedendo, em simultâneo, a uma actualização de gramáticas estéticas”<sup>143</sup>. Organizada em cinco blocos distintos: arquitectura, artes visuais, moda, teatro-dança e música; a exposição procurava colocar objectivamente cinco questões, sem contudo, se dar a obrigatoriedade de respostas conclusivas:

*(1) Saber até onde a “modernidade” esgotou, ou não, a sua energia avassaladora e se resume hoje a um conceito vazio de conteúdo, pronto a ser utilizado para significar tudo e nada; (2) Saber se em Portugal têm lugar formas de expressão artística que*

---

139 A Dulce d'Agro foi sobretudo uma mulher abastada e cosmopolita, artista de formação, e casada com um arquitecto dotado de uma grande curiosidade intelectual e artística. MARCHAND, Bruno, *Dulce D'agro. A mais bonita história cultural de depois do 25 de Abril in L+Arte*, nº50 (Julho 2008), p.46

140 Por exemplo: Rui Mário Gonçalves, Salette Tavares, Maria de Graça Carmona e Costa e Ernesto Sousa.

141 A juntar-se a estes espaços que privilegiam o experimentalismo surge o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), a Cooperativa Árvore e as Galerias Judite Dacruz. Surge no Porto em 1974 o Grupo Acre: Clara Menerés, Alfredo Queiroz e Lima de Carvalho e no ano seguinte o Grupo Puzzle: João Dixó, Carlos Carneiro, Albuquerque Mendes, Dário Alves, Armando Azevedo, Graça Morais, Jaime Silva, Pedro Rocha, Pinto Coelho e Gerardo Burmester. Em simultâneo emergem outras e novas actividades, nomeadamente: os “Encontros Internacionais de Arte” (1974-1977) em Valadares, Viana do Castelo, Póvoa do Varzim e Caldas da Rainha, promovidos pela “Revista de Artes Plásticas” e pela Galeria Alvarez no Porto; em 1979 surgem os “Encontros de Fotografia de Coimbra”, iniciativa do Centro de Estudos de Fotografia (CEF), que permitiu a divulgação e realização de importantes exposições de fotógrafos internacionais; e em 1982 é formada a Associação e Galeria Ether/ Vale tudo menos tirar os olhos em Lisboa.

142 Artistas intervenientes (artes visuais): Álvaro Lapa, Ângelo de Sousa; António Cerveira Pinto, António Palolo, Carlos Racha Pinto, Gaetan; José Barrias; José Carvalho, Julião Sarmento, Jwow Basto, Leonel Moura, Luís Serpa, Lurdes robalo, Mário Varela, Pedro Calapez, Sérgio Pombo, Vítor Pomar. Imagens da exposição “Depois do Modernismo” em anexo

143 NOGUEIRA, Isabel, *Do pós-modernismo à exposição Alternativa Zero*, Lisboa : Vega, 2007, p.177

*possam integrar a amplitude e ambiguidade de uma noção como é a de pós-modernidade; (3) Saber se é possível estabelecer pontes de entendimento entre campos diversos, frequentemente afastados entre si, por acção dos mais diversos mecanismos sociais, partindo do pressuposto de que tanto o alinhamento académico como a inovação a todo o custo não constituem parâmetros aceitáveis para nenhuma das artes em presença; (4) Saber se os fragmentos daí reunidos poderão ajudar a delinear, não uma tendência geral, mas um estado de espírito particular. (5) Enfim, saber onde podemos estar quando tudo leva a crer que já estamos em parte alguma.<sup>144</sup>*

Na esteira do trabalho desenvolvido pela exposição "Depois do Modernismo" surgiram outras propostas na SNBA, como o caso da exposição "Arquipélago: 1985-1986"<sup>145</sup> <sup>146</sup> em 1985 e a exposição "Continentes: V exposição Homeostética" em 1986, ambas funcionando como prolongamento do questionamento do pós-modernismo em Portugal.

"Arquipélago: 1985-1986" com curadoria de Fernando de Azevedo, Bernardo Pinto de Almeida e Maria Filomena Molder, reúne Ana Léon, José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Rosa Carvalho e Rui Sanches. Através do trabalho de um grupo de artistas que expunham em conjunto desde 1982 e em acentuada valorização, esta exposição propõe o regresso à pintura e à escultura pondo em causa os modelos em que o retorno acontece.

"Continentes: V exposição homeostética" com curadoria dos próprios artistas: Fernando Brito, Ivo, Manuel Vieira, Pedro Portugal, Pedro Proença e Xana. No espaço da SNBA foram apresentadas "Oceânia I" um corpo escultórico de Xana, e um conjunto de cinco grandes painéis, que funcionavam quase como murais, construídos por cinco módulos cada um, e dedicados aos continentes<sup>147</sup>: "América" por Fernando Brito, "Ásia" por Pedro Proença, "Pólos" por Pedro Portugal, "Europa" por Manuel João Vieira e "África" por Ivo. Um conjunto de grande exuberância visual, de forte sentido irónico e socialmente interventivo procura simultaneamente combater o individualismo artístico-mercantil coevo, propondo um posicionamento marcante contestatário do contexto de outros agrupamentos artísticos nomeada, e directamente, o colectivo Arquipélago.

---

<sup>144</sup> AAVV, *Depois do Modernismo: Catálogo*, Lisboa : Depois do Modernismo, 1983, p.10

<sup>145</sup> *Arquipélago: Da insularidade como prática* [Consult. 2012/ 06/ 20]  
[http://arquivolarte.blogspot.pt/2010\\_07\\_01\\_archive.html](http://arquivolarte.blogspot.pt/2010_07_01_archive.html)

<sup>146</sup> Imagens da exposição "Arquipélago: 1985-1986" em anexo

<sup>147</sup> "América" por Fernando Brito, "Ásia" por Pedro Proença, "Pólos" por Pedro Portugal, "Europa" por Manuel João Vieira e "África" por Ivo, com excepção da escultura de Xana: "Oceânia I".

Embora a segunda exposição reaja contra a primeira, ambas utilizam como princípio comum a exposição em colectivo, uma estratégia consciente, funcionando como reforço para os artistas no estreitamento da relação com o mercado.

Simultaneamente esta década vem finalmente colmatar umas das mais sentidas lacunas no contexto artístico português: a inexistência de um museu verdadeiramente dedicado à arte moderna e contemporânea. Em 1983 é inaugurado pela FCG o Centro de Arte Moderna (CAM) com uma exposição retrospectiva de Amadeu de Souza-Cardoso, a primeira das exposições históricas que posteriormente são apresentadas. Parte de uma programação que ao longo dos anos abarca artistas internacionais modernos e contemporâneos, com especial incidência nos britânicos.

Mas a exposição “Exhibition - Dialogue / Exposição – Diálogo” (1985)<sup>148 149</sup> no CAM, destacou-se na segunda metade da década de 80, financiada pelo Conselho da Europa e itinerante em vários países europeus<sup>150</sup>.

*A ideia (...) passava concretamente pela organização de uma exposição que reunisse, por um período de dois a quatro meses, um conjunto de obras provenientes de entre sete a dez museus de arte moderna da Europa. Marcado à nascença pela lógica da itinerância, (...) com outros museus e outros artistas, e em diferentes países europeus. A selecção das obras a apresentar seria da responsabilidade de cada museu convidado (...). Desta forma, confiava a organização, seria possível atingir o duplo objectivo de “expor conjuntamente obras de artistas de reputação internacional e de artistas menos conhecidos”, e de fomentar a discussão “sobre os critérios que devem presidir à aquisição e à selecção de novas obras de arte a serem expostas”<sup>151</sup>.*

A exposição apresentou mais de 200 obras de 86 artistas, distribuídas por três espaços, que fragmentavam a exposição ao nível temático e formal. Nas galerias do edifício sede e no *hall* do pequeno auditório encontravam-se "auto-retratos". No CAM o espaço foi ocupado maioritariamente por obras de cariz escultórico/ tridimensional<sup>152</sup> que de forma resumida

---

<sup>148</sup>SCHNEIDER, Angela coord., *Primeira exposição – Diálogo sobre a arte contemporânea na Europa*, Lisbon: Calouste Gulbenkian Foundation. Modern Art Center, 1985

<sup>149</sup> Imagens da exposição “Exhibition - Dialogue / Exposição – Diálogo” em anexo

<sup>150</sup>Museum Moderner Kunst, Viena, Áustria; Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent, Bélgica; Nationalgalerie Staatliche Mussen Preußischer Kulturbesitz, Berlim, Alemanha; Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma, Itália; Museum Boymans-van Beuningen, Roterdão, Holanda; Sonja Henie-Niels Onstad Foundations, Hovikodden, Oslo, Noruega; Moderna Museet, Estocolmo, Suécia

<sup>151</sup> BERGER, René *Exposição-Diálogo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 15.

<sup>152</sup> Mario Merz, Jean Tinguely, Sol LeWitt, Walter de Maria, Bruce Nauman, Richard Serra, Royden Rabinowitch, Ulrich Ruckriem; exercícios pictóricos de Hanne Darboven e Jannis Kounellis; explorações Pop de Lourdes Castro e Andy Warhol. No piso superior, obras de Carl Andre, Richard

percorria a produção artística dos anos 60 e 70. Por fim, o último segmento da exposição, na grande galeria do edifício sede apresentava exclusivamente pintura das três décadas que antecederem a exposição, um suporte que procura de alguma forma justificar o “regresso à pintura” dos anos 80<sup>153</sup>.

Esta exposição revela uma acentuada vontade de integração na Europa, assinalável no ano seguinte com a entrada para a CEE, sendo a cultura alvo de acção política. Neste contexto surge a noção de “espectacularidade do fenómeno artístico, (...) [expresso em acontecimentos como] Europália/91, Lisboa/94, Expo/98 [e Porto/01] (...) um novo conceito de assimilação cultural, ligado a um fenómeno crescente de consumismo, a que a cultura não escapou, mas em que dificilmente se pode observar uma mudança sociológica declarada dos comportamentos face à criação artística contemporânea”.<sup>154</sup>

Ainda na década de 80, especificamente em 1988 é aprovada a lei que decreta a criação do Museu de Arte Contemporânea de Serralves<sup>155</sup>, inaugurado em 1999, impondo-se como o principal polo museológico de arte contemporânea no país. A fundação começa a funcionar inicialmente na Casa de Serralves, com direcção artística de Fernando Pernes, cargo que mantém até 1996 ano em que a função é assumida por Vicente Todolí<sup>156</sup> e por João Fernandes<sup>157</sup>. O programa museológico de Pernes pautou-se *por duas vertentes: a atenção dedicada aos artistas portugueses que ganharam visibilidade a partir da década*

---

Long, Robert Rauschenberg, Pino Pascali, Ellsworth Kelly, Jasper Johns, Frank Stella, Gilbert & George, e no piso inferior peças de Nam June Paik, Bernd Lohaus, Giulio Paolini, Wolf Vostell, Marcel Broodthaers, Nikolaus Lang ou Anne Poirier.

<sup>153</sup> Obras de Jean Dubuffet, David Salle, Cy Twombly, Gerhard Richter, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Sandro Chia, Alberto Burri, Júlio Pomar, Paula Rego, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, Ângelo de Sousa e Jorge Martins.

<sup>154</sup> TAVARES, Emília 1980-2004, *Anos de actualização artística nas colecções do Museu do Chiado*, Lisboa: IPM, 2004, pp.24-25

<sup>155</sup>cf. FARIA, Óscar coord., 1999 *Serralves 2004*, Porto: Público; Fundação de Serralves, 2004, p.25

<sup>156</sup> Nasceu em 1958, em Valencia (Espanha). Estudou História da Arte na Universidade de Valencia, em 1982 concluiu a pós-graduação também em História da Arte na Yale University (USA), nos anos seguintes trabalhou com o New York Whitney Museum. Foi director do IVAM de Valencia até 1996, ano em que integra a equipa de Serralves como director . Entre o período de 2003 a 2012 foi director a Tate Modern em Londres. [Consult. 2012/ 2/ 10]

<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2010/mar/31/in-praise-of-vicente-todoli-tate-modern>

<sup>157</sup> Nasceu em 1964, em Bragança. Estudou Línguas e Literaturas Modernas na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Entre 1987 e 1995 foi professor e investigador em Estudos Linguísticos no Instituto Politécnico do Porto. Foi comissário independente entre 1992 e 1996, com exposições em Portugal, Espanha e França, em 1995 foi o responsável (com Vicente Todolí) pela representação portuguesa na 50ª Bienal de Veneza. Entre 1996 e 2003 foi director adjunto do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves (Porto), e posteriormente (2003) nomeado director cargo que exerce até hoje. Ainda este ano (2012) irá ocupar o cargo de director no Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia em Madrid (Espanha). [Consult. 2012/ 2/ 10]

[http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=2290181](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=2290181)

de sessenta e a promoção de exposições de arte internacional<sup>158</sup>. Na continuidade do trabalho desenvolvido no CAC, Pernes procurou com a Casa de Serralves reforçar o campo da arte contemporânea internacional, trazendo ao Porto e a Portugal artistas de forte incidência em correntes estéticas das últimas décadas, como Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio, Arnulf Rainer e Jesús Rafael Soto. Desenhando desta forma ligações entre a produção portuguesa e a estrangeira, apresentando um polo bastante interessante na cidade do Porto, e no país, tendo apenas como elemento de comparação directa a Fundação Gulbenkian, mais especificamente, o trabalho desenvolvido pelo Centro de Arte Moderna.

Agindo num campo de acção semelhante, ou seja, exposição, divulgação e estudo da arte contemporânea, o Centro Cultural de Belém (CCB) e a Culturgest ambos inaugurados em 1992, afirmam-se como instituições próximas na organização multidisciplinar que percorre as artes plásticas, a música, o teatro e a dança. Em qualquer um dos casos estamos perante instituições que receberam programadores que souberam fazer sobressair a sua assinatura. Exemplo disso é o caso de António Pinto Ribeiro<sup>159</sup> como director artístico geral da Culturgest (1992-2004), e no CCB especificamente o trabalho de Delfim Sardo<sup>160</sup>, director do Centro de Exposições entre 2003 e 2006). Um curador independente, que vem dar à instituição uma programação que se destaca das restantes feitas no CCB pela focalização definitiva sobre relação e interacção entre a arte contemporânea nacional e internacional.

Será também por esta altura que se assiste à criação de pequenas e médias colecções entre as quais se destaca num primeiro momento a de Manuel de Brito<sup>161</sup>. Colecções que

---

<sup>158</sup> OLIVEIRA, Márcia, *Fernando Pernes por uma arte provocatória que seduz visualmente in "1999 Serralves 2004"*, coord. ed. Óscar Faria, Porto : Público; Fundação de Serralves, 2004, p.25

<sup>159</sup> Nasceu em Lisboa. Estudou Filosofia, Ciências da Comunicação e Estudos Culturais. Foi director artístico da Culturgest (1992-2004); programador geral do fórum cultural "O Estado do Mundo" (2006/2007) na Fundação Calouste Gulbenkian; coordenador do "Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística" (2004-2008) e programador geral do "Programa Gulbenkian Distância e Proximidade" (2008). Actualmente dirige o "Programa Gulbenkian Próximo Futuro", lançado em 2009. [Consult. 2012/ 2/ 10] <http://www.antoniopintoribeiro.com/>

<sup>160</sup> Docente universitário, curador de arte contemporânea e ensaísta. Consultor da Fundação Calouste Gulbenkian (1997-2003); Comissário da Representação Portuguesa na 48ª Bienal de Veneza (1999); Director do Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém (2003-2006); Fundador e director da revista Pangloss (2005); Membro do Conselho Geral para a Expo Shanghai em 2010; Coordenador Executivo da Comissão Instaladora do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (2010). [Consult. 2012/ 2/ 10] <http://www.serralves.pt/gca/?id=3100>

<sup>161</sup> LAPA, Pedro, *Panorama museológico da arte contemporânea em Portugal in "Museologia.pt"*, nº2, 2008, p.193;

cf. ADRAGÃO, Maria del Sol, *O Centro de arte colecção Manuel de Brito – Génese, Desenvolvimento e perspectiva de crescimento da instituição*, Lisboa: FCSH-UNL, Dissertação de Mestrado em

beneficiam de uma conjuntura favorável, estabilização política e crescimento económico, permitindo a uma nova classe média-alta investir, garantindo o crescimento do mercado artístico.

Na última década do século XX surge a Coleção Berardo<sup>162</sup>, de dimensão internacional, estabelecendo-se em Sintra no Museu de Arte Moderna (1997), para em 2007 abrir portas no antigo Centro de Exposições do CCB, agora Museu Coleção Berardo, convidando por quatro anos Jean-Francois Chougnnet<sup>163</sup> para director artístico. Chougnnet propõe trabalhar a programação a partir de três abordagens: exposições da coleção, trabalhando-a de forma anacrónica<sup>164</sup>; exposições co-produzidas, de aprofundada exploração de um tema<sup>165</sup>; e de exaustivas exposições retrospectivas de artistas portugueses<sup>166</sup>.

No final da década de 90 surge ainda, em Elvas, a Coleção António Cachola centrada exclusivamente da produção nacional com início na década de 80 e por fim em 2003 é fundada a Coleção Ellipse Foundation centrada nos últimos 30 anos da produção artística internacional.

Paralelamente a este *boom* de colecções, de impacto significativo no contexto nacional mas reduzido ao nível internacional, e de acordo com um trabalho de mútuo apoio, surge no país um número considerável de novas galerias, que além de exporem com regularidade os seus artistas, realizam apresentações de artistas internacionais. Aglomeradas nas grandes cidades, destaca-se no Porto a Quadrado Azul (1986)<sup>167</sup> e em Lisboa a Galeria Graça Fonseca (1989), Galeria Filomena Soares (1999), Cristina Guerra Contemporary Art (2001), Galeria Baginski (2002), Vera Cortês Art Agency (2003), Galeria Graça Brandão (2006) e a Caroline Pagès Gallery (2007), entre outras.

O processo de viragem na política cultural tem como base as alterações políticas de meados dos anos 90, resultando na promoção da Secretaria de Estado da Cultura para Ministério, e, nesse âmbito a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) com

---

Museologia orientada por Raquel Henriques da Silva, 2010; [Consult. 2012/ 3/ 20]  
<http://run.unl.pt/bitstream/10362/5432/1/adragao.pdf>

<sup>162</sup> Imagens em anexo das exposições: "Teatro sem teatro" (2007); "Arquivo Universal" (2009);

<sup>163</sup> Historiador, formado na Ecole Nationale d'Administration, em 1981. Coordenador geral do Parc de la Villette em Paris (2001-2006); Responsável pela organização de eventos para o ano do Brasil em França (2005); Director artístico do Museu Berardo (2006-2011). [Consult. 2012/ 2/ 10]  
<http://iha.fcsh.unl.pt/index.php?id=contactos2&idNoticia=19>

<sup>164</sup> A título de exemplo: "Observadores: Revelações, Trânsitos e distâncias" em 2011.

<sup>165</sup> A título de exemplo: "Teatro sem teatro" em 2007 e o "Arquivo Unversal" em 2009, ambas co-produzidas com o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA).

<sup>166</sup> A título de exemplo: "Joana Vasconcelos: sem rede" em 2010 e "Pedro Cabrita Reis: One After another, a few silent steps" em 2011.

<sup>167</sup> Abrindo uma segunda galeria em Lisboa em 2006.

direcção de Fernando Calhau (1997-1999) que define como premissas centrais do Instituto o *apoio, divulgação e promoção [da arte contemporânea], assim como à constituição de uma colecção de arte contemporânea internacional estatal, empreendida por Isabel Carlos entre 1997 e 1999*<sup>168</sup>. Associada directamente à colecção é estruturada uma forte programação itinerante, promotora de um projecto de descentralização cultural através do programa “Rotas”, preocupado em levar a todo o país *aspectos relevantes da cultura contemporânea, permitindo o acesso do público aos acontecimentos culturais que marcam e definem o nosso tempo (...) exposições preparadas exclusivamente para cada caso, submetidas a temas que as diversas localidades do país e as suas características suscitem*.<sup>169 170</sup>

Anos antes (1991) já o Instituto dos Museus e da Conservação tinha sido alvo de profundas alterações, sucedendo ao Instituto Português de Museus.

Em 1994 é reaberto o Museu Nacional de Arte Contemporânea sobre a direcção de Raquel Henriques da Silva<sup>171</sup>, após uma reestruturação apoiada pela “Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura”, uma acção possível através do financiamento do fundo comunitário (CEE). O novo museu assumia não só uma nova arquitectura, mas também *uma programação com a capacidade de integrar discursos estéticos contemporâneos na leitura das suas colecções, ao mesmo tempo que disponibiliza um espaço de abertura à exposição de artistas emergentes*.<sup>172</sup> O programa de exposições pensado por Raquel Henriques da Silva dirigia-se principalmente à terceira geração modernista, Nikias, Vespeira ou Sá Nogueira, sendo a exposição destes artistas mote para a entrada de um número significativo de obras de grande qualidade na colecção do Museu.

---

<sup>168</sup> TAVARES, Emília 1980-2004, *Anos de actualização artística nas colecções do Museu do Chiado*, Lisboa: IPM, 2004, p.27

<sup>169</sup> CALHAU, Fernando; FARIA, Nuno; *Margens. Arte Contemporânea portuguesa*, Lisboa: Comissão Instaladora do Instituto de Arte Contemporânea, 1997

<sup>170</sup> Exemplos de exposições: *Imagem sem Imagem – Arte portuguesa contemporânea* (Out 1997 - Jan1998), no Museu de Évora, com curadoria de Fernando Calhau e Isabel Carlos; “10 Arquitectos 20 Projectos” 1997/1998 com curadoria de João Belo Rodeia; “A indisciplina do Desenho” (1999-2000) na Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão; Museu José Malhoa, Caldas da Rainha; Museu de Aveiro, Aveiro com curadoria de Nuno Faria e Miguel Wandschneider; “Paisagens no singular”, (1999) no Museu José Malhoa, Caldas da Rainhas; Museu Grão Vasco, Viseu; Museu de Évora com curadoria de Nuno Faria e Miguel Wandschneider

<sup>171</sup> Assistente Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa (UNL), (1987-); Coordenadora do Museu Nacional de Arte Contemporânea (1989-1991); Directora do Museu do Chiado (1993-1997); Directora do Instituto Português de Museus (1997- 2002); Membro do Conselho de Administração da Fundação de Serralves (2000); Membro do Conselho Redactorial da revista Monumentos (2002). [Consult. 2012/ 2/ 10] [http://fims.up.pt/reconstruir\\_cidades/ficheiros/conferencistas/curriculum\\_19.pdf](http://fims.up.pt/reconstruir_cidades/ficheiros/conferencistas/curriculum_19.pdf)

<sup>172</sup> TAVARES, Emília 1980-2004, *Anos de actualização artística nas colecções do Museu do Chiado*, Lisboa: IPM, 2004, p.28

Em 1998 a Instituição recebe novo – Pedro Lapa<sup>173</sup> – responsável por estreitar a relação entre a forte investigação da colecção, com reflexo na preocupação pela publicação, e a exposição de arte contemporânea, expondo nomes como Julião Sarmento ou Susana Themlitz e nomes internacionais no singular como Gerhard Richter<sup>174</sup>, Jimmie Durham, James Coleman, Nedko Solakov, Stan Douglas ou Rosângela Rennó. Paralelamente foram planeadas exposições colectivas representativas de movimentos artísticos como o "Surrealismo em Portugal: 1934-1955" (2001) ou a "Colecção Centro Pompidou no Museu do Chiado: Centro Pompidou Novos Media, 1965-2003" (2008)<sup>175</sup>. A programação favorecia a produção nacional focada principalmente na geração de 90, com a exposição de João Tabarra, Miguel Palma, João Onofre, Miguel Soares ou João Maria Gusmão e Pedro Paiva, ou internacionais como Henrik Plenge Jakobsen ou Gillian Wearing. Desta forma promove-se a vontade de um Museu como parceiro activo na relação com o circuito internacional deixando de ser apenas receptor, passando a elemento activo, resultando em algumas co-produções como a exposição "Live in Your Head: Conceito e experimentação na Grã-Bretanha 1965-75" (2001) uma co-produção com a Whitechapel Gallery de Londres, trazendo a Portugal as neovanguardas do Reino Unido dos anos 60 e 70.

Como resposta à necessidade de uma alternativa às gerações mais novas, propondo a sua integração no circuito, surge a Galeria Zé dos Bois (ZDB) em 1994, com Natxo Checa<sup>176</sup> como director e programador das artes visuais desde o início até actualidade. Com uma programação multidisciplinar, a direcção propõe um *lugar descomprometido (...) que permitiu a criação de plataformas de visibilidade para uma série de artistas que não encontravam no espaço institucional e no espaço galerístico abertura para as suas propostas*<sup>177</sup>. Inicialmente a sua estrutura de base assentava em dois objectivos: *criar um espaço alternativo que viabilize a inserção de novos projectos culturais e artísticos no panorama actual, proporcionando conteúdos, infra-estruturas e meios de produção; proporcionar uma aproximação ao objecto artístico, democratizando o seu acesso, com o*

---

<sup>173</sup> Licenciado em 1986 em Línguas e Literaturas Modernas, variante Estudos Portugueses e Franceses. Conservador no Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) (1990-1996); Programador do centro de exposições CCB (1996-1998); Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) (1998-2009). [Consult. 2012/ 2/ 10] <http://run.unl.pt/handle/10362/5538>

<sup>174</sup> Imagens em anexo.

<sup>175</sup> Imagens em anexo.

<sup>176</sup> Natxo Checa (Barcelona, 1968) Director artístico da Galeria Zé dos Bois desde 1994; Director do Festival Atlântico em 1995, 1997 e 1999. No âmbito das actividades da ZDB e com parcerias institucionais, organizou em 2009, um centro de residências internacionais em Lisboa. [Consult. 2012/ 2/ 10] <http://sandravieirajurgens.wordpress.com/tag/natxo-checa/>

<sup>177</sup> Pérez, Miguel von Hafe, *Propostas da arte portuguesa, Posição: 2007*, Porto: Público; Fundação de Serralves, 2007, p.7

*intuito de abarcar um público mais vasto que não se reduza a uma pequena elite frequentadora deste meio.*<sup>178</sup>

Hoje, passados quase vinte anos sobre a inauguração da ZDB, o seu estatuto dentro do circuito artístico sofreu alterações. Mantem-se a missão regente da instituição, mas com uma selecção mais apertada, apostando menos em artistas emergentes, procurando dar apoio a artistas com cerca de dez a vinte anos de carreira artística, destacando-se: João Maria Gusmão (n.1977) e Pedro Paiva (n.1979), Alexandre Estrela (n.1971) e Gonçalo Pena (n.1967).

No início da década a ZDB era vista como uma plataforma experimental inédita no panorama nacional, um fenómeno que apenas teria resposta anos mais tarde através de manifestações portuenses, mas que se comportam de forma diferente. Espaços como a Caldeira213, Maus Hábitos, In.Transit, W.C. Container, Artemosferas, PÊSSEGOpráSEMANA, Salão Olímpico<sup>179</sup>, Mad Women in The Attic, Project Apêndice ou a Sala são projectos de cariz mais efêmero e de formato transitório, são pensados por uma geração de artistas que mostra perseverança e irreverência criativa determinantes para a sustentabilidade da produção artística daquela cidade.

Paralelamente em 2000 Delfim Sardo é o responsável pela curadoria de “The Mnemosyne – Encontros de Fotografia de Coimbra”, a primeira versão em formato bienal. Os encontros tiveram início em 1979, fomentando um interessante e duradouro trabalho de descentralização cultural, com poucos exemplos posteriores. O projecto *SlowMotion* entre 2000 e 2003 foi um deles, comissariado por Miguel Wandschneider na ESTGAD (Caldas da Rainha), no CAM (Lisboa) e na Porta33 (Funchal).

A cidade de Lisboa no início do século XXI, mais especificamente entre Maio de 2000 e Junho de 2001, é palco de alguns projectos, nomeadamente o *CCB Project Room*, responsável pela programação de um pequeno espaço dentro do centro de exposições do CCB. Este projecto com curadoria de Jürgen Bock apresentou seis exposições individuais, por ordem no tempo: Heimo Zobernig, Nuno Ribeiro, Eleanor Antin, Harun Farocki, René Green e Marcelo Buainain, finalizando a programação com um colóquio e a publicação de um livro. Este projecto propunha abordar *aspectos inerentes ao funcionamento do próprio sistema de arte, com (...) produção de teoria e mecanismos de percepção do público e,*

---

<sup>178</sup> NATXO, Checa [et.al.], “Veneer Folheado: a Multidisciplinary arts exchange project”, Lisboa: Galeria Zé dos Bois; Belfast: Catalyst Arts, 2003

<sup>179</sup> Este foi, no contexto, o espaço do qual emanou a maior energia criativa, conglomerando no seu tempo de existência um número impressionante de actividades multifacetadas; disso dá conta a edição Salão Olímpico 2003-2006, co-publicada pelo Museu de Serralves, o Centro Cultural Vila Flor de Guimarães e o Pavilhão Centro de Portugal e Coimbra.

neste sentido, o próprio Centro de exposições do CCB foi considerado um aspecto relevante para a programação.<sup>180</sup> Uma programação de estrutura forte e extremamente coerente, quer na forma como a escolha dos artistas se relaciona com as problemáticas basilares mas também como o pequeno espaço expositivo foi trabalhado.

Mais recentemente, a capital tem vindo a receber novos projectos como é o caso da “Plataforma Revolver” (2006) uma ideia do coleccionador Victor Pinto da Fonseca; o projecto “Oporto” (2007) dirigido pelo artista Alexandre Estrela, que numa noite dá a conhecer um filme ou vídeo experimental; “Around the corner” (2009) um espaço associado ao Teatro da Trindade, que recebe jovens artistas; “The Barber Shop” (2009), de Margarida Mendes, um projecto com algumas intermitências, mais ligado à discussão teórica do que à mostra<sup>181</sup>; o “Pavilhão 28” no Centro Hospitalar Júlio de Matos, um dos vários projectos de Sandro Resende; o “Empty Cube”, pensado por João Silvério, um evento aliado a uma dimensão performativa que questiona o formato *white cube*; e ainda o “Kunsthalle Lissabon”<sup>182</sup> (2009) programado por João Mourão e Luís Silva.

Estabelecendo uma comparação directa entre Lisboa e Porto, salvo algumas excepções, os projectos desenvolvidos no Porto distanciam-se dos projectos da capital principalmente por uma sustentabilidade económica mais independente mas mais precária, menos próxima de financiamentos estatais. Mas ambos são exemplos da conjuntura actual, onde o culto do novo<sup>183</sup> e da juventude tende a prevalecer sobre o trabalho de artistas ainda não consagrados mas já com alguns anos de carreira.

Em comum os projectos aqui inumerados denunciam uma relação cada vez mais próxima com o curador, entendido enquanto agente cultural que procura facultar ferramentas incentivadoras da produção artística. Esta figura tem vindo a crescer no contexto artístico

---

<sup>180</sup> BOCK, Jürgen [et.al.], *Da obra ao texto: Diálogos sobre a Prática e a crítica na arte contemporânea*, Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2002, p.15

<sup>181</sup> MARMELEIRA, José, “Os espaços que eles inventam” [Consult. 2012/ 2/ 10]  
<http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=244924>

<sup>182</sup> Os organizadores dizem ser *um embuste, claro, mas, acreditamos, é também um falso embuste. Como é óbvio, o Kunsthale Lissabon não possui a dimensão, recursos ou estratégias de funcionamento de uma Kunsthalle contemporânea. Mas julgamos que tem a qualidade de uma programação de uma Kunsthalle, tal como foram constituídas inicialmente no século XX.*

Marmeleira, José, “Os espaços que eles inventam” . [Consult. 2012/ 2/ 10]  
<http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=244924>

<sup>183</sup> São cada vez mais os prémios que consagram os jovens artistas: “7 artistas ao 10º mês” na FCG, “Prémios Celpa/ Viera da Silva”, “Rothschild”, “EDP Novos Artistas”, “Citydesk”, “BES Revelação”, “Anteciparte”, exclusivamente dedicado a finalistas das escolas de arte, a cobertura do espectro disciplinar encontra-se amplamente coberta (do desenho à pintura, da escultura à fotografia) e cada vez mais a legitimação que daí advém por definir pontos de referência importantes para o mercado e para o tecido institucional.” - PÉREZ, Miguel von Hafe, *Propostas da arte portuguesa, Posição: 2007*, Porto: Público; Fundação de Serralves, 2007, p.8

nacional, principalmente desde os anos 80, muito no seguimento das indicações internacionais. Este forte reconhecimento materializa-se também na retoma das representações nacionais na Bienal de Veneza<sup>184</sup>, sendo a escolha do curador feita pela entidade estatal (actualmente pela Direcção Geral das Artes), e a escolha do artista pelo curador.

A vontade de internacionalização tem vindo a crescer, principalmente na última década, com as estadias de artistas no estrangeiro, com ou sem bolsas, mas também pela presença assídua das galerias portuguesas e respectivos artistas nos principais eventos internacionais, desde a Documentas de Kassel, às feiras de arte internacionais como a ARCO (Madrid), o Armory Show (NY), a ArtBasel (Suíça), ArtCologne (Colónia), ArtForum (Berlim), ou a mais recente Frieze Art Fair (Londres).

Estes foram alguns dos mecanismos postos em prática que permitiram o conhecimento no exterior do que se faz em Portugal, no sentido de corresponder à necessidade que desde há muito o país tem em (...) *ser reconhecido no estrangeiro e, sobretudo, de transportar para Portugal o reconhecimento internacional: como se a resistência ao reconhecimento nacional fosse tão grande que só pela violência irrecusável de uma mensagem vinda de fora fosse possível aos portugueses cederem e acolherem o seu compatriota (e lhe reconhecessem valor). Compatriotas isolados no seu próprio país.*<sup>185</sup>

A necessidade de uma legitimação exterior resulta em parte da crítica e da historiografia negativa que tem desvalorizado as artes plásticas em Portugal. Na grande maioria das vezes resume-se a um exercício crítico de comparação directa entre a produção feita nos grandes centros artísticos, aceite como ideal. Neste sentido, Mariana Pinto dos Santos identifica *duas posturas aparentemente antagónicas: a que afirma um atraso crónico na arte portuguesa e a que afirma uma especificidade na arte portuguesa. Só na aparência são antagónicas porque na verdade justificam-se e alimentam-se uma à outra: caricaturando, a arte está atrasada, logo estamos isolados ou à parte do centro onde tudo anda sobre rodas numa evolução perfeita, esse isolamento torna a nossa arte especial e*

---

184 1997: Julião Sarmento escolhido por Alexandre Melo; 1999: Jorge Molder escolhido por Delfim Sardo; 2001: João Penalva escolhido por Pedro Lapa; 2003: Pedro Cabrita Reis escolhido por Vicente Todolí e João Fernandes; 2005: Helena Almeida escolhido por Isabel Carlos; 2007: Ângela Ferreira escolhido por Jurgen Bock; 2009: João Maria Gusmão e Pedro Paiva escolhido por Natxo Checa; 2011: Francisco Tropa escolhido por Sérgio Mah.

<sup>185</sup> GIL, José, *Portugal, Hoje: O medo de existir*, Lisboa: Relógio d'Água, 2012, p.26

com características essenciais, que por vezes até produzem epifenómenos equiparáveis ou mesmo precursores do que se passa lá fora (...).<sup>186</sup>

A década de 80 concretiza a integração oficial de Portugal na Europa, com a entrada na CEE. Possivelmente um salto brusco da pequenez para o colossal, trazendo consigo um acumular de problemas identitários de um país periférico, *no nosso trajecto histórico-cultural da modernidade fomos tanto o Europeu como o selvagem, tanto o colonizador como o emigrante*<sup>187</sup>. Citando ainda Boaventura de Sousa Santos:

*(...) durante o longo período colonial, e sobretudo a partir do século XVIII, Portugal foi um país central em relação às suas colónias e um país periférico em relação aos centros de acumulação capitalista. Entre umas e outros desempenhou o papel de «correia de transmissão», um dos papéis típicos dos Estados semiperiféricos. Porém, se o conceito não ultrapassar este nível descritivo, forçoso será concluir que, uma vez findo o império, Portugal deixou de desempenhar esse papel e com isso perdeu a sua posição semiperiférica. Tal, contudo, não parece razoável, pois não é crível que Portugal estivesse sociologicamente reduzido ao seu império e que, uma vez este terminado, automaticamente se alterasse radicalmente a posição de Portugal no sistema mundial. Para que assim não seja é necessário que o conceito de semiperiferia seja referido a uma materialidade social específica, isto é, a um conjunto de condições sociais, políticas, económicas e culturais que caracterizam internamente a sociedade portuguesa e a adequam em geral para papéis de intermediação entre o centro e a periferia, os quais podem ser diferentes em momentos históricos diferentes.*<sup>188</sup>

Realidade com a qual há uma enorme dificuldade em lidar, principalmente por divergir do modelo que se pretende acompanhar. O problema que se coloca agora é a indeterminação do padrão que dita as premissas a seguir. A globalização trouxe consigo uma actualização permanente, conferindo uma normalização alargada, que vem reequacionar os centros artísticos.

Especificamente no contexto português a prática curatorial sofreu profundas transformações nos últimos 50 anos, correspondendo na grande maioria das vezes à

---

<sup>186</sup> SANTOS, Mariana Pinto dos, 'Estou atrasado! Estou atrasado!' – Sobre o atraso da arte portuguesa diagnosticado pela histografia in *Representações da Portugalidade*, Lisboa: Editorial Caminho, Dezembro de 2011, p.235-236

<sup>187</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa, *Pela mão de Alice. O Social e o político na pós-modernidade*, Porto: Afrontamento, 1994, p.134

<sup>188</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa, *Estado e sociedade na semiperiferia do sistema mundial: o caso português* [Consult. 2012/ 4/ 20]

[http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Estado\\_e\\_sociedade\\_Analise\\_Social.PDF](http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Estado_e_sociedade_Analise_Social.PDF)

vontade de acompanhar as transformações internacionais. Num contexto onde a historiografia e a crítica têm como bitola principal a produção artística dos grandes centros, essa medida acaba por se relacionar e justificando o porquê de parte das exposições internacionais apresentadas no contexto português se voltarem especificamente para os mais conhecidos nomes e movimentos da história da arte. Facto que não deve ser totalmente censurável, num país onde a exposição da produção artística internacional toma presença tardiamente, principalmente pela mão da Fundação Calouste Gulbenkian.

Nesse sentido e dentro desta conjuntura será importante fazer referência aos momentos importantes de excepção que ganham valor acrescido quando abordados numa sucessão de acontecimentos. O Museu Serralves pode ser tido como um primeiro caso de excepção quando falamos da globalidade de uma programação, desde a sua génese. Vicente Todolí toma como ponto de partida a consciencialização da situação periférica do país, propondo uma programação que integre na produção contemporânea internacional o diálogo dos artistas portugueses. O período da direcção de Todolí (1996-2003) foi fundamental para a definição e consolidação da política programática da instituição, dando a conhecer artistas que dificilmente chegariam a Portugal, como é caso de Pipilotti Rist ou de Eberhard Havekost. Dois exemplos de jovens artistas, já com bastante reconhecimento mas sem presença no país, tendo exposto principalmente e até à data da exposição em Serralves, em instituições como Museum Ludwig em Colónia, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof em Berlim ou no Kunstmuseum Luzern, na Suíça. Simultaneamente Serralves apresenta abertura e espaço para a tipologia de exposição "blockbuster"<sup>189</sup> como foi o caso das exposições: a "Fotografias e Design – El Lissitzky" (1999) e "Andy Warhol: A Factory" (2000). Serralves promove desta forma a combinação entre exposições de nome já largamente conhecidos, que naturalmente atraem o grande público estreitando desta forma a relação com a instituição. Conjuntamente dá a conhecer a especificidade de outras escolhas curatoriais desconhecidas por completo do grande público, propondo a sua actualização mas principalmente procurando chegar a um público mais especializado na tentativa de corresponder às suas expectativas.

Serralves será por estas razões e por outras, o caso mais paradigmático no contexto português no que toca à abordagem da arte contemporânea no circuito museológico, sendo importante reforçar que outros programas expositivos já aqui abordados, tiveram um papel significativo no contexto português mas de carácter mais pontual, falhando principalmente pela descontinuidade do projecto institucional, do programa ou dos recursos, principalmente financeiros.

---

<sup>189</sup> Modelo de expositivo que trabalha temas ou nomes da História de arte com bastante reconhecimento, sendo na maioria das vezes garantia de grande afluência de público.

Por fim, relativamente ao curador e de acordo com o princípio de excepção, será agora importante destacar Ernesto de Sousa. Este propõe aquele que possivelmente foi um dos primeiros e mais bem conseguidos “ajustes”, aproximando-se da produção contemporânea e do modelo de exposição dos grandes centros artísticos. Como reflexo imediato da situação artística dos anos 60 e 70, com particular interesse por questões ligadas ao espectador, parte integrante do “processo” da concepção do objecto artístico, do qual o acto de expor é fundamental. O que não deixa de ser interessante no sentido em que Ernesto defende a especificidade portuguesa, mostrando-se crítico relativamente à necessidade da constante referência de Paris ou de qualquer um dos grandes centros artísticos.<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> SANTOS, Mariana Pinto dos, "Vanguardas & outras Loas: percurso teórico de Ernesto de Sousa", Lisboa: Assírio & Alvim, 2007

### III. CASO DE ESTUDO: MIGUEL WANDSCHNEIDER PROGRAMADOR DAS ARTES VISUAIS NA CULTURGEST (2005-2010)

Para proceder ao estudo da prática curatorial de Miguel Wandschneider<sup>191</sup> parece necessária a análise do trabalho desenvolvido no decorrer dos oito anos antecedentes à sua entrada na Fundação Caixa Geral de Depósitos, Culturgest, como assessor de arte contemporânea. Neste sentido, importa definir três núcleos que abrangem o período entre 1998 e 2005: Exposições históricas, Colectivas Didácticas (IAC - dependência institucional) e Vídeo. Esta sistematização possibilita o estudo de diversas exposições comissariadas (ou co-comissariadas) por Wandschneider, estabelecendo uma relação fundamental com o trabalho futuro. A análise da programação na Culturgest tem como base a consciencialização da importância destes primeiros oito anos. Para tal, foi necessário recorrer a uma visão abrangente que permitisse identificar escolhas primárias: conceito, tema, artista central de cada exposição e instituição de acolhimento, para depois proceder à identificação de características singulares que se desenham neste período, posteriormente aplicadas e ampliadas na Culturgest. De forma objectiva, este estudo foi estruturado de acordo com duas escalas: uma geral, directamente relacionada com a programação enquanto projecto global, aqui trabalhado de acordo com um balizamento de cinco anos, de 2005 a 2010; e outra, aproximada à realidade expositiva.

Miguel Wandschneider nasceu em Lisboa em 1969 e é licenciado em Sociologia e Doutorado em Sociologia Política pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho (ISCTE).

---

<sup>191</sup> Foi construída uma tabela que propõe uma organização por data, local, e curadoria de todas as exposições comissariadas/ programadas por Miguel Wandschneider no período entre 1998 e 2010. Ver Tabela em anexo.

## 1ªFASE: 1998 – 2004

### 1.EXPOSIÇÕES HISTÓRICAS

Em 1998 “Ernesto de Sousa: Revolution my Body”<sup>192</sup> foi a primeira exposição comissariada por Miguel Wandschneider. Apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) em parceria com Maria Helena de Freitas<sup>193</sup>, assinala 10 anos sobre a morte de Ernesto de Sousa. Esta exposição tem lugar numa época em que a obra de Ernesto de Sousa (1921-1988) esteve sob especial observação, destacando-se também a exposição “Perspectiva: Alternativa Zero” comissariada em 1997 por João Fernandes na Fundação de Serralves, com o intuito de comemorar os 20 anos da exposição “Alternativa Zero” e no mesmo ano a edição de uma compilação de textos de Ernesto de Sousa escritos a partir de 1970.

“Ernesto de Sousa: Revolution my Body” foi pensada e organizada segundo momentos fundamentais, representativos do pensamento do cineasta, artista, crítico e curador: a *valorização do efémero (que contrapõe ao objecto de arte), a recuperação mítica do sentido de festa e do convívio (...) e a ideia de obra não acabada ou de obra em curso (work in progress)*<sup>194</sup>. Este modelo expositivo pretende fugir ao retrospectivo ou antológico, questionando o conceito exaustivo e abrangente que pretende chegar à globalidade da obra, acabando muitas vezes por descurar o estudo aprofundado da totalidade, pela impossibilidade de o fazer a uma larga escala. Simultaneamente esta exposição procurou estreitar a relação com a produção contemporânea. Para isso foi convidado o artista João Paulo Feliciano <sup>195</sup> que a partir do banco de imagens de Ernesto de Sousa criou posteriormente uma obra intitulada “Evolution my Mind”<sup>196</sup>.

Em 2001 Wandschneider apresenta “Ângelo de Sousa: Sem Prata” no Museu Serralves, uma exposição co-comissariada com João Fernandes. Repete-se a colaboração com o

---

<sup>192</sup> FREITAS, Maria Helena de; WANDSCHNEIDER, Miguel (coord.), *Ernesto de Sousa: Revolution my Body*, Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998;

Imagens da exposição “Ernesto de Sousa: Revolution my Body” em anexo.

<sup>193</sup> Historiadora e crítica de arte desde os anos 80, foi colaboradora regular no *Expresso* (Revista e Cartaz) entre 1989-1990 e assessora de direcção no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian desde 1998. No CAM organizou inúmeras exposições, dedicadas a artistas como Joaquim Bravo, Ernesto de Sousa, António Palolo, Pedro Calapez, Amadeo de Souza-Cardoso. Em 2010 foi nomeada directora da Casa das Histórias Paula Rego. [Consult. 2012/ 05/ 07] <http://artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=111>

<sup>194</sup> FREITAS, Maria Helena de; WANDSCHNEIDER, Miguel (coord.), *Ernesto de Sousa: Revolution my Body*, Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998, p.9

<sup>195</sup> O primeiro artista a ganhar a bolsa Ernesto de Sousa, em 1993.

<sup>196</sup> Imagens da obra em anexo.

Museu, uma relação já estabelecida aquando da produção do texto - “A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto em mudança”<sup>197</sup>, para o catálogo da exposição inaugural do museu em 1999: “Circa 68”. “Ângelo de Sousa: Sem Prata” mostra uma parte muito específica do trabalho deste artista, que utiliza como suporte a fotografia, o cinema e o vídeo, que até então, era desconhecido do grande público. Aprofundando a linha experimental construída em parte pela utilização precursora destes *mediums*, foram estudadas particularidades e o seu entrosamento no contexto nacional a partir da década de 60.

“Noronha da Costa Revisitado, 1965-1983” é a terceira e última exposição deste núcleo. Co-comissariada por Nuno Faria<sup>198</sup>, foi apresentada em 2004 e 2005 no CCB, centrava-se no trabalho desenvolvido por Noronha da Costa entre 1965 e 1983. Um período densamente criativo que abarca os primeiros anos de produção do artista até ao momento da consagração efectiva. Como resultado de uma profunda investigação, discute-se a dimensão teórica no trabalho artístico de Noronha da Costa, questionando a arte, o cinema, o estatuto da imagem, a moldura e o plano pictórico, confrontando o reflexivo e o especulativo, a concentração perceptiva e a visão difusa.<sup>199</sup>

A opção de agrupar estas três exposições afigura-se clara: todas partilham do facto de se focarem no trabalho de três artistas já consagrados; pensadas por duplas de comissários; e terem por base três das maiores fundações culturais do contexto nacional. Por outro lado, de forma menos óbvia, estas exposições avançam com alguns princípios definidores da prática curatorial de Miguel Wandschneider, que embora tenham sido aplicados num contexto de curadoria partilhada, ganham autonomia no seu trabalho futuro. Sublinha-se que em todos os casos foi promovida uma restrição: um período temporal, um *medium* ou uma particularidade da obra artística, recusando desta forma o trabalho exaustivo do modelo de exposição retrospectiva ou antológica. É ainda perceptível nesta fase uma preocupação com a valorização da individualidade do artista, facto anunciado através da utilização do nome como parte do título da exposição.

---

<sup>197</sup> TODOLÍ, Vicente [et.al.], *Circa 68*, Porto: Fundação de Serralves, 1999, pp. 29-47

<sup>198</sup> Nuno Faria (1971). Vive e trabalha no Algarve. É curador independente. Formação em História da Arte pela Université Libre de Bruxelles. Entre 1997 e 2003, integrou os quadros do Instituto de Arte Contemporânea do Ministério da Cultura, foi consultor e curador residente da Fundação Calouste Gulbenkian entre 2003 e 2009, período em que foi professor do Curso Avançado de Fotografia do Ar.Co - Centro de Artes e Comunicação Visual. Foi responsável pelo programa de arte contemporânea do Algarve'10. Actualmente, desenvolve o projecto “Mobilehome - Centro de criação artística” uma parceria entre o Atelier Educativo, a Câmara Municipal de Loulé e o projecto Cretto na Fondazione Brodbeck, em Itália. É professor convidado no curso de Artes Visuais da Universidade do Algarve e do Mestrado em Fotografia do Instituto Politécnico de Tomar. [Consult. 2012/ 05/ 07] <http://www.linguagemeforcas.ifl.pt/nuno-faria>

<sup>199</sup> AAVV, *Noronha da Costa Revisitado, 1965-1983*, Lisboa: Centro Cultural de Belém: ASA, 2003

Por fim será importante mencionar as publicações produzidas para cada uma das exposições, possivelmente um dos suportes mais constante no trabalho de Wandschneider, mas que, devido à sua longa permanência foi alvo de inevitáveis transformações. Wandschneider molda o suporte às diversas necessidades das exposições, e nestas três mostras verifica-se um interesse centrado na produção teórica dos artistas, conduzindo a um processo de recolha antológica da escrita, como é o caso de Ernesto de Sousa; ou por outro lado o convite a autores contemporâneos como foi o caso de João Bénard, José Gil e Maria Filomena Molder propondo desta forma pensar através de diversas perspectivas a obra de Noronha da Costa; e por fim o interesse pelo diálogo e discussão com próprio artista, facto que ganhou forma nomeadamente através de uma demorada entrevista a Ângelo de Sousa orientada pelos curadores.

## 2. COLECTIVAS DIDÁCTICAS (IAC - DEPENDÊNCIA INSTITUCIONAL)

“Paisagens no singular” e “A Indisciplina do desenho” foram duas exposições de carácter itinerante, que decorreram entre 1999 e 2000, pensadas por Miguel Wandschneider e Nuno Faria. Organizadas pelo Instituto de Arte Contemporânea (IAC) no âmbito do Programa de Divulgação Cultural Rotas do Ministério da Cultura, e produzidas em estreita colaboração com os museus nacionais (o Museu José Malhoa nas Caldas da Rainhas, o Museu Grão Vasco em Viseu, o Museu de Évora e o Museu de Aveiro) e a Fundação Cupertino de Miranda em Famalicão.

Cada uma das exposições parte de um tema unificador - a paisagem e o desenho - epígrafe para a selecção de obras de artistas contemporâneos portugueses da colecção de arte contemporânea do IAC. Sobre esta condição estrutural é levantado um consistente estudo das mutações dos dois conceitos de acordo com uma visão da história da arte nacional e internacional. Simultaneamente o trabalho de investigação, que utiliza o catálogo<sup>200</sup> como suporte, opera como esteio para propor a integração da produção contemporânea, com recuo aos anos 60<sup>201</sup>, dentro dos conceitos aqui estabelecidos.

---

<sup>200</sup> WANDSCHNEIDER, Miguel; FARIA, Nuno, *Paisagens no singular*, Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea, 1999

WANDSCHNEIDER, Miguel; FARIA, Nuno, *A Indisciplina do desenho*, Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea, 1999

<sup>201</sup> “Paisagens no singular” apresentou nove artistas: João Hogan, Joaquim Rodrigo, Noronha da

Este modelo de exposição é de sintomático interesse na curadoria de Wandschneider, por ser excepção. De expressão reduzida na globalidade do seu trabalho, esta tipologia propõe um questionamento da composição expositiva enquanto colectiva de artistas, reveladora da dificuldade de coadunar no mesmo espaço obras pontuais de vários artistas. Problema que resultou em parte como reflexão sobre a própria tipologia, direccionando-a para a reinvenção, propondo uma alternativa às exposições colectivas.

Ambas as exposições tiveram a particularidade de gerar trabalhos futuros, sendo elas mesmas detentoras de princípios que foram posteriormente explorados em outras mostras. A “Paisagens no singular” despertou um especial interesse aos curadores pela obra de Noronha da Costa, facto que teve significativas repercussões na exposição de 2005 no CCB.<sup>202</sup> Por outro lado estes dois ciclos ajudaram a desenvolver um trabalho na divulgação e descentralização cultural, contrariando a centralização da massa cultural em Lisboa e no Porto. Esta preocupação apenas tem paralelo com um número muito reduzido de iniciativas no país, sendo um formato que Wandschneider aprofundará no período seguinte.

### 3. VÍDEO

Em 2000 (e até 2006)<sup>203</sup> surge o primeiro projecto inteiramente desenvolvido por Miguel Wandschneider: “SlowMotion”, inicialmente previsto para a Escola Superior de Tecnologia, Gestão, Artes e Design (ESTGAD) nas Caldas da Rainha, repetindo-se no Centro de Arte Moderna (FCG) e na Galeria Porta33 no Funchal. “SlowMotion” consistiu num ciclo de

---

Costa, Álvaro Lapa, Alberto Carneiro, Michael Biberstein, Augusto Alves da Silva, João Queiroz e Pedro Tropa. A exposição “A Indisciplina do desenho” apresentou trabalhos de Lourdes de Castro, Ângelo de Sousa, Helena de Almeida, Ana Jotta, Joana Rosa e Pedro Paixão.

<sup>202</sup> *A ideia e a vontade de fazer uma exposição antológica da obra de Noronha da Costa nasceram, há cerca de cinco anos, no contexto de uma exposição didáctica que reuniu um conjunto de artistas portugueses cujo o trabalho incidia de modo recorrente no género da paisagem. Noronha da Costa revelou-se-nos, nessa primeira aproximação à sua obra, como um dos artistas portugueses mais indiossincráticos, inovadores e relevantes na segunda metade do século passado.*

WANDSCHNEIDER, Miguel, FARIA, Nuno, VILAR, Clara Távora, *Noronha da Costa Revisitado: 1965*, Lisboa : Centro Cultural de Belém: ASA, 2003, p.17

<sup>203</sup> De Maio de 2000 a Fevereiro de 2003 na ESTGAD, Caldas da Rainha; De Fevereiro a Agosto 2002 na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Entre 2004 e 2006 na Galeria Porta 33, Funchal, Madeira.

sucessivas exposições individuais com uma duração de aproximadamente quinze dias. Exclusivamente, foram expostos objectos artísticos que utilizam o vídeo como suporte, produzidos por artistas portugueses, consagrados ou jovens artistas. Para alguns, esta foi a primeira oportunidade de apresentar o seu trabalho individualmente, uma aposta na carga autoral inerente à exposição de universos singulares.

Os três anos que o projecto de Miguel Wandschneider passou na ESTGAD ajudaram a estabelecer uma ligação entre o ensino e a profissionalização artística. Foram oferecidas condições propícias para a construção do diálogo entre a comunidade escolar (futuros artistas) e os artistas<sup>204</sup> que usualmente trabalham o vídeo. Neste sentido, foram promovidas conferências e conversas com a intenção de estimular o processo artístico através da abertura à discussão.

O projecto “SlowMotion” surge como expressão da propagação que o vídeo teve no contexto artístico português principalmente a partir da década de 90, com acentuado crescimento e transformação. Levando na perspectiva de Wandschneider a um problema de *acelerada saturação e banalização de certas convenções artísticas dos usos que muitos artistas faziam do vídeo*<sup>205</sup>, este conjunto de exposições apresenta-se como um exercício crítico sobre a produção artística<sup>206</sup> em vídeo, alicerçada numa consciência histórica.

Numa primeira fase este projecto contou com trabalhos de Carlos Calvet, Artur Varela, Fernando Calhau, Ângelo de Sousa, António Palolo, Julião Sarmento e Victor Pomar. Foram mostradas obras de artistas já consagrados, que durante os anos 60 e 70 usaram o filme (8mm e Super 8mm) e nos anos 70 o vídeo. Além da exposição, foi também possível promover a criação da versão sonorizada de “Veneza 59” de Carlos Calvet, uma ideia que o artista até então não tinha conseguido pôr em prática, e a produção do *remake* de “Água-Mar” de 1977 e “Tempo” de 1979, ambos de Fernando Calhau<sup>207</sup>. Este projecto exigiu um levantamento histórico que tornou possível o acesso a obras nunca vistas em Portugal, e a inclusão de artistas consagrados conferiu ao “SlowMotion” o suporte histórico legitimador

---

<sup>204</sup> Apenas a título de exemplo: Ângelo de Sousa, Alexandre Estrela, António Olaio e Noé Sendas foram alguns dos artistas que participaram nas conversas.

<sup>205</sup> Marmeleira, José, *Olhar criticamente o vídeo*, [Consult. 2012/ 05/ 25]  
<http://www.msdm.org.uk/archive/videoarteemp Portugal.pdf>

<sup>206</sup> Artistas que participaram no projecto “SlowMotion” entre 2000-2006: Carlos Calvet, Artur Varela, Fernando Calhau, Ângelo de Sousa, António Palolo, Julião Sarmento, Victor Pomar, Alexandre Estrela, António Olaio, Miguel Soares, Noé Sendas, Ana León, Rui Toscano, Tone Scientists, Jorge Queirós, Nuno Ribeiro, Pedro Paixão, Pedro Cabral Santo, André Guedes, Susanne Themnitz, Catarina Campino, Francisco Queiroz, João Onofre, Bruno Pacheco, Filipa César, Pedro Dinis Reis, João Paulo Feliciano, João Penalva.

<sup>207</sup> WANDSCHNEIDER, Miguel, *A propósito de uma crítica in Arte Ibérica*, Setembro de 2000

do próprio projecto.

Após o arranque do formato na ESTGAD é estabelecida uma parceria com a Fundação Gulbenkian no período entre Janeiro a Agosto de 2002, com inaugurações simultâneas entre a escola e o museu, de trabalhos de: Susanne Thémlyt, Catarina Campino, Pedro Cabral Santo, Francisco Queiroz, João Onofre, Bruno Pacheco, Filipa César e Pedro Dinis Reis.

Mais tarde, em 2004 e até ao primeiro semestre de 2006 o projecto associa-se ainda à Galeria Porta33<sup>208</sup> no Funchal retomando a vocação descentralizadora. Miguel Wandschneider, expõe um conjunto de artistas<sup>209</sup> alguns deles já repetentes, como é o caso de Alexandre Estrela e António Olaio.

Demonstrando uma forte consistência conceptual, “SlowMotion” sobrevive a algumas quebras temporais principalmente o grande interregno de um ano entre o final de 2002 e o início de 2004. O projecto desenvolve um olhar crítico sobre a produção vídeo no contexto artístico português e como consequência impulsiona o cruzamento de dinâmicas e problemáticas como acção de descentralização cultural, a duradoura reciprocidade da relação com o ensino artístico e o cruzamento que percorre um vasto leque geracional de artistas.

Ainda neste núcleo será importante incluir a representação portuguesa<sup>210</sup> na “Video zone: 1st international video art biennial” em Tel-Aviv,<sup>211</sup> comissariada em 2003 por Catarina Campino e Miguel Wandschneider. Um projecto em estreita colaboração com a Fundação Calouste Gulbenkian, que possibilitou o intercâmbio da produção artística entre os dois países, utilizando o vídeo como elo. A bienal trouxe ao trabalho de Wandschneider a abertura ao horizonte internacional, apostando em Tel-Aviv, uma cidade distante da produção artística e dos públicos das grandes capitais culturais. Uma opção que na Culturgest ganha outras dimensões, com particular destaque dentro da linha curatorial de Miguel Wandschneider.

---

<sup>208</sup> Imagens em anexo da exposição de João Paulo Feliciano

<sup>209</sup> João Paulo Feliciano, António Olaio, Rui Toscano, Alexandre Estrela, Ana Léon, Miguel Soares, Suzanne Thémlyt, Francisco Queiroz, Pedro Paixão, João Penalva, Jorge Queiroz e Filipa César;

<sup>210</sup> Ver anexos: Listagem de artistas e obras.

<sup>211</sup> Esta bienal é uma iniciativa de Serge Edelsztein, director do Centro de Arte Contemporânea de Tel-Aviv.

## 2ªFASE: CULTURGEST (2005-2010)

### CULTURGEST: INSTITUIÇÃO

A Caixa Geral de Depósitos teve desde 1970 até 1992 um papel activo embora discreto na cultura do país através da constituição da sua colecção de arte moderna e contemporânea e da respectiva divulgação. A instituição ganha visibilidade no momento em que abre em Lisboa o centro de espectáculos e galerias de exposições (1993), com programação regular. *“Para gerir aquela programação e os seus espaços próprios, (...), Rui Vilar criou uma empresa, a Culturgest - Gestão de Espaços Culturais, Sociedade Anónima, [os] capitais pertencem em 90 por cento ao Grupo Caixa (CGD e a sua holding) e os dez por cento restantes são investidos pela Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento”*<sup>212</sup>.

O quadro de administração inicial era composto por Manuel José Vaz<sup>213</sup>, Fátima Ramos<sup>214</sup> e ainda Luís Santos Ferro<sup>215</sup>, sendo António Pinto Ribeiro o responsável pela direcção artística, destacou-se ao longo de doze anos por uma consistência global: exposições de arte contemporânea, dança, teatro e música. A programação foi desenvolvida no sentido de promover uma linha autoral demarcada por uma abordagem às linguagens artísticas não ocidentais, com especial ênfase à produção artística oriunda dos países de expressão portuguesa sendo simultaneamente estimuladas as relações internacionais através de coproduções que possibilitaram trazer a Portugal exposições internacionais

Em 2004 a Culturgest sofre reestruturações, e o antigo administrador do Centro Cultural de Belém, Miguel Lobo Antunes<sup>216</sup> substituiu Fátima Ramos a 1 de Março de 2004 na vice-presidência da administração da Culturgest. António Pinto Ribeiro saiu a 3 de Abril de 2004 deixando a programação expositiva definida até finais de 2006 e a programação dos

---

<sup>212</sup> POMAR, Alexandre, *Cultura sociedade anónima in Expresso/ Revista*, 26 Jun. 1993, pp. 68-71

<sup>213</sup> Manuel José Vaz (1929 - 2008), engenheiro com longa ligação ao S. Carlos. Presidente da administração da Culturgest desde 1992 até 2008. [Consult. 2012/ 05/ 25] <http://www.cnc.pt/Noticias.aspx?ID=588>

<sup>214</sup> Ex-funcionária superior dos quadros da Secretaria Estado da Cultura, vice-comissária geral da Europália 91 e, chefe de Gabinete de Teresa Gouveia na Secretaria de Estado do Ambiente. [Consult. 2012/ 05/ 25] [http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/2007/08/culturgest-1.html](http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/08/culturgest-1.html)

<sup>215</sup> Representação da Fundação Luso-Americana para o desenvolvimento (FLAD).

<sup>216</sup> Vice-presidente do ex-Instituto Português de Cinema (1983-85), director para o Cinema e Animação na Europália (1989-92), assessor jurídico de Lisboa Capital da Cultura (1994) e nomeado para gerir o CCB em 1996 onde ficou até 2001; 2001-2004 era programador do prestigiado Festival Internacional de Música de Mafra e jurista do Tribunal Constitucional. [Consult. 2012/ 05/ 25] [http://www.fch.lisboa.ucp.pt/site/custom/template/ucptpl\\_fac.asp?SSPAGEID=1002&lang=1&artigoID=4804](http://www.fch.lisboa.ucp.pt/site/custom/template/ucptpl_fac.asp?SSPAGEID=1002&lang=1&artigoID=4804)

espectáculos até Janeiro de 2005<sup>217</sup>. Com a entrada de Miguel Lobo Antunes é alterada a estrutura programática, deixando de existir apenas um programador artístico para passar a existir um vice-presidente também responsável pela programação musical, a par de três assessores responsáveis por três áreas distintas: Miguel Wandschneider pela arte contemporânea, Francisco Frazão pelo teatro e Gil Mendo pela dança.

De uma programação pensada globalmente por uma única pessoa, surge na Culturgest a partir de 2004 uma programação fragmentada na sua composição estrutural mas unida por princípios similares que promovem a coesão das partes.

#### CULTURGEST PORTO

No edifício da antiga sede da Caixa Geral de Depósitos, na Avenida dos Aliados, surge em 2001 um novo espaço expositivo sob direcção da Culturgest, no seguimento de uma proposta feita pela “Sociedade Porto 2001”.

Entre 2001 e 2005 António Pinto Ribeiro, o então director artístico, desenvolve uma programação ligada ao trabalho de *artistas emergentes da cena nacional (como Noé Sendas e Leonel Antunes)*, e *artistas internacionais consagrados (Keith Haring)*, *passando pela divulgação da arte dos países de expressão lusófona (como Nelson Leirner ou José Damasceno) ou pela apresentação das obras da própria Colecção da Caixa Geral de Depósitos.*<sup>218</sup>

Situada num edifício desenhado pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro com um interior arte déco ao gosto mesopotâmico, com grande diversidade de trabalhos de ferro e cobre forjado, mosaicos, mármore e baixos-relevos. A exuberância das formas e dos materiais conferem-lhe um carácter desafiante enquanto espaço expositivo, de uma constante necessidade de adaptação das obras a um local sem vocação expositiva.

Com a entrada de Miguel Wandschneider em 2004, embora não tenha sido expressa uma linha programática distinta da praticada em Lisboa, é perceptível uma atenção às especificidades da galeria do Porto, principalmente por serem irrevogáveis as diferenças entre os espaços. Na concepção expositiva é inevitável o peso que o espaço adquire, e

---

<sup>217</sup> REIS, Bárbara, *Pinto Ribeiro sai da Culturgest para não se ‘eternizar’ in Público*, 27 de Março de 2004.

<sup>218</sup> [s.a], *Culturgest no Porto in L+Arte*, nº1, Maio de 2004, p.18

para a galeria da Culturgest do Porto a partir de 2005<sup>219</sup> são definidos campos de trabalho, passando a receber exclusivamente *intervenções site specific, ou uma exposição que, reunindo trabalhos não concebidos para aquele espaço, [se adequam] (...) a ele na perfeição*<sup>220</sup>.

---

<sup>219</sup> “Carlos Bunga”, 10 de Dezembro de 2005 a 11 de Março de 2006 na Galeria da Culturgest do Porto, a primeira exposição pensada por Miguel Wandschneider para a programação Culturgest.

<sup>220</sup> *Culturgest no Porto in L+Arte*, nº1, Maio de 2004

A programação das exposições apresentadas durante o período entre 2005 e 2010, na Culturgest de Lisboa (Galeria 1 e 2) e na Galeria da Culturgest do Porto, requer uma análise que abranja ambos os espaços, tendo em conta as respectivas singularidades. Embora o estudo termine em 2010, é importante enquadrá-lo no âmbito de uma programação em aberto, que chega à actualidade.

Acima de tudo, a programação deve ser entendida como uma acção reflexiva de um gosto, do conhecimento e da relação experiencial do curador com o campo artístico. Factores que definem as delimitações de um universo de possibilidades que à partida exclui aquilo que lhe é desconhecido<sup>221</sup>, mas acima de tudo é construída com base no gosto como critério para a selecção dentro de tudo aquilo que é conhecido ao curador.

O gosto é um campo subjectivo, que abarca diversas áreas de interesse, condicionantes na sua construção. O exercício curatorial é ele mesmo um reflexo do gosto de quem o pratica, procurando definir outros, de acordo com um princípio didáctico, que no caso de Wandschneider e na globalidade do seu trabalho, apresenta um ponderado conjunto de artistas que de outra forma dificilmente exporiam em Portugal. De acordo com Bourdieu o gosto é um “sistema de classificação constituído pelos condicionamentos associados a uma condição situada numa posição determinada no espaço das condições diferentes, rege as relações com o capital objectivado, com o mundo de objectos hierarquizados e hierarquizadores, que contribuem para o definir, permitindo-lhe realizar-se especificando-se.” Definindo ainda o gosto como parte da construção de um sistema de classificações muitas vezes “postos em causa e submetidos à revisão pelas lutas de classificações através das quais as diferentes classes ou fracções de classe se esforçam por impor o seu próprio sistema de classificação como legítimo, directamente ou por intermédio dos profissionais que se confrontam nos campos de produção especializados” <sup>222</sup>.

Ao longo dos cinco anos na Culturgest, Wandschneider deu a conhecer uma prática curatorial reflexiva de um gosto e de um conjunto de preocupações que se materializaram em cerca de 50 exposições apresentadas entre Lisboa e Porto. É uma unidade construída equilibradamente de acordo com uma base comum, que opera segundo princípios

---

<sup>221</sup> AA VV, *Performance e curadoria: pontos de situação e experiências de produção in MARTE n°3: De que falamos quando falamos de performance*, 2008, p. 41

<sup>222</sup> BOURDIEU, Pierre, *A distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo*, Lisboa: Edições 70, 2010, p.349

regentes, agora aqui reunidos em “categorias”, que não pretendem limitar ou rotular a análise do exercício curatorial e da própria exposição, mas antes construir linhas fundamentais que ajudem a definir o pensamento de Miguel Wandschneider. Assim são reforçadas as possíveis relações entre várias exposições, mantendo pontos em comum, que em simultâneo fazem parte de um processo activo em construção.

Este universo tem expressão através de alguns determinantes comuns aqui identificados, e sobre os quais se procede à constituição de “categorias”: 1. "Artista-Tipo"; 2. Colectiva: Modelo “1+1+1=3”; 3. Espaço; 4. Arte-Vida; 5. Colecção caixa Geral de Depósitos; 6. Parcerias e Publicações. Este método procura estabelecer uma organização que classifique parte das escolhas, mas também entender de que forma estão integradas na estrutura programática, promovendo a coesão do conjunto.

Analisadas de acordo com a estrutura “categórica”, as exposições são agrupadas através de um método comparativo, excluindo um levantamento individual. O foco não incide necessariamente num trabalho reflexivo da relação entre peças e da sua disposição específica no espaço. Esse exercício dependeria da análise de cada momento expositivo, o que dificulta a identificação de uma única linha de apresentação. Não se pretende, portanto identificar dentro do percurso de Wandschneider uma lógica rígida, sujeita unicamente à cronologia, forma ou conceito, porque simplesmente não existe.

No campo da programação Wandschneider propõe como base a *reflexão sobre o contexto de divulgação e de recepção da arte contemporânea em Portugal, em particular sobre o circuito de instituições que operam a este nível e que são um dado recente. (...) Com a consolidação desta rede, passou a haver uma apresentação regular e cada vez mais intensa de artistas estrangeiros muito importantes e, na sua maioria, com carreiras consagradas. Existe um défice tremendo na apresentação de artistas menos conhecidos, que não chegaram ou não vão sequer chegar ao topo da consagração, [mas] que estão em fases muito dinâmicas do seu processo criativo.*<sup>223</sup> A escolha e defesa de um posicionamento singular no campo expositivo, assume claramente uma distinção face à oferta da grande maioria das entidades culturais portuguesas, avançando com uma proposta de alargamento dos horizontes de possibilidades do espectro cultural. Citando novamente a obra “A distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo”: *É esta orquestração objectiva da oferta e da procura que faz com que os gostos mais diferentes encontrem as condições da sua realização no universo de possibilidades que lhes é oferecido por cada um dos campos de produção, enquanto que estes encontram as*

---

<sup>223</sup> FARIA, Óscar, WANDSCHNEIDER, Miguel, *Não acho interessante ter uma programação condescendente na Culturgest in Público*, 9 Dez 2005, p45

*condições da sua constituição e do seu funcionamento nos gostos diferentes que asseguram em mercado – a menor ou maior prazo – aos seus diferentes produtos.*<sup>224</sup>

Acentuar a necessidade de mostrar artistas pouco conhecidos, propondo na grande maioria das vezes a sua primeira exposição em Portugal, repensando a insistência na produção e divulgação artística associada às grandes capitais culturais (Paris, Nova Iorque, Londres e Berlim), é um princípio fortemente embrenhado ao questionamento de Wandschneider relativo ao posicionamento periférico do país e dos seus pares. Na opinião de Wandschneider a periferia não pode estar condenada a ser uma caixa de ressonância ou uma correia de transmissão do que se passa lá fora (...) não tem que mimetizar as lógicas de consagração do centro<sup>225</sup>.

## 1. “ARTISTA-TIPO”

Tendo em conta o período estudado (2005-2010), é possível reunir num grupo de exposições apresentadas por Wandschneider o “artista-tipo”<sup>226</sup>, definindo a escolha de um grupo de artistas que apresentam características similares, que não abrangem a globalidade das exposições, mas uma larga fracção da programação.

A maioria das exposições centra-se no trabalho de artistas estrangeiros, mais especificamente, são contabilizadas 29 em 48 exposições, sendo a Holanda o país mais representado neste período, destacando-se: Kees Goudzwaard<sup>227</sup> (Utrecht, Holanda, 1958), Bart Lodewijks (Holanda, 1969), Roland Schimmel (Hooglanderveen, Holanda, 1954), Willem Oorebeek (Pernis, Holanda, 1953), J.C.J. Vanderheyden (Den Bosch, Holanda, 1928), Daan van Golden (Roterdão, Holanda, 1936). Paralelamente foram também apresentados artistas espanhóis: Angela de la Cruz (Corunha, Espanha, 1965) e Asier Mendizabal (Ordizia, Espanha, 1973) e Belgas: Koenraad Dedobbeleer (Halle, Bélgica, 1975) e a dupla

---

<sup>224</sup>BOURDIEU, Pierre, *A distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo*, Lisboa: Edições 70, 2010, p.348

<sup>225</sup> FARIA, Óscar, WANDSCHNEIDER, Miguel, *Não acho interessante ter uma programação condescendente na Culturgest in Público*, 9 Dez 2005, p.45

<sup>226</sup> Na linha que define o princípio da “personagem-tipo” utilizado na literatura, é agora aqui adaptada a denominação, segundo o mesmo princípio - determinar o “artista tipo” que reúne características próximas.

<sup>227</sup> Imagens da exposição e do caderno de exposição em anexo.

Jos de Gruyter (Geel, Bélgica, 1965) e Harald Thys (Wilrijk, Bélgica, 1966); entre outros<sup>228</sup>.

Este conjunto pouco conhecido em Portugal é representativo da aposta em artistas de significativa produção, numa fase intermédia das suas carreiras<sup>229</sup>, incentivando a aproximação entre diferentes contextos. A consagração nacional ou internacional do artista é para Wandschneider um factor de peso na selecção, da não opção, que assim contraria de forma crítica as escolhas curatoriais da grande maioria das instituições portuguesas.

Por outro lado, o processo artístico criativo em nome próprio assume um lugar cimeiro na programação, notório nas 40 exposições individuais (em 48 exposições) apresentadas nos três espaços, número repartido por artistas portugueses e estrangeiros. Desta forma é fomentada a proximidade do curador com o processo artístico, estimulando o diálogo constante e activo na construção da exposição. Uma mediação que tem em conta a materialização das vontades e necessidades do artista, com o intuito maior de fornecer ferramentas que possibilitem pôr em prática o conceito a trabalhar. Desta forma interessa a Wandschneider, *principalmente desenvolver projectos expositivos que tenham a sua especificidade, que decorram de um processo de discussão com o artista ou o comissário e não sejam apenas mais uma exposição.*<sup>230</sup>

O envolvimento do curador no processo artístico materializa-se ao longo dos cinco anos, numa relação profícua, expressa na apresentação de diferentes momentos do trabalho do mesmo artista. Exemplo disso foram as exposições de Willem Oorebeek, inicialmente apresentado em Lisboa em 2008 com a exposição “Willem Oorebeek: MONOLITH, Once or many”<sup>231</sup> e depois em 2012 no Porto: “Willem Oorebeek: Blackout KATALOG”<sup>232</sup>; e Pedro Diniz Reis da mesma forma viu a sua obra exposta no Porto<sup>233</sup> e em Lisboa<sup>234</sup> em períodos diferentes. Através da estimulação da produção artística é promovido um projecto de

---

<sup>228</sup> França: Frances Stark; Guillaume Leblon; Suíça: Batia Suter; Inglaterra: Ben Callaway; Roménia: Dan Perjovschi

<sup>229</sup> *Uma das conclusões mais evidentes é que há, no panorama nacional, um défice muito grande na apresentação de artistas estrangeiros na fase intermédia das suas carreiras.* MEDORI, Paula Brito, MAGALHÃES, João, WANDSCHNEIDER, Miguel, *É uma programação indiossocrática in L+arte*, nº21, Fev2006, p.37

<sup>230</sup> *Idem, ibidem*, p.37

<sup>231</sup> Exposição: “Willem Oorebeek: MONOLITH, Once or many”, curadoria de Miguel Wandschneider, de 28 de Junho a 21 de Setembro de 2008 na Galeria 2 da Culturgest.

<sup>232</sup> Exposição: “Willem Oorebeek: Blackout KATALOG”, curadoria de Miguel Wandschneider, de 21 de Novembro a 4 de Fevereiro de 2012 na galeria da Culturgest do Porto.

<sup>233</sup> Exposição: “Pedro Diniz Reis: Um dicionário quatro alfabetos, um sistema decimal”, curadoria de Miguel Wandschneider, de 16 de Outubro de 2010 a 16 de Janeiro de 2011 na galeria da Culturgest do Porto,

<sup>234</sup> Exposição: “Pedro Diniz Reis: De A a Z”, curadoria de Miguel Wandschneider, de 2 de Julho a 18 de Setembro de 2011 na Galeria 1 da Culturgest

continuidade<sup>235</sup> caracterizado pelo estudo, criação, e relação com o espectador. Foram assim expostos vários momentos da obra de determinado artista em diversos períodos temporais, contrariando o modelo único, pontual e exaustivo da exposição antológica que se notabiliza por uma visão globalizante, dificultando o olhar assertivo sobre momentos específicos, e por isso com maior dificuldade no aprofundamento do estudo e exposição da obra. Cite-se Wandschneider:

*Num país onde há um défice de recepção de artistas interessantes, que circulam por todo o mundo, mas que não chegam cá, é muito mais produtivo apresentar de forma articulada e sistemática o trabalho desses nomes, mesmo fora do modelo da exposição antológica ou retrospectiva, do que estar a mostrar uma obra avulsa num suposto project room. O défice de recepção implica, inevitavelmente, um défice de assimilação do trabalho dos artistas.<sup>236</sup>*

Dentro do princípio de comunicação e relação entre exposições, será interessante olhar para o exemplo da exposição “ROMA Publications”<sup>237</sup>. Realizada em 2006, Wandschneider apresenta o trabalho da editora independente “ROMA Publications”, fundada em 1998 por um artista e um designer gráfico, respectivamente, Mark Manders e Roger Willems. Esta editora tem a particularidade de desenvolver publicações em estreita colaboração com artistas, instituições, escritores e designers. A exposição oficializa o início da ligação entre a Culturgest e a editora, onde também é introduzido um forte conjunto de artistas com os quais se seguiram colaborações, como foi o caso de Batia Suter (Bülach, Suíça, 1967), Roland Schimmel (Hooglanderveen, Holanda, 1954)<sup>238</sup>, e Bart Lodewijks (Holanda, 1969). Este último expôs individualmente na Culturgest do Porto e paralelamente integrou a exposição de Lisboa “ROMA Publications”, reforçando o princípio de cruzamento dentro da programação, reflexo de uma vontade que procura explorar de forma faseada e profunda, o trabalho de alguns artistas.

---

<sup>235</sup> Outros casos: Exposições de Guillaume Leblon no Porto: “Guillaume Leblon: Aumento & Dispersão” entre 28 de Junho a 21 de Setembro de 2008 e “Guillaume Leblon: National Monument” entre 18 de Outubro de 2008 a 4 de Janeiro de 2009; exposições de Ricardo Jacinto simultaneamente em Lisboa - “Ricardo Jacinto: Earworm”; e no Porto - “Ricardo Jacinto: Les Voisins” (imagens em anexo).

<sup>236</sup> FARIA, Óscar, WANDSCHNEIDER, Miguel, *Não acho interessante ter uma programação condescendente na Culturgest in Público*, 9 Dez 2005, p44

<sup>237</sup> Exposição: “ROMA Publications”, 20 de Maio a 27 de Agosto, Curadoria de Mark Manders, Roger Willens e Miguel Wandschneider, na Galeria 1 da Culturgest.

<sup>238</sup> Imagens da exposição em anexo.

## 2. COLECTIVA: MODELO “1+1+1=3”

A importância atribuída à curadoria de exposições individuais na programação de Wandschneider contrasta com as exposições colectivas, de menor impacto, mas de expressão significativa pela opção alternativa, o modelo: “1+1+1=3”. Trata-se de um formato que se afirma como opção às propostas coletivas tendo por *base numa premissa: a realização de três exposições individuais simultâneas que dialogam entre si e, em última instância, se conjugam para formar uma exposição colectiva.*<sup>239</sup>

São raras as exposições colectivas comissariadas por Wandschneider, facto que expressa activamente a sua relação enquanto curador e espectador: *Enquanto espectador, as exposições que mais me interpelam e das quais retiro maior prazer são precisamente aquelas que me permitem uma imersão no universo do artista cujo trabalho me interessa ou fascina. Em contrapartida, muitas exposições colectivas são para mim fonte de decepção, a começar por as de maior escala, quase sempre aprisionadas nos imperativos da indústria cultural.*<sup>240</sup> A afirmação incentiva o questionamento do formato, e como opção é apresentado um modelo que trabalha um esquema inverso ao usual na construção de exposições colectivas. Wandschneider parte do trabalho de três artistas reunidos no mesmo espaço, respeitando a sua individualização, num somatório que os aproxima, mas como o próprio afirma é um modelo expositivo individual, sendo apenas em última análise visto como colectivo. Esta referência ao colectivo coloca em causa o formato expositivo e a insistência na relação entre obras de diversos artistas na mesma exposição pela imposição de um tema ou título, acção que é vista na generalidade como o momento onde a responsabilidade do curador tem mais visibilidade. Simultaneamente é um espaço onde a visão do curador é notória e determinante na experiência do espectador: sobre cada peça, da relação entre peças e da globalidade da exposição. Neste sentido o formato “1+1+1=3” tem como base dominante a individualidade de cada artista mantida na objectividade dos títulos, que ajudam ainda assim a criar o distanciamento entre o trabalho artístico apresentado como factor principal, remetendo a curadoria para segundo plano. Necessária e determinante na construção da exposição, mas detentora de uma consciencialização do seu lugar.

A primeira exposição pensada de acordo com este formato foi “1+1+1=3: Robert MacPherson, Manfred Pernice, Kateřina Šedá”, em 2008, tendo sido convidado como

---

<sup>239</sup> SMITH, Trevor, *1+1+1=3: Robert MacPherson, Manfred Pernice, Kateřina Šedá*, Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos, Culturgest, 2008, p.1

<sup>240</sup> *Idem, ibidem*, p.1

curador Trevor Smith; e repetindo-se uma segunda vez em 2011: “1+1+1=3: Hermann Pitz, Michael Snow, Bernard Voïta”, sob curadoria de Friedrich Meschede: ambas as exposições são de curadoria externa, apelando à diversificação de novas propostas curatoriais, essas sim, opções de Wandschneider.

### 3. ESPAÇO

O espaço tem um peso essencial na prática curatorial de Wandschneider, como parte do processo criativo, determinante na recepção da obra de arte e como matéria de trabalho para alguns dos artistas que integram a programação.

Os espaços físicos da Culturgest têm características diametralmente opostas, que impõem limites à programação. Em Lisboa as galerias apresentam-se sob a forma de *white cube* criado em 2004, que procura neutralizar a multiplicidade de materiais do edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos visível na presença dos volumes através da clara distinção dos materiais. Este formato expositivo é detentor da mais valia de transporta consigo a flexibilidade que permite albergar um considerável leque de propostas artísticas, contrariando o caso da Culturgest do Porto, fiel à linha pré-estabelecida pelo arquitecto Pardal Monteiro, limitando-se à apresentação de objectos artísticos pensados em função do espaço.

Sublinha-se que a questão do espaço ganhou notoriedade ao longo do século XX enquanto parte integrante da obra de arte, independentemente da sua natureza, mas também como local de exposição. De acordo com a visão de Delfim Sardo o espaço enquanto parte integrante do objecto artístico, conflui no sentido da “fusão das artes”<sup>241</sup>.

Na opinião de Wandschneider *pensar uma exposição é também, ou deverá ser invariavelmente, pensar o modo como as obras se relacionam com o espaço e entre elas próprias no espaço. (...) Quanto mais o espaço se afasta das propriedades tidas como adequadas à apresentação da arte contemporânea, ou seja, quanto mais ela diverge do*

---

<sup>241</sup> Segundo Delfim Sardo, esta ligação está “presente no caminho de Malevitch para Lissitzky, como, mais tarde, no processo que vai de Jackson Pollock para Allan Kaprow”, nos happening, na instalação, até às intervenções de Gordon Matta-Clark e Robert Smithson no espaço real. - SARDO, Delfim, “Quando a arte fala de arquitectura” in “Marte4: Da criação artística à intervenção espacial”, 2011, p.77

*paradigma arquitectónico do “cubo branco”, ainda hoje dominante e prevalecente, mais problemática se revela a questão (...).*<sup>242</sup>

Um exemplo da problematização do formato *white cube* é promovido pela exposição: “Koenraad Dedobbeleer: Privilege of Autovalorization”<sup>243</sup> apresentada em Lisboa. Este artista parte da exposição de objectos, de acordo com o princípio *duchampiano* do “ready made”, pondo em causa o modelo *white cube*, como o espaço mais convencional de exposição de arte contemporânea desde a segunda metade do século XX. É igualmente a partir deste período que a consciência do espaço expositivo é reforçada, tomando maior lugar no processo criativo, e na recepção por parte de público, até então tido como secundário<sup>244</sup>. Irene Calderoni defende que o facto de a exposição passar a ser estúdio ou laboratório criativo, é consequência do crescente “valor da exposição”<sup>245</sup> uma mudança de paradigma que introduz o processo *site-specific*.

De acordo com esta ideia o *site-specific* tem principal acção no espaço da Culturgest do Porto, que pelas suas especificidades arquitectónicas apresenta-se como maior desafio para os artistas. Exemplo disso é a exposição de Bart Lodewijks<sup>246</sup> em 2006, que encontra neste espaço a possibilidade de proceder a uma intervenção sobre a própria arquitectura através do desenho nas paredes de um conjunto de linhas perspécticas que destabilizavam o espaço. Este objecto artístico é também interessante porque Lodewijks intervém na grande maioria das vezes em locais exteriores.<sup>247</sup> Neste caso, o *site-specific* teve impacto no trabalho do artista, confrontando-o com a oposição de determinadas questões como o interno e externo, o público e privado.

Por fim, a este grupo será importante juntar Carlos Bunga<sup>248</sup>, um dos nomes que expôs na Culturgest Porto, apresentando uma instalação intimamente ligada à questão da obra total, que cruza pintura, escultura e arquitectura. Para tal foi construída uma enorme estrutura

---

<sup>242</sup> AAVV, “Menez, Jorge Martins e Pedro Casqueiro: Obras da Colecção da Caixa Geral de Depósitos”, Lisboa: Assembleia da República, 2005 p.9

<sup>243</sup> Imagens da exposição em anexo

<sup>244</sup> Sobre este tema, cite-se Delfim Sardo: “a escala das obras, a sua instalação no espaço físico, a serialidade e a repetição (...) são sempre instâncias de relação com o espaço, nunca derivadas de qualquer interesse na expressão ou na expressividade do gesto criativo. Assim, há uma rotação, nestes artistas, da dimensão centrada no autor para uma tónica no espectador, porque a activição do espaço e a obra já fenomenologicamente indiscerníveis.” - SARDO, Delfim, “Quando a arte fala de arquitectura” in Marte4: Da criação artística à intervenção espacial, 2011, pp.81-82

<sup>245</sup> CALDERONI, Irene, “Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties” in Curating Subjects, London: Open Editions/ de Appel, 2011, p.70

<sup>246</sup> Exposição: “Bart Lodewijks”, curadoria de Miguel Wandschneider, 21 de Junho a 30 de Setembro de 2006, Galeria da Culturgest do Porto. Imagens em anexo.

<sup>247</sup> JÜRGENS, Sandra Vieira, *Bart Lodewijks in Arte y parte*, Madrid, N.63 (Jun. - Jul. 2006) p.125

<sup>248</sup> Exposição: “Carlos Bunga”, curadoria de Miguel Wandschneider, 10 de Dezembro de 2005 a 11 de Março de 2006, Galeria da Culturgest do Porto. Imagens em anexo.

em cartão prensado, que define um outro campo espacial, posteriormente desconstruído ou mesmo destruído pela mão do artista como parte do processo criativo.

#### 4. ARTE-VIDA

Tomando como ponto de partida a teorização desenvolvida por Theodor Adorno relativamente ao conceito “cultura de massas”, na obra “Sobre a Indústria da Cultura”, afirma o autor que a “Indústria da cultura” foi responsável por impor “a junção do domínio específico da arte maior e o da arte menor”<sup>249</sup> separados durante séculos. De acordo com este princípio, parece necessário destacar a dívida teórica que Miguel Wandschneider mantém em relação ao pensamento de Adorno e a designada “teoria crítica” da escola de Frankfurt.<sup>250</sup> Neste sentido é possível associar um conjunto de exposições apresentadas nos espaços da Culturgest que procuram explorar as ambivalências da questão, com recurso à ironia, o *método encontrado como fórmula comum onde caibam as reservas que o assunto inspira*.<sup>251</sup>

Como primeiro exemplo, apresenta-se “The Possibility of Everything: João Paulo Feliciano 1989 – 1994”<sup>252</sup>, uma exposição de 2006. Durante este período o artista propõe ao espectador reflectir sobre o papel da música rock nas sociedades contemporâneas e, em particular, junto das culturas juvenis. Aqui o artista reequaciona o lugar deste estilo musical, considerado pelo próprio *como expressão das formas de comunicação da cultura de massas e a sua recusa de uma prática artística fechada nos códigos restritos da arte e*

---

<sup>249</sup> Adorno, Theodor, *Sobre a indústria da cultura*, Coimbra: Angelus Novus, cop. 2003, p.97

<sup>250</sup> Especificamente a relação de Miguel Wandschneider com a arte, defensora do conceito da autonomia artística, princípio defendido por Adorno. Cite-se Wandschneider: *há uma coisa que é para mim muito importante, mas não é uma regra, quando vejo o trabalho de um artista que sobressalta, que me desconcerta, que me interpela, e eu não sei exactamente porquê, e eu não consigo descodificar todo o trabalho, o trabalho em parte escapa-me, pela sua complexidade e as vezes até pelo seu grau de codificação (...) coisas que são refractárias a um juízo sumário a uma interpretação rápida, (...) são coisas que me interessam muito.* “Entrevista Miguel Wandschneider” [Consult. 2012/ 05/ 25]

<http://www.youtube.com/watch?v=5YQP5X7-5Gs>

<sup>251</sup> ADORNO, Theodor, *Sobre a indústria da cultura*, Coimbra: Angelus Novus, cop. 2003, p.102

<sup>252</sup> Exposição: “The Possibility of Everything: João Paulo Feliciano 1989 – 1994”, curadoria de Miguel Wandschneider, 24 de Outubro a 23 de Dezembro de 2009 na Galeria 1 da Culturgest.

*dirigida a um público especializado*<sup>253</sup>. O rock é para João Paulo Feliciano fonte de interesse, precisamente por ser a *melhor das expressões da cultura de massas*.<sup>254</sup>

Com referências próximas António Olaio<sup>255</sup>, o “artista pop idiossincrático”<sup>256</sup> trabalha na produção de vídeos, onde integra uma multiplicidade de *mediums* como a pintura, a performance e a música pop, construindo um universo de alusões facilmente reconhecíveis, recorrendo ao humor e à ironia, chegando mesmo ao extremo do patético e do ridículo. Segundo o artista, esta combinação possibilita a relação entre a reflexão e o prazer *como espaço de ilusão e artifício, como criação de mundos paralelos que abrem perspectivas intrigantes sobre a realidade em que vivemos, revelando os limites dos modelos dominantes de racionalidade, expondo a natureza prefabricada (ready-made) das representações do senso comum*.<sup>257</sup> Olaio trabalha deste modo uma vasta diversidade de temas, questões que percorrem a história da arte, e se entrecruzam com assuntos mundanos.

Pela via do humor também os artistas Jos de Gruyter e Harald Thys<sup>258</sup> criam personagens, com base na observação da realidade, um método que dizem ter começado por pura necessidade, *uma espécie de instinto de sobrevivência*<sup>259</sup>. O que começou por imitações caricaturais, rapidamente se tornou parte integrante do universo destes artistas, como actores dos seus próprios vídeos.

Da mesma forma, através de manifestações da interdependência entre a arte e o real, o colectivo Irwin<sup>260</sup> (Dušan Mandic, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek e Borut Vogeltnik) fundado em 1983 em Ljubljana (Eslovénia), recorre à relação arte-vida como forma de acção crítica no meio social e político específico da Europa de Leste. A utilização de diferentes *mediums* possibilitou a *apropriação mimética e o exagero absurdo da ideologia e dos rituais do totalitarismo*.<sup>261</sup> Comprometendo-se activamente com a realidade

---

<sup>253</sup> *The Possibility of Everything: João Paulo Feliciano 1989 – 1994* [Consult. 2012/ 05/ 25]

[http://www.culturgest.pt/docs/jp\\_feliciano.pdf](http://www.culturgest.pt/docs/jp_feliciano.pdf)

<sup>254</sup> Idem

<sup>255</sup> Exposição: *António Olaio: Brrrrain*, curadoria de Miguel Wandschneider, 30 de Setembro a 30 de Dezembro de 2009 na Galeria 1 e 2 da Culturgest.

<sup>256</sup> *António Olaio: Brrrrain* [Consult. 2012/ 05/ 25]

[http://www.culturgest.pt/arquivo/2009/docs/AntonioOlaio\\_JE-pt.pdf](http://www.culturgest.pt/arquivo/2009/docs/AntonioOlaio_JE-pt.pdf)

<sup>257</sup> AA VV, *António Olaio: Brrrrain*, Lisboa: Culturgest, 2008, pp.24-25

<sup>258</sup> Exposição: “Jos de Gruyter e Harald Thys”, curadoria de Miguel Wandschneider, 24 de Outubro a 23 de Dezembro de 2009 na Galeria 2 da Culturgest.

<sup>259</sup> *Jos de Gruyter e Harald Thys* [Consult. 2012/ 05/ 25]

[http://www.culturgest.pt/arquivo/2009/docs/JosGruyterHaraldThys\\_JE-pt.pdf](http://www.culturgest.pt/arquivo/2009/docs/JosGruyterHaraldThys_JE-pt.pdf)

<sup>260</sup> Exposição: “IRWIN: A História reconstruída”, curadoria de Rosana Sancin, 2 de Junho a 7 de Setembro de 2007 na Galeria 1 da Culturgest.

<sup>261</sup> *IRWIN: A História reconstruída* [Consult. 2012/ 05/ 25]

social, estes artistas procuram, como avança Boris Groys, *reflexionar sobre su propia identidad cultural y expresar sus deseos, entre otras cosas. Pero ante todo quieren mostrarse realmente vivos y reales – en oposición a las construcciones históricas abstractas y muertas, representadas por el sistema de museos y por el mercado del arte.*<sup>262</sup> Esta é também uma realidade que interessa a Miguel Wandschneider, expressa numa programação activa e empenhada no contexto cultural e social que a envolve.

## 5. COLECÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

A Colecção Caixa Geral de Depósitos fundada em 1983, começa por ter consultadoria regular a partir de 1992 com Fernando Calhau que exerce o cargo até 1995. Após um período de interregno (1995-2000), António Pinto Ribeiro assume a responsabilidade pelas aquisições, abrindo a colecção ao exterior e introduzindo artistas africanos e de países de expressão portuguesa (2000-2004).

Desde 2004, Wandschneider combina a posição de programador com uma participação activa no processo de construção da colecção, enquanto consultor da administração da Culturgest para as artes visuais.

Mantendo os projectos de continuidade e o trabalho sistémico e intensivo com um núcleo específico de artistas, Wandschneider propõe que a Colecção seja apresentada segundo princípios similares à programação, dentro de uma lógica adaptada ao pré-existente. Para tal foi definida uma estratégia *intensiva, e já não extensiva, ou seja, em vez de continuar a dispersão da colecção, vamos concentrar as aquisições num número mais reduzido de artistas e vamos, de forma sistemática, construir núcleos intensos com obras de primeiro plano dos nomes em questão.*<sup>263</sup>

Reforçando núcleos fortes de artistas específicos da colecção, foram apresentadas em 2009 duas exposições independentes que davam a conhecer obras adquiridas a partir de 2005. Intituladas “Colecção #1: Ana Jotta” e “Colecção #2: Francisco Tropa”, é inaugurado

---

<http://www.culturgest.pt/docs/irwin.pdf> - consultado em Maio de 2012

<sup>262</sup> GROYS, Boris, *Sobre lo nuevo*, [Consult. 2012/ 05/ 25]

<http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.pdf>

<sup>263</sup> FARIA, Óscar, WANDSCHNEIDER, Miguel, *Não acho interessante ter uma programação condescendente na Culturgest in Público*, 9 Dez 2005, p. 45

um programa periódico de exposições individuais com obras da colecção. Desta forma Wandschneider concilia as aquisições recentes, expondo a sua actividade, sem contrariar a lógica da programação, integrando-as de forma pontual. São exposições que decorrem paralelamente às itinerâncias da colecção, regidas segundo um programa de curadoria externa.

O núcleo de peças de Francisco Tropa é iniciado em 2005 através da aquisição de três peças: *Une table qui aiguïsera votre appétit – le poids poli* (2003), *A Assembleia de Euclides (Corpo)* (2004), *A Assembleia de Euclides (Cabeça)*; e em 2006 na sequência da exposição *A Marca do Seio* apresentada na Culturgest do Porto é oferecido pelo artista uma cópia dos filmes *Caracol* e *Gigante*.<sup>264</sup> No mesmo ano é publicado pela Culturgest o livro “A Assembleia de Euclides”<sup>265</sup>, que compila o trabalho desenvolvido em parceria com a instituição. Longe de ser um catálogo, este livro está mais próximo da definição de um livro de artista, trabalho conjunto concebido por Francisco Tropa, Miguel Wandschneider e pelo designer gráfico Pedro Falcão.

## 6. PARCERIAS E PUBLICAÇÕES

A comunicação regular entre a Culturgest e outras instituições museológicas é notória ao longo do percurso de Wandschneider na instituição. Maioritariamente, as parcerias são estabelecidas com instituições do norte da Europa, das quais se destaca o OCA - The Office for Contemporary Art Norway, o British Council, Van Abbemuseum em Eindhoven ou o CAC Brétigny - Centre d'art contemporain de Brétigny. Estas associações possibilitam a realização de co-produções que promovem a deslocação de exposições entre diversas instituições, estimulando a troca e a divulgação. “The Fall of Frances Stark”, “Para o cego no quarto escuro à procura do gato preto que não está lá” ou “Cornelius Cardew e a liberdade de escuta”<sup>266</sup> são exemplos de exposições concebidas por outras instituições e apresentadas na Culturgest. Em qualquer dos casos estamos perante uma curadoria externa.

---

<sup>264</sup> Colecção #2# (Francisco Tropa) [Consult. 2012/ 05/ 25]

<http://www.culturgest.pt/actual/tropa.html>

<sup>265</sup> TROPA, Francisco; WANDSCHNEIDER, Miguel; *A Assembleia de Euclides*, Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos, 2009

<sup>266</sup> *Cornelius Cardew e a liberdade da escuta* [Consult. 2012/ 05/ 25]

[http://www.cacbretigny.com/inhalt/Cardew\\_Fenetre.html](http://www.cacbretigny.com/inhalt/Cardew_Fenetre.html)

Paralelamente às co-produções expositivas, tem sido fortalecido o interesse pelas publicações, facto que ganhou maior notoriedade com a exposição “ROMA Publications<sup>267</sup>, mote para o início da parceria que estimula a constante produção/construção de livros.

O interesse em publicações não está dependente da “ROMA Publications”, este é um dos veículos para a produção de livros na Culturgest, mas não o único<sup>268</sup>. Da mesma forma, nem todos os livros associados à Culturgest estão dependentes da definição de catálogo, o facto de alguns livros serem lançados simultaneamente com uma determinada exposição não significa que exista uma correlação dependente. Antes pelo contrário, qualquer uma das plataformas é autónoma, funcionando individualmente mas com a possibilidade de complemento ou conjunto.

Neste sentido, a Culturgest apresenta-se como plataforma que através das publicações, procura concretizar algumas particularidades criativas dos projectos que contribuem para a construção de cada livro. Dependendo das exposições foram convidados artistas, curadores, críticos, historiadores, entre outros.

Um exemplo do impacto que têm as publicações como parte fundamental na constituição da programação, foi a inauguração em 2011 de uma livraria especializada. Apenas relacionável com o caso da livraria *Inc.- livros e edições de autor* no Porto, dedicada à comercialização de livros de artista e edições de autor.<sup>269</sup>

Através de uma selecção bibliográfica, feita *segundo critérios como a incidência em determinados artistas e autores, a ênfase em determinados tópicos, destaques a alguns projectos editoriais*, Miguel Wandschneider contribui para a consolidação do projecto global que é a programação. Assim, é atribuída continuidade numa plataforma de discussão, promovida em conversas e conferências, envolvendo artistas, designers, editores, autores e o público, repetindo o modelo das exposições, agora aplicado às publicações. São portanto estabelecidas relações estruturadas entre as exposições e os conteúdos fornecidos pela livraria, apresentando desta forma um enquadramento teórico complementar.

---

<sup>267</sup> Como resultado desta associação foi publicado: *Surface Series* (2011), sobre o trabalho de Batia Suter; *Extended Caption (DDD)*, sobre o trabalho de Stuart Bailey; *JCJ Vanderheyden / The Analogy of the Eye* (2009) sobre o trabalho de JCJ Vanderheyden; *Ghent / Lisbon / Porto Drawings* (2006) sobre o trabalho de Bart Lodewijks; *Os livros fazem amigos* (2009) publicado por ocasião da exposição 'Roma Publications' Roger Willems, Mark Manders; *Sequent* (2006) sobre o trabalho de Kees Goudzwaard; (imagens em anexo)

<sup>268</sup> Exemplo de alguns dos “livros de artista” publicados pela Culturgest: *Scratching on Things I Could Disavow* (2007) de Walid Raad/ The Atlas Group; *Jochen Lempert: trabalho de campo* (2009), *Bruno Pacheco: Sinking Line* (2009), *Alexandre Estrela: Motion Seekness* (2010).

<sup>269</sup> LEAL, Gisela, *Inc. Livros e edições de autor um oásis de papel in Arte& Leilões*, nº27, Agos/Set 2010, p.46

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Não acho interessante ter uma programação condescendente na Culturgest<sup>270</sup>*

*No fundo, pensar a programação de artes visuais da Culturgest significa também pensar constantemente o contexto de recepção das exposições que organizamos e propomos que é o contexto local.<sup>271</sup>*

(Miguel Wandschneider)

O curador enquanto figura determinante na exposição, especificamente no contexto da arte contemporânea, tem assumido um lugar crescente nos últimos 30 anos em Portugal, como repercussão do panorama internacional. Partindo de uma perspectiva histórica informada pelo estudo de momentos chave no desenvolvimento das exposições internacionais, nacionais e da problematização da prática curatorial, foi criado um esteio e um conjunto de linhas de interesse para abordar a acção de Miguel Wandschneider como caso de estudo.

Realizando um trabalho de levantamento das exposições, destaca-se na globalidade da programação apresentada entre 2005-2010 na Culturgest, um princípio de excepção dentro do panorama nacional. Construída estrategicamente para tomar esse lugar, numa atitude que ambiciona atingir um posicionamento alternativo ao apresentado maciçamente pelo contexto nacional, Miguel Wandschneider abre espaço a uma proposta que diversifica a oferta. O projecto desenvolvido pelo curador tem como base um profundo estudo da realidade portuguesa, referente a problemáticas identitárias com reflexo directo sobre princípios legitimadores da produção artística em Portugal.

Neste sentido são activadas ferramentas que possibilitam construir uma programação consistente, destacando-se a apresentação de um forte conjunto de artistas pouco

---

<sup>270</sup> FARIA, Óscar, WANDSCHNEIDER, Miguel, *Não acho interessante ter uma programação condescendente na Culturgest in Público*, 9 Dez 2005, p.44

<sup>271</sup> *Idem, ibidem*, p.44

conhecido quer do público geral, quer de um público mais especializado. Trabalhando para promover um produto que suprima as falhas identificadas no cruzamento entre o contexto português e a realidade artística contemporânea internacional, de acordo com uma visão global, o projecto de Wandschneider promove a combinação entre a subjectividade de um gosto e a análise social de um contexto.

Estes factores reúnem-se na visão defendida por Wandschneider, que propõe como desígnio do seu trabalho na Culturgest o pressuposto de “serviço público”, como afirmou em 2005:

*O que estamos a fazer, como cada instituição deve fazer é serviço público. Acho que estamos a fazer um excelente serviço público ao proporcionar constantemente um espaço de descoberta destes artistas que segundo as leis da probabilidade, (...) na grande esmagadora maioria dos casos, nunca meteriam os pés no contexto português, e que fazem no contexto português o que não fariam noutros casos, onde já estão em processo de consagração (...). Fazem em Lisboa, e fazem em Lisboa de maneira diferente (...).*<sup>272</sup>

Designa-se, assim uma preocupação centrada no contexto e muito especificamente nos públicos que o integram como universo de possibilidades de recepção da exposição. Um projecto que tem como pano de fundo uma forte consciência sobre o público a que se destina, e sobre quem pretende conquistar, proporcionando *um confronto regular e sistemático com artistas que na maior parte dos casos, o público não conhece ou nunca ouviu falar.*<sup>273</sup>

Contudo, é do conhecimento geral que o número de visitantes nas exposições da Culturgest, é bastante inferior ao de outras instituições de arte contemporânea em Lisboa e no Porto. Este princípio de análise tem um peso determinante nas políticas estruturais das instituições museológicas em Portugal, mas na Culturgest é remetido para um plano secundário. Sem real impacto nas decisões curatoriais, a análise quantitativa não é vista como absolutamente legisladora da qualidade do projecto. Os grandes números são na maioria dos casos apenas denunciadores de um interesse massificado, que por norma não se associa ao nicho restrito que é o público da arte contemporânea em Portugal. De acordo com a visão de Wandschneider:

---

<sup>272</sup> *Entrevista Miguel Wandschneider (20-26mins)* [Consult. 2012/ 05/ 25]  
<http://www.youtube.com/watch?v=5YQP5X7-5Gs>

<sup>273</sup> *Performance e curadoria: pontos de situação e experiências de produção in Marte: De que falamos quando falamos de performance*, n.3 (2008), Lisboa: AEAPD –FBAUL, p.59

*As instituições têm o dever de relativizar um critério contabilístico, e de não aferir o sucesso da sua actividade pelo número de pessoas que vai ver a exposição. O grande contributo que neste momento é urgente para a democratização cultural é, precisamente, alargar estes públicos minoritários e residuais. Consolidar, fidelizar e não estar a ir ao encontro das expectativas e dos gostos estabelecidos e dominantes. (...) Porque se for essa a via, as instituições podem ficar muito satisfeitas, mas é uma ilusão. (...) Não pode haver ilusões: não depende apenas da qualidade das iniciativas ou do esforço da sua divulgação. Há imensas variáveis que as instituições não controlam. Tem de existir um empenhamento constante para que as minorias sejam cada vez mais populosas e que não fiquemos confinados a programar para convertidos.* <sup>274</sup>

A abertura e liberdade que a Culturgest confere a Wandschneider, sem grandes imposições ou limitações, prerrogativa utilizada com muita pertinência pelo curador, contrasta com os constrangimentos sentidos em instituições estatais ou outras Fundações portuguesas.

Reforçando o princípio de trabalho em função de um contexto, e no sentido de chegar a públicos mais alargados e heterogéneos, foi desenvolvido um serviço educativo que abrange as diversas áreas dentro da instituição, desde as artes plásticas, à dança, ao teatro e também ao cinema. Traçando ligações com diferentes públicos: crianças e jovens integrados no ambiente escolar, adultos e seniores, ou especialistas, são promovidas diversas actividades como visitas orientadas pelo curador, direccionadas a público adulto generalizado, oficinas e actividades práticas para os mais novos e cursos de formação para professores e educadores.

Mais recentemente, ainda dentro da lógica de serviço público, surge em 2011 uma livraria como resposta a um mercado quase inexistente, onde são comercializadas a baixo custo as edições seleccionadas por Wandschneider e as publicações editadas pela Culturgest, contribuindo de forma *significativa para o crescimento deste pequeníssimo nicho, dando a conhecer e tornando acessíveis no nosso país publicações que apenas poucas pessoas conhecem, (...) e permitindo estimular e aprofundar a relação com o trabalho de muitos artistas e com determinados autores.*<sup>275</sup>

A programação desenvolvida por Wandschneider na Culturgest foi e continua a ser pautada por uma curadoria crítica e uma pragmática noção do lugar do curador quando se

---

<sup>274</sup> *Idem, ibidem, p.59-60*

<sup>275</sup> MEDORI, Paula Brito, WANDSCHNEIDER, Miguel, *Miguel Wandschneider: será sempre necessário fazer uma selecção apertada in L+Arte, nº80, Fev2011, p.31*

aproxima da realidade expositiva e do trabalho artístico. Figura determinante na estrutura da exposição, o curador reforça o trabalho do artista, mesmo em exposições colectivas.

Através de uma forte visão crítica, Miguel Wandschneider procede ao diagnóstico do contexto, procurando corresponder a problemas e agindo sobre esse esteio. É por isso possível afirmar que Miguel Wandschneider consegue através do seu trabalho inscrever-se no contexto cultural nacional (com repercussões no exterior), segundo o conceito de José Gil na obra “Portugal, hoje”, onde este propõe a inscrição como a significação de uma produção real:

*É no real que um acto se inscreve porque abre o real a outro real. (...) Por isso a inscrição faz o presente, um presente de sentido, não situado no tempo cronológico, que dá sentido à existência individual ou à vida colectiva de um povo*<sup>276</sup>

---

<sup>276</sup>GIL, José, *Portugal, Hoje: O medo de existir*, Lisboa: Relógio d'Água, 2012, p. 43-44

## BIBLIOGRAFIA

AA VV	<p><i>Anos 60 Anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta</i>, Lisboa: Sociedade Lisboa 94: Livros Horizonte, 1994</p> <p><i>Continentes, V Exposição Homeostética</i>, Lisboa: SNBA, 1986</p> <p><i>Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa</i>, v. II, Lisboa: Circulo de leitores, 2002,</p> <p><i>Video Zone: The 1st international video-art biennial in Israel: Catalogue</i>, Tel Aviv: Center Contemporary Art Tel Aviv, 2002</p>
ACCIAIUOLI, Margarida [et. al.]	<p><i>Arte &amp; Poder</i>, Lisboa: Universidade Nova, Instituto de História de Arte, 2008,</p> <p><i>Exposições do Estado Novo: 1934-1940</i>, Lisboa: Livros Horizonte, 1998</p> <p><i>KWY, Paris: 1958-1968</i>, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2001,</p>
ADRAGÃO, Maria del Sol,	<p><i>O Centro de arte coleção Manuel de Brito – Génese, Desenvolvimento e perspectiva de crescimento da instituição</i>, Lisboa: FCSH-UNL, Dissertação de Mestrado em Museologia, 2010</p>
ALTSHULER, Bruce	<p><i>Salon to biennial: exhibitions that made art history</i>, London, New York:Phaidon Press, 2008,</p> <p><i>The avant-garde in exhibition: New art in the 20th century</i>, New York: Harry N. Abrams, 1994</p>
ÁVILA, Maria de Jesus,	<p><i>1960-1980, Anos de normalização artística nas coleções do Museu do Chiado</i>, Lisboa: IPM, 2003</p>
AZEVEDO, Fernando de; ALMEIDA, Bernardo Frey Pinto de;MOLDER, Maria Filomena	<p><i>Arquipélago</i>, Lisboa: SNBA, 1985</p>
BARATA, André PEREIRA, António Santos CARVALHEIRO, José Ricardo	<p><i>Representações da Portugalidade</i>, Lisboa: Editorial Caminho, Dezembro de 2011, p.235-236</p>
BARKER, Emma,	<p><i>Contemporary cultures of display</i>, New Haven, London: Yale University Press: The Open University, 1999</p>
BARR, Alfred H.	<p><i>La definición del arte moderno</i>, Madrid: Alianza, 1989</p>
BAUDELAIRE, Charles,	<p><i>O pintor da vida moderna</i>, Lisboa: Vega, 1993</p>

BAZON, Germain	<i>Um Século de Pintura Francesa 1850-1959</i> , Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965
BENJAMIN, Walter; ADORNO, Theodor,	<i>Sobre arte, técnica, linguagem e política</i> , Lisboa: Relógio d'Água, 1992
BEZZOLA, Tobia KURZMEYER, Roman	<i>Harald Szeemann with by thought because towards despite: catalogue of all exhibitions, 1957-2005</i> , Zürich : Edition Voldemeer ; Wien : Springer, 2007
BOCK, Jürgen (coord.)	<i>Da obra ao texto: diálogos sobre a prática e a crítica na arte contemporânea</i> , Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2002
BOURDIEU, Pierre,	<i>O poder simbólico</i> , Lisboa: Difel, 1989 <i>A distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo</i> , Lisboa: Edições 70, [1979], 2010
BUREN, Daniel,	<i>The Function of the Museum</i> , Oxford: Museum of Modern Art, 1973
CALHAU, Fernando; FARIA, Nuno;	<i>Margens. Arte Contemporânea portuguesa</i> , Lisboa: Comissão Instaladora do Instituto de Arte Contemporânea, 1997
CALHAU, Fernando; CALDAS, Manuel Castro; FARIA, Nuno	<i>O Génio do olhar: desenho como disciplina 1991-1999</i> , Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 2000
CALVINO, Italo DURHAM, Jimmie LAPA, Pedro	<i>Interferências/ Jimmie Durham</i> , Lisboa : Museu do Chiado, 1999
CHECA, Naxto [et. al.]	<i>Veneer Folheado: a Multidisciplinary arts exchange project</i> , Lisboa: Galeria Zé dos Bois; Belfast: Catalyst Arts, 2003
DANTO, Arthur	<i>After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History</i> , Princeton University Press, 1996
DUNLOP, Ian	<i>The shock of the new</i> , Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1972,
ECO, Umberto	<i>A definição da arte</i> , Lisboa: Edições 70, [1968], 1986 <i>A obra aberta</i> , Lisboa: Difel, 1989
FOUCAULT, Michel	<i>Dits et écrits: 1954-1988</i> , Paris: Gallimard, 1994
FARIA, Nuno WANDSCHNEIDER, Miguel	<i>Dan Perjovschi: The Porto drawing</i> , Porto: Culturgest, 2007
FERNANDES, João RAMOS, Maria	<i>Perspectiva: Alternativa Zero</i> , Porto: Fundação de Serralves, 1997
FARIA, Óscar	<i>1999 Serralves 2004</i> , Porto: Público, Fundação de Serralves, 2004
FAVIÈRE, Jean	<i>Museus na Europa: Evolução e Novas tendências</i> , Lisboa: ICOM, 1989

FERNANDES, João	
WANDSCHNEIDER, Miguel	<i>Luisa Cunha</i> , Porto: Fundação Serralves, 2007
NICOLAU, Ricardo	
FERNÁNDEZ, Luis Alonso	<i>Introducción a la nueva museología</i> , Madrid : Alianza Editorial, 2002
	<i>A arte em Portugal no século XX</i> , Lisboa: Bertrand Editora, 2ª Edição [1974] 1984
FRANÇA, José Augusto	<i>Sobre a cultura e a política cultural</i> , Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1976
GAMA, Jaime	
MARTINS, Vitor	
WANDSCHNEIDER, Miguel	<i>Menez, Jorge Martins e Pedro Casqueiro. Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos</i> ; Lisboa: Assembleia da República, 2005
GASSET, José Ortega y	<i>A desumanização da arte</i> , Lisboa : Vega Passagens, 1997
GIL, José	<i>Portugal, Hoje: O medo de existir</i> , Lisboa: Relógio d'Água, 2012,
	<i>Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: o renascimento da gravura em Portugal</i> , FCSH-UNL, Dissertação de Mestrado orientada por Joana Cunha Leal, co-orientada por António Canau, 2011
GOMES, Inês Vieira	
GONÇALVES, Cláudia	<i>Porto: 60/70: os artistas e a cidade</i> , Porto: Asa : Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas: Museu de Serralves, 2001
RAMOS, Maria	
GONÇALVES, Rui Mário	<i>De 1945 à actualidade</i> , Coleção História da arte em Portugal, v.13, Lisboa: Alfa, 1988,
	<i>Rethinking Curating: Art after new media</i> , Cambridge, Mass., London: MIT, 2010
GRAHAM, Beryl	
COOK, Sara	
GREENBERG, Reesa	
FERGUSON, Bruce W.	<i>Thinking about exhibitions</i> , London; New York: Routledge, 1996
NAIRNE, Sandy	
GUARDA, Dinis,	<i>Vídeo Arte e Filme de Arte &amp; ensaio em Portugal</i> , Lisboa: Número, Arte e Cultura, 2008
HABERMAS, Jürgen	<i>História y crítica de la opinión pública: la transformación estructural dela vida pública</i> , Barcelona: Gustavo Gili, 1981
HENDY, Philip	<i>Arte Britânica no século XX: exposição de pintura e escultura</i> , Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1962
HÖFFNER, Julia	<i>Museus do século XXI</i> , London: Prestel, 2008
JAUSS, Hans Robert	<i>A literatura como provocação</i> , Lisboa: Vega, [1970], 1993
KANTOR, Sybil Gordon	<i>Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual origins of the museum of modern art</i> , Cambridge: Mass., MIT Press, 2001
KOSÍK, Karel	<i>Dialética do Concreto</i> , Rio de Janeiro: Paz e Terra, [1963], 1969

KRAUSS, Rosalind E.	<i>La originalidad dela vanguardia y otros mitos modernos</i> , Madrid: Alianza Editorial, 1996
LAPA, Pedro	<i>Gerhard Richter: Uma coleção privada</i> , Lisboa: Museu do Chiado, 2004
MELO, Alexandre	<i>Arte e mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista</i> , Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999
MÜLLER, Hans-Joachim	<i>Harald Szeemann: Exhibition maker</i> , Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2006
NOGUEIRA, Isabel	<i>Do pós-modernismo à exposição Alternativa Zero</i> , Lisboa: Vega, 2007 <i>Alternativa Zero, 1977: o reafirmar da possibilidade da criação</i> , Coimbra: CEIS20, 2008
OBRIST, Hans Ulrich	<i>A Brief History of Curating</i> , Zurich: JRP  Ringier & Les Presses du Réel, 2010
O'DOHERTY, Brian	<i>Inside the White Cube - The Ideology of the Gallery Space</i> , Londres: University of California Press, [1976], 1997
O'NEILL, Paul [et. al.]	<i>Curating subjects</i> , Amsterdam: Open Editions/de Appel
OLIVEIRA, Leonor	<i>Os Antecedentes do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves</i> , Lisboa: FCSH-UNL, Dissertação de Mestrado em Museologia e Património, 2008
PENA, Gonçalo	<i>Anos 60, Anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta</i> , Lisboa: Livros Horizonte, 1994,
PEREIRA, Paulo [et. al.]	<i>História da Arte Portuguesa</i> , v.3, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995
PÉREZ, Miguel von Hafe	<i>Propostas da arte portuguesa, Posição: 2007</i> , Porto: Público, Fundação de Serralves, 2007
PINHARANDA, João SCHACHTER, Kenny WANDSCHNEIDER, Miguel	<i>António Olaio : Brrrrrain</i> , Lisboa: Culturgest, 2008
PINTO, Cerveira	<i>Depois do Modernismo: Catálogo</i> , Lisboa: Depois do Modernismo, 1983
RAMOS, Rui	<i>História de Portugal</i> , Lisboa: A esfera dos livros, 2009
RIBEIRO, António Pinto RAMOS, Fátima	<i>Arte Contemporânea; Coleção Caixa Geral de Depósitos, novas aquisições</i> ”, Lisboa: Culturgest, 2002
RIVIÈRE, Georges Henri	<i>La Muséologie: Cours de Muséologie/ Texts et Témoignages</i> , [s.l.] : Dunod, 1989
SANDLER, Irving NEWMAN, Amy	<i>La definición del arte moderno</i> , Madrid: Alianza, 1989

SANTOS, Boaventura de Sousa	<i>Portugal: um retrato singular</i> , Lisboa : Afrontamento : Centro de Estudos Sociais, 1993 <i>Pela mão de Alice. O Social e o político na pós-modernidade</i> , Porto: Afrontamento, 1994
SANTOS, David	<i>Figuração e abstracção nas colecções do Museu do Chiado: 1940-1960</i> , Lisboa: IPM, 2002
SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos, MELO, Alexandre MARTINHO, Teresa Duarte	<i>Galerias de Arte em Lisboa</i> , Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2001
SANTOS, Mariana Pinto dos,	<i>Vanguardas &amp; Outras Loas: Percurso Teórico de Ernesto de Sousa</i> , Lisboa: Assírio & Alvim, 2007
SARDO, Delfim	<i>Projecto Mnemosyne: Encontros de Fotografia</i> , Coimbra: Encontros de Fotografia, 2000
SAUVAGEOT, Jacques [et. al.],	<i>A Revolta estudante - Falam os seus animadores</i> , Lisboa: Editora Ulisseia, 1968
SCHNEIDER, Angela	<i>First exhibition-dialogue on contemporary art in Europe - Primeira exposição-diálogo sobre a arte contemporânea na Europa</i> ; Lisbon: Calouste Gulbenkian Foundation. Modern Art Center, 1985
SILVA, Raquel Henriques da, CANDEIAS, Ana Filipa, RUIVO, Ana	<i>Anos 70: Atravessar Fronteiras</i> , Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2009
SOUSA, Ernesto de	<i>Alternativa Zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea</i> , Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977 <i>Bienal de Veneza80: Portugal</i> , Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1980 <i>Ser Moderno ... em Portugal</i> , Lisboa: Assírio & Alvim, 1998
STANISZEWSKI, Mary Anne	<i>The power of display: a history of exhibition installations at the museum of modern art</i> , London: The MIT Press, 1998,
TAVARES, Cristina Azevedo	<i>A Sociedade Nacional de Belas Artes: Um século de História e de Arte</i> , Vila Nova de Cerveira: Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006;
TAVARES, Emília	<i>1980-2004 Anos de actualização artística das colecções do Museu do Chiado</i> , Lisboa: IPM, 2004
TEIXEIRA, Mariana Ferreira Roquette	<i>'Avô - um pioneiro como nós' A redefinição do papel de 'Ausstellunsmacher' por Harald Szeemann</i> , Lisboa: UNL – FCSH, Dissertação de Mestrado em Museologia, Março de 2011
TODOLÍ, Vicente [et. al.]	<i>Circa 1968</i> , Porto: Fundação de Serralves, 1999

TROPA, Francisco, WANDSCHNEIDER, Miguel FALCÃO, Pedro	<i>A Assembleia de Euclides: Fernando Tropa</i> , Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos, 2009
WANDSCHNEIDER, Miguel FREITAS, Maria Helena de	<i>Ernesto de Sousa: revolution my body</i> , Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998;
WANDSCHNEIDER, Miguel FARIA, Nuno	<i>Ernesto de Sousa: revolution my body</i> , Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998;
WANDSCHNEIDER, Miguel, FARIA, Nuno	<i>Paisagens no singular</i> , Lisboa: Ministério da Cultura: Instituto de Arte Contemporânea, 1999 <i>A Indisciplina como desenho</i> , Lisboa: Ministério da Cultura, 1999
WANDSCHNEIDER, Miguel, FARIA, Nuno, VILAR, Clara Távora	<i>Noronha da Costa Revisitado: 1965</i> , Lisboa : Centro Cultural de Belém: ASA, 2003
WANDSCHNEIDER, Miguel	<i>Carlos Bunga</i> , Lisboa: Culturgest, 2006
WANDSCHNEIDER, Miguel	<i>Angela de la Cruz: Trabalho</i> , Lisboa: Culturgest, 2006
WILLEMS, Roger, MANDERS, Mark WANDSCHNEIDER, Miguel	<i>Kees Goudzwaard/ Sequent</i> , Nijmegen: Roma Publication, 2006
WANDSCHNEIDER, Miguel	<i>Miguel Palma: o mundo às avessas</i> , Lisboa: Culturgest, 2007
WANDSCHNEIDER, Miguel	<i>Bruno Pacheco: All Together</i> , Lisboa: Culturgest, 2007
WANDSCHNEIDER, Miguel	<i>Roland Schimmel</i> , Lisboa: Culturgest, Roma Publications, 2008
WANDSCHNEIDER, Miguel VALENTE, Mário	<i>Monolith +++</i> , Lisboa: Culturgest, 2008
WANDSCHNEIDER, Miguel	<i>The possibility of Everything</i> , Lisboa: Culturgest, 2009
WANDSCHNEIDER, Miguel	<i>João Queiroz Silvæ</i> , Lisboa: Culturgest, 2010

## PERIÓDICOS

[s.a], *The new museology in The Burlington Magazine*, Vol.131, No. 1039, Oct. 1989

[s.a], *Culturgest no Porto in L+Arte*, nº1, Maio de 2004, p.16-18

AA VV, *Performance e curadoria: pontos de situação e experiências de produção in Marte: De que falamos quando falamos de performance*, n.3 (2008), Lisboa: AEAPD –FBAUL, pp.38-65

BARR, Alfred H., *Modern Art Makes History, Too in College Art Journal*, Vol. 1, No. 1 Nov., 1941

BARR, Alfred H., *Russian Diary 1927-28 in October*, Winter, 1978

BARROSO, Eduardo Paz, *Serralves: museu procura-se in Arte & Leilões*, nº5, Jun-Set1999, pp.35-41

BORGEMEISTER, Rainer, GILDEMYN, Marie-Pascale, BUCHLOH, Benjamin, *Broodthaers - Writings, Interviews, Photographs in October*, Cambridge (Massachusetts), 1987

BROWN, Milton W., *Walt Kuhn's Armory Show in Archives of American Art Journal*, Vol. 27, No. 2, 1987

CERQUEIRA, João, *Arte de vanguarda no Porto dos anos 60 e 70 in Arte Ibérica*, nº44, Março 2001, pp.13-17

CRESPO, Nuno, *Art Attack in Público*, 29 de Novembro de 2003

FRANCO, Francesca, *Shifts in the Curatorial Model of the Venice Biennale: 1895 – 1974 in Manifesta Journal - Journal of Contemporary curatorship*, Milano: SilvanaEditoriale, nº11, 2010/2011, pp.66-74

HABERMAS, Jürgen, *The public sphere: An encyclopedia article (1964) in New German Critique*, No. 3 (Autumn, 1974)

HEINICH, Nathalie, *Para acabar com a polémica da arte contemporânea in Revista MArte*, nº2, Lisboa: AEAPD - FBAUL, [1999], 2006,

LAPA, Pedro, *Panorama museológico da arte contemporânea em Portugal in Museologia.pt*, nº2, 2008

MARCHAND, Bruno, *Dulce d'Agro. A mais bonita história cultural de depois do 25 de Abril in L+Arte*, nº50, Julho 2008, pp.42-47

- MARMELEIRA, José, *Culturgest e Project Room, trabalho de prospecção in Público*, 08 de Janeiro de 2010
- MARTINS, Celso, *Movimento da luz: filmes dos anos 60 e 70 a fechar o núcleo histórico do do projecto "Slow Motion" in Expresso*, 18 de Novembro de 2000
- MARTINS, Celso, *Filipa Cesar in Expresso*, 15 de Junho de 2002
- MARTINS, Celso, *Mais videos nas Caldas: obras de Alexandre Estrela e António Olaio in Expresso*, 03 de Março de 2001
- MEDORI, Paula Brito, MAGALHÃES, João, *É uma programação idiossincrática in L+Arte*, Lisboa, nº21, Fev2006, pp.36-38
- MEDORI, Paula Brito, *Miguel Wandschneider: Será sempre necessário fazer uma selecção apertada in L+Arte*, Lisboa, nº80, Fev 2011, pp.30-33
- MELO, Alexandre, *Galerias de arte: um inquérito em curso in Lisboa: Artes & Leilões*, nº1, Out-Nov1989, pp.20-21
- PERNES, Fernando, *Carta do Porto: Centro de Arte Contemporânea in Lisboa: Colóquio Artes*, nº30, Dez1976, pp.73-75
- PINHARANDA, João, *Devagar se vai ao loge: dois anos de filmes de artistas nas Caldas das Rainhas in Jornal Público*, 28 de Abril de 2000
- OAKLANDER, Christine, *Clara Davidge's Madison Art Gallery: Sowing The Seed for The Armory Show in Archives of American Art Journal*, Vol. 36, No. 3/4, 1996
- RATO, Vanessa, *Culturgest já tem novos acessórios, entraram em funções anteontem in Público*, 03 de Abril de 2004
- RATO, Vanessa, *Slow Motion na Madeira in Público*, 13 de Março de 2004
- RATO, Vanessa, *Imagens cruzadas: Slow Motion e Cross Sharing, duas oportunidades distintas para rever o trabalho de Alexandre Estrela in Público*, 10 de Março de 2001
- RATO, Vanessa, *Slow Motion (em Lisboa) in Público*, 23 de Março de 2002
- REIS, Barbara, *Pinto Ribeiro sai da Culturgest para não se 'eternizar': foi o único director artístico da Culturgest In Público*, 27 de Março de 2004
- SANTOS, David, *Slow Motion, Caldas das Rainhas in Arte Ibérica*, Julho de 2000, p.
- SARDO, Delfim, *Quando a arte fala de arquitectura in Marte: Da criação artística à intervenção espacial*, n.4 (2011), Lisboa: AEAPD -FBAUL, pp.74-87

SCHACHTER, Kenny, *God is Dead so are galleries in Curating in the 21st Century*, New Art Gallery, Walsall, 2001,

SOUSA, Ernesto, *Alternativa Zero: Uma criação consciente de situações in Colóquio Artes*, Lisboa, nº34, Out1977, pp.45-53

WANDSCHNEIDER, Miguel, *A propósito de uma crítica a Slow Motion in Arte Ibérica*, Setembro de 2000, nº39, p.58-59

## INTERNET

### **ACADEMIA. EDU**

SANTOS, Mariana Pinto dos, *It's pretty, but is it art?"* [Consult. 2012/ 05/ 03] disponível em [http://unl-pt.academia.edu/MarianaPintodosSantos/Papers/129677/\\_Its\\_pretty\\_but\\_is\\_it\\_art\\_](http://unl-pt.academia.edu/MarianaPintodosSantos/Papers/129677/_Its_pretty_but_is_it_art_)

LEAL, Joana Cunha, *Uma entrada para Entrada. Amadeo a historiografia e os territorios da pintura* [Consult. 2012/ 05/ 03] disponível em [http://unl-pt.academia.edu/JoanaCunhaLeal/Papers/135337/Uma\\_entrada\\_para\\_Entrada.\\_Amadeo\\_a\\_historiografia\\_e\\_os\\_territorios\\_da\\_pintura](http://unl-pt.academia.edu/JoanaCunhaLeal/Papers/135337/Uma_entrada_para_Entrada._Amadeo_a_historiografia_e_os_territorios_da_pintura)

### **ALEXANDRE POMAR**

Breve biografia de Fátima Ramos [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em [http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/2007/08/culturgest-1.html](http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/08/culturgest-1.html)

### **ANTÓNIO PINTO RIBEIRO**

Breve biografia de António Pinto Ribeiro [Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em <http://www.antoniopintoribeiro.com/>

### **ARCHIVES OF AMERICAN ART, SMITHSONIAN INSTITUTION**

*Walt Kuhn, Kuhn family papers, and Armory Show records, 1859-1978, bulk 1900-1949* [Consult. 2011/ 10/ 4] disponível em

<http://www.aaa.si.edu/collections/walt-kuhn-kuhn-family-papers-and-armory-show-records-9172/more#biohist>

[Consult. 2011/ 10/ 4] disponível em <http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/armory-show-floor-plan-483>

[Consult. 2011/ 10/ 4] disponível em

<http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/Installation-views-and-Armory-building--228141>

[Consult. 2011/ 10/ 4] disponível em

<http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/Postcard-reproductions-of-works-exhibited--228134>

Walter Pach papers, 1857-1980 [Consult. 2011/ 10/ 11] disponível em <http://www.aaa.si.edu/collections/walter-pach-papers-9852/more#biohist>

Betty Parsons Gallery records and personal papers, circa 1920-1991, bulk 1946-1983, [Consult. 2011/ 10/ 18] disponível em <http://www.aaa.si.edu/collections/betty-parsons-gallery-records-and-personal-papers-7211>

#### **ARQUIVO L+ARTE**

ROSENDO, Catarina, *Lisbon Internatiobal Show - A Bienal Internacional de Desenho que Lisboa perdeu*, 2009, [Consult. 2012/ 06/ 15] disponível em [http://arquivolarte.blogspot.pt/2009\\_06\\_01\\_archive.html](http://arquivolarte.blogspot.pt/2009_06_01_archive.html)

ANACLETO, Ana, *Arquipélago: Da insularidade como prática* [Consult. 2012/ 06/ 20] disponível em [http://arquivolarte.blogspot.pt/2010\\_07\\_01\\_archive.html](http://arquivolarte.blogspot.pt/2010_07_01_archive.html)

ROSENDO, Catarina, *Ogiva Galeria de Arte, 1970-1974: O risco de sair da norma* [Consult. 2012/ 06/ 15] disponível em [http://arquivolarte.blogspot.pt/2009\\_10\\_01\\_archive.html](http://arquivolarte.blogspot.pt/2009_10_01_archive.html)

MARCHAND, Bruno *Exposição-Diálogo* [Consult. 2012/ 06/ 15] disponível em [http://arquivolarte.blogspot.pt/2008\\_03\\_01\\_archive.html](http://arquivolarte.blogspot.pt/2008_03_01_archive.html)

#### **ARTECAPITAL**

Breve biografia de Maria Helena de Freitas [Consult. 2012/ 05/ 07] disponível em <http://artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=111>

JÜRGENS, Sandra Vieira, *Pedro Lapa*, [Consulta 2012/ 07/ 28], disponível em <http://www.artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=143>

#### **BART LODEWIJKS**

*Porto/Lisbon Drawings* [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em <http://www.bartlodewijks.nl/>

#### **BOAVENTURA DE SOUSA SANTOS**

SANTOS, Boaventura de Sousa, *Estado e sociedade na semiperiferia do sistema mundial: o caso português* [Consult. 2012/ 4/ 20] disponível em [http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Estado\\_e\\_sociedade\\_Analise\\_Social.PDF](http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Estado_e_sociedade_Analise_Social.PDF)

#### **CAC BRETAGNY - CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE BRETAGNY**

*Cornelius Cardew e a liberdade da escuta* [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em [http://www.cacbretigny.com/inhalt/Cardew\\_Fenetre.html](http://www.cacbretigny.com/inhalt/Cardew_Fenetre.html)

#### **CENTRO DE ARTE MODERNA – FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN**

*Ernesto de Sousa: Revolution My Body* [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em <http://cam.gulbenkian.pt/index.php?article=70116&visual=2&queryParams=orderby%7C&position=14&queryPage=7&langId=1>

#### **CENTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES ERNESTO DE SOUSA**

[Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em <http://www.ernestodesousa.com/?p=102>  
[Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em <http://www.ernestodesousa.com/?p=111>

#### **CENTRO NACIONAL DE CULTURA**

Breve biografia Manuel José Vaz [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em

<http://www.cnc.pt/Noticias.aspx?ID=588>

#### **CULTURGEST**

*António Olaio: Brrrrrain* [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em  
[http://www.culturgest.pt/arquivo/2009/docs/AntonioOlaio\\_JE-pt.pdf](http://www.culturgest.pt/arquivo/2009/docs/AntonioOlaio_JE-pt.pdf)

*Armanda Duarte* [Consult. 2012/ 05/ 03] disponível em  
[http://www.culturgest.pt/arquivo/2011/docs/armanda\\_duarte\\_chiado8.pdf](http://www.culturgest.pt/arquivo/2011/docs/armanda_duarte_chiado8.pdf)

*Colecção #2# (Francisco Tropa)* [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em  
<http://www.culturgest.pt/actual/tropa.html>

*IRWIN: A História reconstruída* [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em  
<http://www.culturgest.pt/docs/irwin.pdf> - consultado em Maio de 2012

*Jos de Gruyter e Harald Thys* [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em  
[http://www.culturgest.pt/arquivo/2009/docs/JosGruyterHaraldThys\\_JE-pt.pdf](http://www.culturgest.pt/arquivo/2009/docs/JosGruyterHaraldThys_JE-pt.pdf)

*Kees Goudzwaard* [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em  
<http://www.culturgest.pt/docs/kees.pd>

*The Possibility of Everything: João Paulo Feliciano 1989 – 1994* [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em  
[http://www.culturgest.pt/docs/jp\\_feliciano.pdf](http://www.culturgest.pt/docs/jp_feliciano.pdf)

#### **DIÁRIO DE NOTÍCIAS**

Breve biografia de João Fernandes [Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em  
[http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=2290181](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=2290181)

#### **DOCUMENTA ARCHIVE**

*d1 1955* [Consult. 2011/ 12/ 15] disponível em <http://archiv.documenta12.de/d1.html?&L=1>

*d5 1972* [Consult. 2011/ 12/ 15] disponível em [http://documentaarchiv-mediencenter.stadt-kassel.de/R/FQUXMPU36NN7H6Y61VGP8QDH7GKDB8MVS2PEKQUNYP4V1NH-02013?func=collections-result&collection\\_id=1265](http://documentaarchiv-mediencenter.stadt-kassel.de/R/FQUXMPU36NN7H6Y61VGP8QDH7GKDB8MVS2PEKQUNYP4V1NH-02013?func=collections-result&collection_id=1265)

#### **FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS - UNIVERSIDADE CATÓLICA DE LISBOA**

Breve biografia de Miguel Lobo Antunes [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em  
[http://www.fch.lisboa.ucp.pt/site/custom/template/ucptpl\\_fac.asp?SSPAGEID=1002&lang=1&artigoID=4804](http://www.fch.lisboa.ucp.pt/site/custom/template/ucptpl_fac.asp?SSPAGEID=1002&lang=1&artigoID=4804)

#### **FUNDAÇÃO MÁRIO SOARES**

Breve biografia de Raquel Henriques da Silva [Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em  
[http://fims.up.pt/reconstruir\\_cidades/ficheiros/conferencistas/curriculum\\_19.pdf](http://fims.up.pt/reconstruir_cidades/ficheiros/conferencistas/curriculum_19.pdf)

#### **FUNDAÇÃO SERRALVES**

Breve biografia de Delfim Sardo [Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em  
<http://www.serralves.pt/gca/?id=3100>

#### **JOÃO PAULO FELICIANO**

*Evolution My Mind* [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em  
<http://www.joaopaulofeliciano.com/selected-works/evolution-my-mind>

#### **ICON - THE INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS**

*Museum Professions – A European Frame of Reference* [Consult. 2011/ 11/ 20] disponível em [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/professions/frame\\_of\\_reference\\_2008.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/professions/frame_of_reference_2008.pdf)

#### **IPSILO, JORNAL PÚBLICO**

MARMELEIRA, José, *Os espaços que eles inventam* [Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=244924>

#### **INTERNET ARCHIV**

AUVRAY, Louis, *Exposition des beaux-arts: Salon de 1864* [Consult. 2011/ 10/ 7] disponível em <http://www.archive.org/stream/expositiondesbe01auvrgoog#page/n9/mode/2up>

#### **INSTITUTO DE HISTÓRIA DE ARTE DA FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA**

Breve biografia de Jean-Francois Chougnnet [Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em <http://iha.fcsh.unl.pt/index.php?id=contactos2&idNoticia=19>

#### **KEES GOUDZWAARD**

*Kees Goudzwaard: CV* [Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em <http://www.keesgoudzwaard.org/kgcv.html>

#### **LINGUAGEM E FORÇAS: O INCONSCIENTE DA LINGUAGEM E O PROCESSO CRIATIVO**

Breve biografia de Nuno Faria [Consult. 2012/ 05/ 07] disponível em <http://www.linguagemeforcas.ifl.pt/nuno-faria>

#### **MUSEUM OF MODERN ART – NOVA IORQUE**

*Cologne Sonderbund* [Consult. 2011/ 10/ 18] disponível em [http://www.moma.org/collection\\_ge/browse\\_results.php?criteria=O:AD:E:20531%7CA:AR:E:3&role=3](http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?criteria=O:AD:E:20531%7CA:AR:E:3&role=3)

#### **MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEO DE LIMA**

*Culturgest Project* [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em <http://li-mac.org/exhibitions/permanent-exhibition/phantom-limb/isolated-areas/culturgest-project/#/http://li-mac.org/exhibitions/permanent-exhibition/phantom-limb/isolated-areas/culturgest-project/>

#### **MSDM: MOBILE STRATEGIES OF DISPLAY & MEDIATION**

MARMELEIRA, José, *Olhar criticamente o vídeo*, [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em <http://www.msdm.org.uk/archive/videoarteempotugal.pdf>

#### **PEGGY GUGGENHEIM COLLECTION**

*Peggy Guggenheim*, [Consult. 2011/ 10/ 30] disponível em <http://www.guggenheim-venice.it/inglese/museum/peggy.html>

#### **PORTA33**

*João Paulo Feliciano* [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em [http://www.porta33.com/old/exposicoes/slowmotion/jpfeliciano/jpf\\_txt.html](http://www.porta33.com/old/exposicoes/slowmotion/jpfeliciano/jpf_txt.html)

#### **PORTFOLIO**

KREPS, Christina F., *Appropriate museology in theory and practice in Museum Management and Curatorship*, Vol. 23, No. 1, March 2008 [Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em <https://portfolio.du.edu/portfolio/getportfoliofile?uid=114356>

#### **RECEPTION**

*Koenraad Dedobbeleer* [Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em <http://www.reception-berlin.de/artists/artist-detail/9-koenraad-dedobbeleer/>

#### **REPOSITÓRIO DA UNIVERSIDADE NOVA**

Breve biografia de Pedro Lapa [Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em <http://run.unl.pt/handle/10362/5538>

#### **ROMA PUBLICATIONS**

[Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em <http://www.romapublications.org/Roma1-99.html>

#### **SANDRA VIEIRA JÜRGENS**

Breve biografia de Natxo Checa [Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em <http://sandravieirajurgens.wordpress.com/tag/natxo-checa/>

#### **THE GUARDIAN**

Breve biografia de Vicente Todolí [Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2010/mar/31/in-praise-of-vicente-todoli-tate-modern>

#### **THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART – NOVA IORQUE**

*Alfred Stieglitz (1864–1946) and His Circle*, [Consult. 2011/ 10/ 4] disponível em [http://www.metmuseum.org/toah/hd/stgl/hd\\_stgl.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/stgl/hd_stgl.htm)

#### **THE PHILLIPS COLLECTION**

Biografia de Arthur B. Davies: [Consult. 2011/ 10/ 7] disponível em [http://www.phillipscollection.org/research/american\\_art/bios/davies-bio.htm](http://www.phillipscollection.org/research/american_art/bios/davies-bio.htm)

#### **UNIVERSIDADE DE LISBOA - INSTITUTO DE EDUCAÇÃO**

PONTE, João Pedro, *Estudos de caso em educação matemática* [2006] [Consulta 2012/ 08/ 13], disponível em [http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/jponte/docs-pt/06-Ponte%20\(Estudo%20caso\).pdf](http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/jponte/docs-pt/06-Ponte%20(Estudo%20caso).pdf)

#### **UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA**

GROYS, Boris, *Sobre lo nuevo*, [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.pdf>

#### **VAN ABBEMUSEUM**

*Roland Schimmel – The innocent eye/ Het onschuldige oog in Het Oog (the Eye)* [Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em [http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx\\_vabdisplay\\_pi1%5Bptype%5D=18&tx\\_vabdisplay\\_pi1%5Bproject%5D=925&cHash=4be35472b3](http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=925&cHash=4be35472b3)

#### **VERA CORTÉS ART AGENCY**

*Ricardo Jacinto* [Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em <http://www.veracortes.com/index.php?menu=artists&artist=13&section=work>

#### **YOUTUBE**

*Entrevista Miguel Wandschneider* [Consult. 2012/ 05/ 25] disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=5YQP5X7-5Gs>

#### **ZENO X GALLERY ANTWERPEN**

[Consult. 2012/ 2/ 10] disponível em <http://www.zeno-x.com/news/images/GK01.htm>

**ANEXOS CAPÍTULO I**  
DOSSIER DE IMAGENS

## “SALON DOS RECUSADOS”

Local e datas | Salon Annexe, Palais de l'Industrie, avenue des Champs –  
Élysées, Paris, 15 Maio a 1 de Julho de 1863

Organização | Júri composto por membros da Academia de Belas Artes  
segundo mandato de Napoleão III



Interior do Palácio Industrial. Exposição de pintura no primeiro andar.

FONTE:

DUNLOP, Ian “The shock of the new”, Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1972;

ALTSHULER, Bruce “Salon to biennial: exhibitions that made art history”, London, New York:Phaidon Press, 2008;

## “1ª EXPOSIÇÃO IMPRESSIONISTA”

Primeira Exposição da Sociedade Anônima de Artistas – Pintores, Escultores, Gravadores, etc.

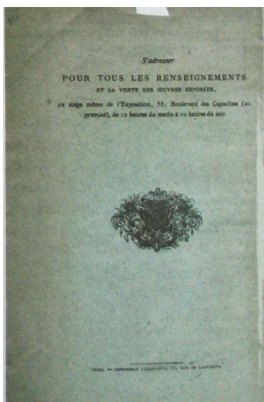
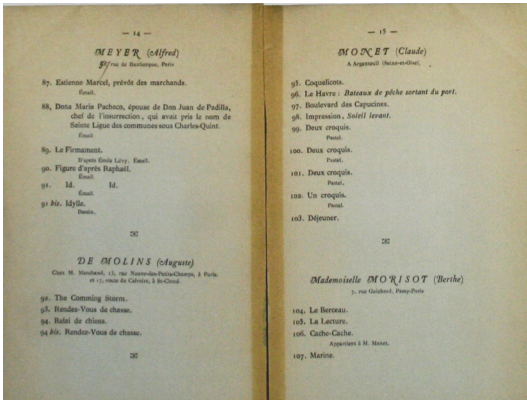
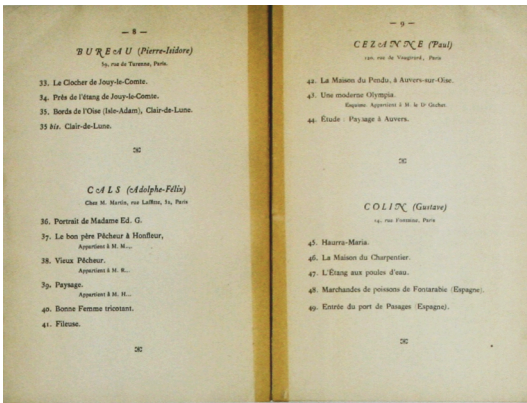
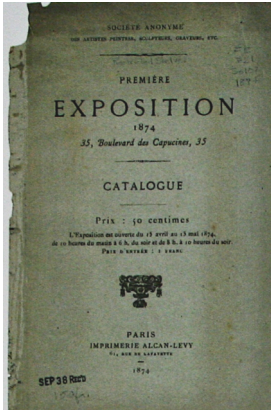
Localização e datas | 35, Boulevard des Capucines, Paris;  
15 de Abril a 15 de Maio de 1874

Organização | Sociedade Anônima de Artistas – Pintores, Escultores, Gravadores, etc



Estudio de Nadar.

A exposição teve lugar no segundo andar do edifício.  
A organização da exposição foi bastante democrática,  
agrupando as obras de acordo com o tamanho.



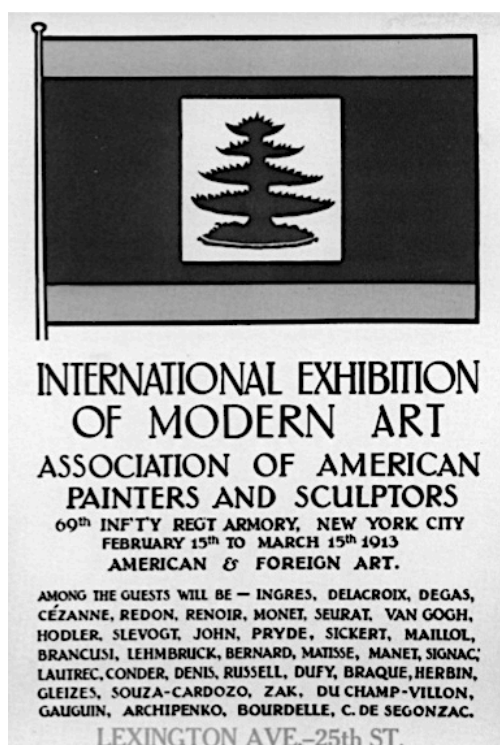
Catálogo: Editado por Edmond Renoir

FONTE:  
 ALTSCHULER, Bruce "Salon to biennial: exhibitions that made art history", London, New York:Phaidon Press, 2008;

## “THE ARMORY SHOW: INTERNATIONAL EXHIBITION OF MODERN ART”

Localização e datas | Armory of the 69th Regiment of Infantry, 69 Lexington Avenue, New York, 17 de Fevereiro a 15 de Março; The Art Institute of Chicago, Chicago 24 de Março a 16 de Abril 1913; Copley Society of Boston, Boston, 28 de Abril – 19 Maio 1913

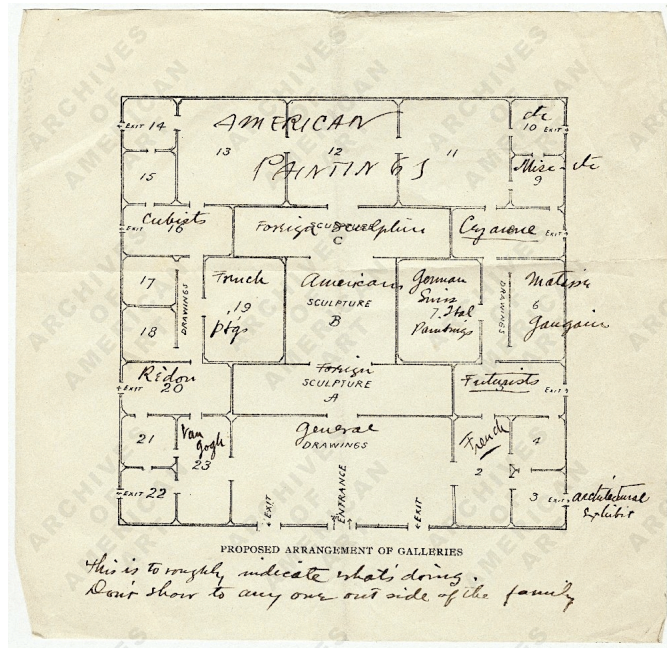
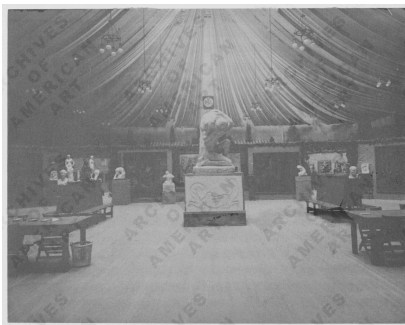
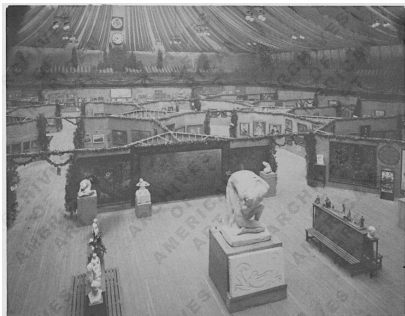
Organização | Association of American Painters and Sculptors, Inc.



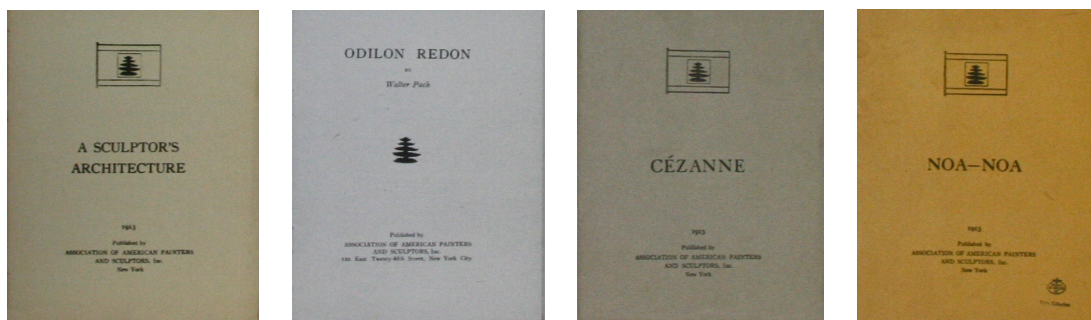
Poster publicitário da exposição



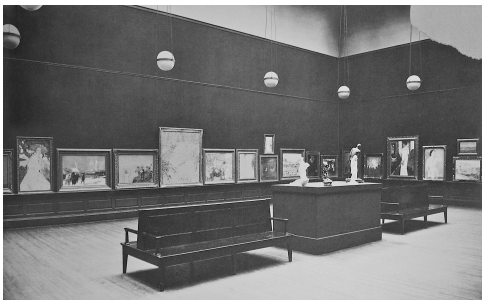
Entrada da exposição



FONTES: Archives of American Art, Smithsonian Institution Washington  
<http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/armory-show-floor-plan-483>  
<http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/Installation-views-and-Armory-building-228141>  
<http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/Postcard-reproductions-of-works-exhibited-228134>



Cadernos sobre os artistas: Quatro panfletos publicados aquando da exposição: um pequeno ensaio que descreve Raymond Duchamp – Villon's "La maison cubist"; um ensaio sobre Odilon Redon, representado na exposição com 38 trabalhos; ensaio sobre Paul Cézanne escrito pelo historiador de arte Élie Faure; e uma tradução parcial do diário tailandês de Paul Gauguin Noa-Noa.



The Art Institute of Chicago, Chicago 24 de  
Março a 16 de Abril 1913;

FONTE:  
ALTSHULER, Bruce "Salon to biennial: exhibitions that made art history", London, New York:Phaidon  
Press, 2008;

**“CUBISMO E ARTE ABSTRATA: PINTURA, ESCULTURA, CONSTRUÇÕES, FOTOGRAFIA, ARQUITECTURA, ARTE INDUSTRIAL, TEATRO, FILMES, POSTERS, TIPOGRAFIA”**

LOCALIZAÇÃO E DATAS | The Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque, 1936

CURADOR | Alfred Barr, Jr.

ITINERÁRIO | San Francisco Museum of Art, São Francisco, 27 de Julho a 24 de Agosto 1936;  
Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio, 19 de Outubro a 16 de Novembro 1936;  
Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota, 29 de Novembro a 27 de Dezembro de 1936;  
Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, 7 de Janeiro a 7 de Fevereiro de 1937;  
Baltimore, Maryland, 17 de Fevereiro a 17 de Março de 1937;  
Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island, 24 de Março a 21 de Abril 1937; Grand Rapids Art Gallery, Grand Rapids, Michigan, 29 de Abril a 26 de Maio de 1937;



Fachada do MoMA, 1939



Visão Geral da exposição "Cubismo e Arte Abstrata", 1936

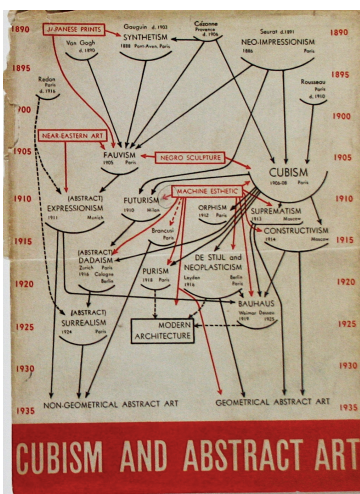
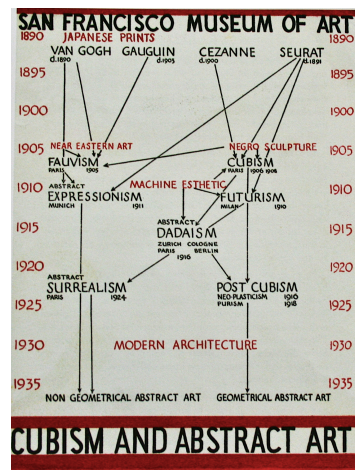


Diagrama de Alfred Barr na capa do catálogo da exposição “Cubismo e Arte Abstrata”, 1936



“Cubismo e Arte Abstrata” no San Francisco Museum 1936. Em San Francisco, os movimentos artísticos foram indicados diretamente na parede, organizados por ordem cronológica.

Versão adaptada do diagrama de Barr.

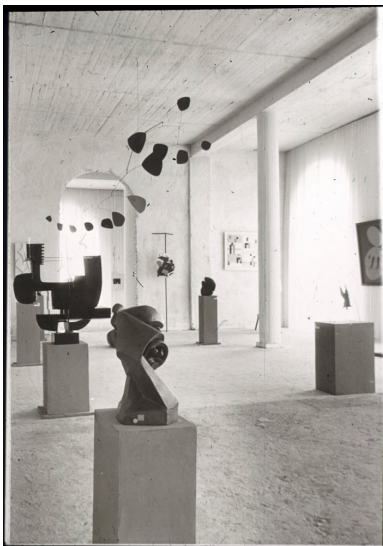
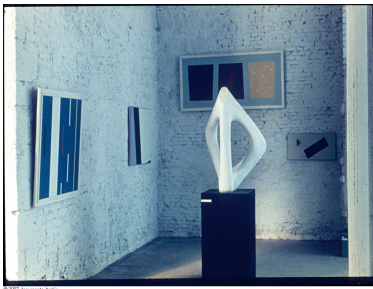
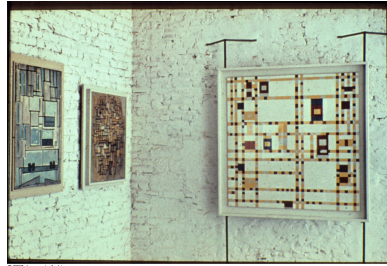
FONTE: ALTSCHULER, Bruce “Salon to biennial: exhibitions that made art history”, London, New York:Phaidon Press, 2008;

## “DOCUMENTA1”

LOCALIZAÇÃO E DATAS | Fridericianum, Kassel, 1955  
CURADOR | Arnold Bode



Fridericianum, Kassel, durante a Documenta1, 1955



Vista Geral da exposição no interior do Fridericianum

FONTE: Documenta Archive

[http://documentaarchiv-mediencenter.stadtkassel.de/R/299F8AK8NTUMQEXMIVUVDG9S8SGBXY5LC8SHPP872T41S16M87-06277?func=collections-result&collection\\_id=1166](http://documentaarchiv-mediencenter.stadtkassel.de/R/299F8AK8NTUMQEXMIVUVDG9S8SGBXY5LC8SHPP872T41S16M87-06277?func=collections-result&collection_id=1166)

## “ENTARTETE KUNST – ARTE DEGENERADA”

LOCALIZAÇÃO E DATAS | Hofgarten – Arkaden Archäologischen Institut  
(Hofgarten – Arcada do Instituto Municipal de Arqueologia),  
Galeriestrasse 4, Munich; 19 de Julho a 30 de Novembro de 1937

ORGANIZADOR | Reichspropagandaleitung, Amtsleitung Kultur,  
(Ministério da Propaganda e Câmara de Cultura do Reich)

ITINERÁRIO | Haus des kunst, Berlin, 26 de Fevereiro a 8 de Maio de  
1938;

Grassi-Museum, Leipzig, 13 de Maio a 6 de Junho de 1938;

Kunstpalastr, Düsseldorf, 18 de Junho a 7 de Agosto e 1938;

Festpielhaus, Salzburg, Austria, 4 de Setembro a 2 de Outubro de

1938; Schulausstellungsgebäude, Hamburg, 11 de Novembro a 30

de Dezembro 1938;  
Landeshaus, Szczecin, Poland, 11 de Janeiro a 5 de Fevereiro de

1939;

Landesmuseum, Weimar, Germany, 23 de Março a 24 de Abril 1939;

Künstlerhaus, Vienna, 6 de Maio a 18 de Junho de 1939;

Kunstaussstellungshaus, Frankfurt am Main, 30 de Junho a 30 de

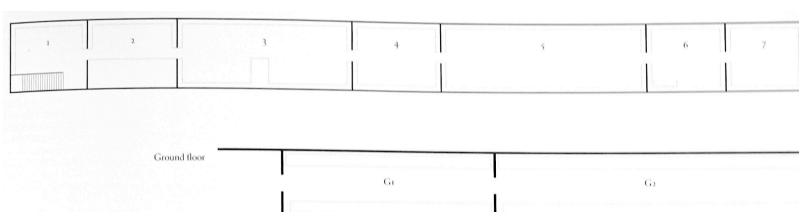
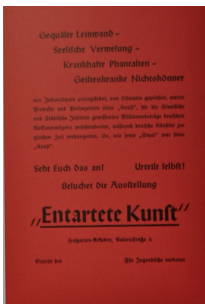
Julho;  
Kaufmännisches Vereinshaus, Chemnitz, Alemanha, 11 de Agosto a

10 de Setembro (encerro a 26 de Agosto) 1939;

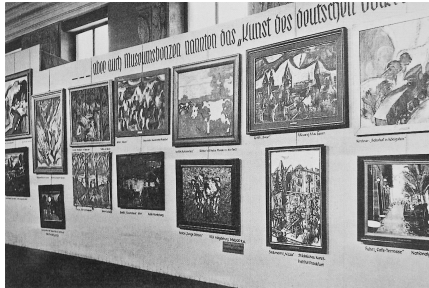
Gebäude der Kreisleitung de NSDAP, Walbrzych, Polonia, 18 de

Janeiro a 2 de Fevereiro 1941; Landesanstalt für Volkheitskunde,

Halle an der Saale, Alemanha, 5 a 20 de Abril de 1941;



Cartaz, entrada e planta dos dois pisos da exposição

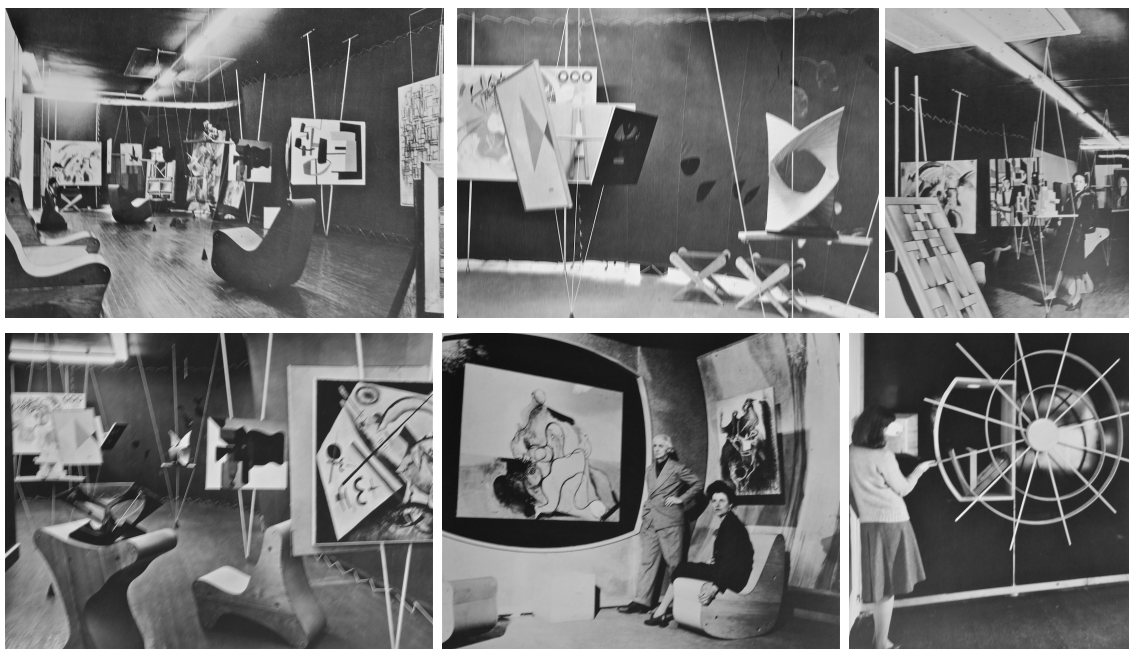


FONTE:  
ALTSHULER, Bruce "Salon to biennial: exhibitions that made art history", London,  
New York:Phaidon Press, 2008;

## “ART OF THIS CENTURY”

LOCALIZAÇÃO E DATAS | Instalação permanente da colecção de Peggy Guggenheim; 30 West 57th Street, New York, 1942

CURADOR | Peggy Guggenheim e Frederick Kiesler



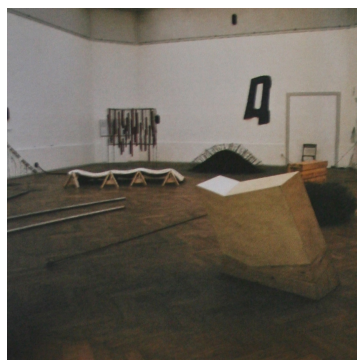
Peggy Guggenheim e Marx Ernest em frente a dois dos seus trabalhos

FONTE:  
ALTSCHULER, Bruce “Salon to biennial: exhibitions that made art history”, London, New York:Phaidon Press, 2008;

## “WHEN ATTITUDES BECOME FORM”

LOCALIZAÇÃO E DATAS | BERNA, SUÍÇA, 1969

CURADOR | Harald Szeemann



FONTE: BEZZOLA, Tobia, KURZMEYER, Roman “Harald Szeemann with by thought because towards despite: catalogue of all exhibitions”, 1957-2005, Zürich : Edition Voldemeer ; Wien : Springer, 2007

ANEXOS CAPÍTULO II  
CRONOLOGIA: 1956-2012  
DOSSIER DE IMAGENS

## Cronologia 1959 - 2012

1956 1956/07/18	<p>Realiza-se na SNBA a "Exposição Artistas de Hoje" Sociedade Cooperativa "Gravura" Exposição de Arte Portuguesa na Royal Academy (Londres) Última (10ª) Exposição Geral de Artes Plásticas Criada a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG).</p>
1957	<p>Primeira Exposição de Artes Plásticas, organizada pela Gulbenkian. Inclui pinturas geométricas de Almada e é exposto Maria da Fonte, de Pomar. O Grande Prémio é atribuído a Eduardo Viana. Reforma do ensino de Belas Artes Inauguração da Galeria / Livraria Diário de Notícias (Lisboa)</p>
1958	<p>Realiza-se na SNBA o "Primeiro Salão de Arte Moderna" Lourdes de Castro, René Bertholo, Costa Pinheiro e outros, partem para Paris e Munique (-1963) Inauguração da Galeria/ Livraria Divulgação (Porto)</p>
1959	<p>O SNI organiza uma exposição retrospectiva de Amadeo de Sousa-Cardoso Início da construção do edifício da FCG, projectado por Pedro Cid, Rui Atouguia e Alberto Pessoa (1959-1969) Exposição "50 Artistas Independentes em 1959" na SNBA. E. Malta director do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado. Revista "Colóquio" (-1970) O SPN realiza o "I Salão dos Novíssimos", premiado Artur Bual</p>
1960	<p>Concurso projecto da sede Fundação Calouste Gulbenkian. Exposição "KWY" (SNBA, Lisboa)</p>
1961	<p>Primeiras pinturas de Paula Rego em Lisboa Início da Guerra Colonial (-1974) Início da publicação do "Jornal de Letras e Artes" (até 1968) Exposição retrospectiva de Júlio Resende, organizada pelo SNI</p>
1962	<p>Mário de Oliveira recebe o Prémio da Crítica de Arte da FCG Têm início as exposições itinerantes da FCG J.-A. França, "Une Ville des Lumières: la Lisbonne de Pombal" Realiza-se na SNBA a Exposição «Arte Britânica do Século XX»</p>
1963 1963/01/26	<p>Exposição de Carlos Reis no MNAC VI e último Salão Arte Moderna da SNBA Inauguração da Galeria Divulgação em Lisboa Rui Mário Gonçalves recebe o Prémio Crítica de Arte da FCG (bolseiro em Paris até 1966). Início da publicação da revista "O Tempo e o Modo", tendo como director António Alçada Baptista, contando com a colaboração de Mário Soares e Jorge Sampaio neste primeiro número.</p>
1964	<p>Exposição "Quatro Artistas Populares do Norte: Barristas e Imaginário" na Galeria Divulgação Abertura da Galeria 111 (com Joaquim Bravo) Nuno Portas recebe o Prémio Crítica de Arte da FCG. Fundação da Cooperativa Árvore, no Porto, por um grupo de artistas plásticos Realiza-se na Galeria 111 a primeira exposição individual de Álvaro Lapa Salão dos Novíssimos organizado pelo SPN.</p>
1965	<p>Abertura da Galeria de Arte Moderna da SNBA. Concerto e Audição Pictórica (Galeria Divulgação) O Prémio Crítica de Arte da FCG é atribuído a Fernando Pernes (último) Criação do curso de Formação Artística na SNBA. Último (61º) Salão da Primavera da SNBA. Paula Rego expõe na SNBA</p>
1966	<p>J.-A. França, "A Arte em Portugal no século XIX" Abertura da Galeria Quadrante</p>

1967	<p>Realiza-se o I Encontro de Críticos de Arte Portuguesa (IACA)  Realiza-se na Galeria Buchholz, a exposição inaugural - "Novas Iconologias"  Realiza-se a II Exposição de Arte Moderna do Funchal sendo atribuído o Grande Prémio a António Areal  Realiza-se na Galeria Quadrante a Exposição "Imagem-Não-Imagem"</p>
1968	<p>Carlos Calvet recebe o I Prémio Soquil.  Inauguração Galeria de São Mamede.  Duchamp, Lucio Fontana e Barnett Newman morrem.  Exposição "Seis Pintores Portugueses de Paris" na abertura da Galeria Bucholz.  Formação do Grupo de Coleccionadores 100/100 (até 1969).  Como condição prévia para uma futura cooperação, a UNESCO exige do governo português o abandono da sua política de dominação colonial.  Realiza-se na Galeria Gravura a exposição "Gravuras Brancas" de Fernando Calhau.  Exposições comemorativas do cinquentenário de Amadeo de Souza Cardozo.  Realiza-se uma exposição retrospectiva de Eduarda Viana, organizada pelo SNI.  Realiza-se na Galeria Quadrante a primeira exposição individual de Eduardo Batarda  Realiza-se na Galeria Quadrante a primeira exposição individual de Ana Vieira  Forma-se no Porto o grupo "Os Quatro Vintes", Porto (Armando Alves, Jorge Pinheiro, José Rodrigues e Ângelo de Sousa) (-1972)  Inauguração da Galeria Dinastia (Porto), onde são vendidos pela primeira vez em Portugal obras de Pablo Picasso e Paul Klee  Prémio Nacional de Escultura: Alberto Carneiro</p>
1969	<p>Espectáculo multimédia dirigido por Ernesto de Sousa: "Nós não estamos algures"  Inauguração da Galeria Judite Dacruz (Lisboa)  Inauguração da Galeria S. Francisco (Lisboa)  Reestruturação da secção portuguesa da Association Intenatónale des Critiques d'Art (AICA); J-A França assume a presidência (até 1971)  Realiza-se na Galeria Quadrante a exposição «Anagramas» de Ana Hatherly  Exposição de Artes Plásticas, promovida pelo BPA, SNBA.  É inaugurada a sede e o Museu da FCG, por Alberto Pessoa, Pedro Cid, Ruy Athougja e Ribeiro Telles (Prémio Valmor 1975)  II Prémio Soquil - Noronha da Costa  X Bienal de São Paulo - representação portuguesa: Vieira da Silva, Paula Rego, Noronha da Costa, José Rodrigues e Nadir Afonso.  Exposição - concurso Banco Português do Atlântico, Lisboa - Joaquim Rodrigo e Noronha da Costa (ex-aequo).  Primeiro número de "Pintura &amp; Não" (-1970) suplemento da revista Arquitectura, lançado pela AICA, exclusivamente dedicado à arte contemporânea. Corpo redactorial: José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves e Francisco Bronze (3)  Criação do IADE  Ernesto de Sousa apresenta "Nós Não Estamos Algures", incluindo os filmes "Happy People" e "Havia Um Homem Que Corria", em Lisboa, no Teatro 1º Acto. Terá sido um dos primeiros trabalhos em registo multimédia em Portugal.  Criação do Centro Português de Cinema, com o apoio da FCG (-1976)</p>
1970	<p>Realiza-se na FCG uma exposição retrospectiva da obra de Raul Lino - " Raul Lino: Exposição Retrospectiva da sua Obra".  Inauguração das novas instalações da Galeria Ogiva em Óbidos (-1974).  Realização da exposição "Móbil de Arte Portuguesa", na SNBA  Realiza-se na FCG a exposição retrospectiva do trabalho de Vieira da Silva  Exposição de azulejaria contemporânea na FCG organizada por Santos Simões; Maria Keil apresenta projectos utilizados na decoração do metropolitano  "Lisboa 70 - projecto de espectáculo plástico, musical e coreográfico permanente" na SNBA  Abertura da Galeria Zen (futura 111), no Porto  III Prémio Soquil: Manuel Baptista  Morte de Almada Negreiros (1893-1970)  António Areal publica Textos de Crítica e de combate na Vanguarda das Artes Plásticas.</p>

1971	<p>Início da publicação da revista "Colóquio/Artes", da FCG e dirigida por José-Augusto França.</p> <p>Realização da exposição "100 obras de arte britânica contemporânea" FCG. Apresenta obras adquiridas de FCG entre 1960 e 1965.</p> <p>Renovação do café "A Brasileira" por António Palolo, Carlos Calvet, Eduardo Nery, Fernando de Azevedo, João Hogan, João Vieira, Joaquim Rodrigo, Manuel Baptista, Nikias Skapinakis, Noronha da Costa e Vespeira.</p> <p>IV Prémio Soquil: Paula Rego</p>
1972	<p>Realiza-se uma retrospectiva de Joaquim Rodrigo, que recebe o V, e último Prémio Soquil, na SNBA</p> <p>Realiza-se a I Exposição da AICA na SNBA</p> <p>Ernesto de Sousa encontra-se com Joseph Beuys, aquando a V Documenta, em Kassel, R.F.A.</p> <p>Inauguração do Museu da Fundação Cupertino de Miranda (Vila Nova de Famalicão)</p> <p>A Presidência da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) é assumida por Rui Mário Gonçalves</p> <p>Exposição "Sonia e Robert Delaunay em Portugal e os Seus Amigos Eduardo Viana, Amadeu de Souza-Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros", FCG.</p> <p>V Prémio Soquil - Joaquim Rodrigo. São atribuídas cinco menções honrosas: Ângelo de Sousa, Fernando Calhau, Helena Almeida, Nikias Skapinakis e René Bertholo.</p>
1973	<p>Criação da Ar.Co - Centro de Arte e Comunicação Visual, Lisboa.</p> <p>Inauguração da Galeria Quadrum (Lisboa)</p> <p>Realiza-se na SNBA a exposição "Abstractos e Neo-Figurativos"</p> <p>Realiza-se na SNBA a exposição "26 Artistas de Hoje", com os artistas a quem foi atribuído o Prémio Soquil</p> <p>Realiza-se na SNBA a "Exposição 73" .</p> <p>"A Revista de Artes Plásticas" começa a ser publicada no Porto.</p> <p>Inauguração da Galeria Grafil, em Lisboa (mais tarde Diferença).</p> <p>Lançamento do primeiro número da Revista de "Artes Plásticas" (-1977), dirigida por Jaime Isidoro e Egídio Álvaro, Porto.</p> <p>Início da publicação do semanário "Expresso", Lisboa.</p>
1974	<p>"Enterro do Museu Soares dos Reis" Porto, 10 de Julho, organizado pela Comissão "para uma Cultura Dinâmica".</p> <p>Decorrem os primeiros Encontros Internacionais de Arte, em Valadares, organização de Egídio Álvaro e Jaime Isidoro.</p> <p>Pintura mural colectiva (-1981), Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém (GNAMB), 10 de Junho, organizada pelo Movimento Democrático dos Artistas Plásticos.</p> <p>Inauguração da exposição "Perspectiva 74", Galeria Dois, Porto.</p> <p>Criação do Acre - Grupo de Guerrilha Estética Urbana (-1977), com Alfredo Queiroz Ribeiro, Clara Méneres, Joaquim Lima de Carvalho, Porto.</p> <p>Artistas contemporâneos participam nas Campanhas de Dinamização Cultural organizadas pelo MFA.</p> <p>Ernesto de Sousa inicia colaboração na revista "Vida Mundial" (entre 1974-1975), e é convidado a dirigir o Clube Opinião.</p> <p>É editada a obra "A Arte em Portugal no século XX" de J.-A. França.</p> <p>Encontros: "Arte na rua" e o "Aniversário da Arte" (CAPC, Coimbra)</p>
1975	<p>Criação do grupo Puzzle, com João Dixo, Carlos Carreiro, Albuquerque Mendes, Dario Alves. Armando Alves, Graça Morais, Jaime Silva, Pedro Rocha, Pinto Coelho e Gerardo Burmester, Porto.</p> <p>Inauguração da Galeria Módulo - Centro Difusor de Arte, Porto (-1979).</p> <p>Exposição "Figuração hoje", "Abstracção Hoje" e "Coagem-Montagem" na SNBA.</p> <p>Exposição "Levantamento da Arte do Século XX" no Porto, MNSR, organizada por Fernando Pernes.</p> <p>Restruturação do ensino das Belas Artes.</p> <p>"15 pintores da Nova Abstracção Francesa/ Uma nova concepção do discurso Abstracto", Galeria Quadrum, Lisboa.</p> <p>Inauguração a Galeria Nacional de Arte Moderna em Belém.</p>
1976	<p>Início da actividade do Centro de Arte Contemporânea (CAC), dirigido por Fernando Pernes, no MNSR (-1980), Porto.</p> <p>Exposição de Alberto Carneiro e de Ângelo de Sousa no CAC.</p> <p>Criação do grupo IF - Ideia e Forma, com António Drummond, Henrique Araújo, João Paulo Sottomayor, José Carlos Príncipe, José Maratona, Luís Abrunhosa, Manuel Magalhães, Manuel Sousa, Mário Vilhena (Poro).</p> <p>Congresso da AICA internacional em Lisboa sobre "Arte Moderna e Arte Negro-Africana: relações recíprocas". FCG, Lisboa</p> <p>Ciclo Sobre "Arte Vídeo – projecções e debates", no Goethe Institut organizado por Ernesto de Sousa.</p> <p>É criado o Centro de Arte Moderna (CAM), na FCG.</p> <p>Primeiro curso de Mestrado em História da Arte, dirigido por José Augusto-França, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Novas de Lisboa (FCSH-UNL).</p>

1976/08/23	<p>Exposição "Contra a Pena de Morte, a Tortura e a Prisão Política", na SNBA.  Retrospectiva "20 Anos de Gravura", na FCG.  I Congresso Internacional sobre Hegel - Tem início na FCG o I Congresso Internacional sobre Hegel, reunindo 175 filósofos de todo o mundo.</p>
1977	<p>Exposição "Alternativa Zero - Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea" organizada por Ernesto Sousa, GNAMB.  Egídio Álvaro organiza os "Ciclos de Arte Moderna Portuguesa", em colaboração com o IADE, dedicados aos artistas da performance, com intervenção em Lisboa, no Largo de Camões, e participação de Albuquerque Mendes, Da Rocha, Alvess, grupo Cores/GICAPC, grupo Puzzle e Miguel Yecco.  "Encontros Internacionais de Arte", Caldas da Rainha.  Exposições colectivas na SNBA - "O papel como suporte". "Artistas portugueses". "Mitologias locais", "O erotismo na arte moderna portuguesa", exposições colectivas na SNBA.  Exposição "Portugiesische Realisten", Neue Gesellschaft fur bildende Kunst Berlin, Berlin.  Performance "Rotura" (1977), de Ana Hatherly, realizada na galeria Quadrum.</p>
1978	<p>I Bienal Internacional, realiza-se em Vila Nova de Cerveira.  "Arte-Opinião", primeiro número revista publicada pela Associação de Estudantes da ESBA sob direcção de Pedro Cabrita Reis e Filipe Rocha da Silva.  Exposição retrospectiva de Álvaro Lapa, CAC.  Exposição de Arte Portuguesa na Royal Academy (Londres)  Revista "Arte-Opinião"  Exposição retrospectiva de Augusto Gomes, CAC.  Exposição retrospectiva de Melo e Castro, Galeria Quadrum.  Exposição retrospectiva de Júlio Pomar, FCG.  Exposição retrospectiva de Dórdio Gomes, CAC.  Performances de Ulrike Rosenbach e Gina Pane, Galeria Quadrum.  Exposição 18x18 - Nova Fotografia, SNBA, Centro de Arte Contemporânea.</p>
1979	<p>Exposição retrospectiva de Salette Tavares, Galeria Quadrum.  I Encontros de Fotografia de Coimbra.  Exposição retrospectiva de Júlio Resende, CAC.  Exposição retrospectiva de José Júlio, Museu de Évora, SNBA.  Anuncia-se a criação do Centro de Arte Moderna - Gulbenkian.  Abertura da Galeria Diferença - Cooperativa de Artistas Plásticos (anterior Grafil) (6)  Exposição retrospectiva de Cruzeiro Seixas, Galeria São Mamede.  Exposição retrospectiva de António Pedro, FCG.  Exposição "A Fotografia como Arte - a Arte como Fotografia", Centro de Arte Contemporânea.  É criado o Museu Nacional de Arte Moderna no Porto (decreto de lei) (2)  "Arte Moderna Portuguesa, 1968-1978: Obras pertencentes às colecções da Secretaria de Estado da Cultura e da Fundação Caloute Gulbenkian", relativas aos anos 1968-1978 são expostas pela SNBA.  "Lis'79: Lisbon International Show: Bienal Internacional de Desenho", organizada pela SEC, GNAMB.  Exposição "A Fotografia como Arte/ A Arte como Fotografia", Porto, Coimbra, Lisboa.  Exposição "Wolf Vostell (1958 a 1979) - Envolvimento, Pintura, Happening, Desenho, Vídeo, Gravura, Múltiplo", organizada por Ernesto de Sousa, GNAMB. (4)  Lançamento em Coimbra da revista Fenda - Magazine Frenética, Folha Trimestral de Cultura, dirigida por António Rebello.</p>
1980	<p>Exposição retrospectiva de Columbano no Museu Nacional de Arte Contemporânea.  Exposição colectiva de poesia experimental. GNAMB  Exposição retrospectiva de Querubim Lapa, ESBAL.  Exposição retrospectiva de José Escada, SNBA.  Exposição retrospectiva de Júlio Reis Pereira, FCG.  Pedro Vieira de Almeida assume a presidência da AICA (até 1981)  Inauguração da Galeria Roma e Pavia, Porto.  Início dos Encontros de Fotografia de Coimbra, iniciativa do CEF (Centro de Estudos de Fotografia).  Formação do Grupo Néon, com acção no âmbito da multimédia, vídeo, computador, performance e som.  XI Bienal de Paris - representação portuguesa: Leonel Moura, Julião Sarmento, Fernando Calhau, Graça Pereira Coutinho, Gaetan, José Barrias.</p>

1981	<p>III Exposição Nacional de Gravura em Lisboa.  Exposição "Aspectos da Arte Abstracta 1970-1980" SNBA  Criação dos prémios nacionais da crítica (AICA) atribuídos a Costa Pinheiro e Siza Vieira.  "O Poeta Fernando Pessoa", exposição organizada por Costa Pinheiro na FCG.  Exposição Nacional de Artes Plásticas em Faro.  Incêndio e destruição da GNAMB.  Exposição "Antevisão do Centro de Arte Moderna", FCG, organizada por J. Sommer Ribeiro.  Lançamento do primeiro número do JL: Jornal das Letras, Artes e Ideias, Lisboa.</p>
1982	<p>Exposição de Joaquim Rodrigo na Galeria Quadrum.  Exposição "Design &amp; Circunstância" (compreendendo trabalho de 38 designers), na SNBA com o apoio da Associação Industrial Portuguesa, Banco Português do Atlântico e FCG.  Exposição "Arús", exposição levada a cabo pelo Museu Nacional de Soares dos Reis e pela SNBA (arte moderna)  Exposição "O Papel como Suporte", SNBA.  Exposição "Os anos 40 na Arte Portuguesa", FCG.  Exposição "Aspectos da Arte Abstracta", SNBA.  Exposição retrospectiva de Cruzeiro Seixas, SNBA.  Surge a associação e Galeria Ether/ Vale Tudo Menos Tirar os Olhos em Lisboa (-1996).  Inauguração da Galeria Arcano XXI, em Lisboa.</p>
1983	<p>Exposição "A História Trágico-Marítima", SNBA.  É inaugurado o edifício do Centro de Arte Moderna da FCG em Lisboa, da autoria de Leslie Martin.  Exposição retrospectiva de Helena Almeida, FCG.  João de Almeida projecta a remodelação do Museu Nacional de Arte Antiga.  I Exposição Nacional de Desenho, Cooperativa Árvore, Porto.  Exposição sobre a obra de Almada em Madrid.  Exposição "Perspectivas Actuais", SNBA.  Começa a ser publicada a revista "Prelo".  Exposição retrospectiva de Amadeo, CAM.  Exposição "O Papel como Suporte", SNBA.  Exposição retrospectiva de Noronha da Costa, FCG.  Exposição "Depois do Modernismo", SNBA.</p>
1984	<p>Inaugurada a Galeria EMI-Valentim de Carvalho (-1994).  Inauguração da Galeria Cómicos - Luís Serpa Projectos (6)  Inauguração da Galeria Novo Século (6)  Inauguração da Galeria São Bento (6)  Exposição "Novos Primitivos", na Cooperativa Árvore.  "Onze Jovens Pintores Portugueses", no Instituto Alemão.  Mostra "Novos-Novos", na SNBA.  "Atitudes Litorais", exposição na Faculdade de Letras de Lisboa.  Exposição retrospectiva de Almada Negreiros, Centro de Arte Moderna.  Prémio Nacional de Artes Plásticas - Júlio Resende é distinguido com o Prémio Nacional de Artes Plásticas (AICA).  "O futuro é já hoje", exposição no Centro de Arte Moderna</p>
1985  1985/03/29	<p>Paula Rego representa a Grã-Bretanha na XVIII Bienal de São Paulo.  Inauguração da Galeria Nasoli (Porto)  Arsénio Cordeiro e Barreiros Ferreira projectam o edifício-sede da CGD para o Campo Pequeno; viria a integrar painéis de azulejos de Sá Nogueira.  Exposição de esculturas de Alberto Carneiro na Galeria EMI-Valentim de Carvalho; é-lhe atribuído o prémio AICA.  Criação da Fundação Luso- Americana.  Exposição "Figuração e parafiguração na pintura de Nikias Skapinakis", no CAM.  Inauguração do Museu da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva  Exposição "Exposição - Diálogo", promovida pelo Conselho da Europa, na FCG.</p>
	<p>Exposições "O fantástico na arte portuguesa do século XX" e "Grafismo e ilustração dos anos 20", no CAM.  Exposição de António Sena da Galeria EMI - Valentim de Carvalho. Ganha o Prémio AICA.</p>

1986	Inauguração da Galeria Barata, Lisboa (6) Inauguração da Galeria Monumental, Lisboa (6) Exposição AICA-PHILAE na SNBA.
1986/10/22	Exposição da pintora Vieira da Silva em Paris.
1986/11/06	Exposição do pintor Júlio Resende no Porto.
1987	Exposição de Álvaro Lapa na Galeria EMI - Valentim de Carvalho; o pintor é distinguido com o Prémio AICA. Inauguração da Galeria Artela, Lisboa (6)
1987/01/19	Inauguração da exposição do pintor Júlio Pomar na FCG.
Maio de 1987	Exposição de pintura de Noronha da Costa.
Julho de 1987	Exposições de Amadeu de Sousa Cardoso e de Stuart Carvalhais na FCG.
1988	Exposição retrospectiva de Fernando Lanhas no Secretariado de Estado da Cultura (SEC). É inaugurada a Nova Galeria Módulo, Lisboa. "Pioneiros da Modernidade. Cem Pintores Portugueses do Século XX", de Rui Mário Gonçalves. "Jovem Escultura", na Casa Serralves
1988/01/28	Inauguração de uma exposição do pintor Fernando Lanhas, na Galeria Almada Negreiros no SEC
1988/02/23	Inauguração de uma exposição do pintor António Dacosta, na FCG.
1988/05/05	Inauguração de uma exposição de Paula Rego, na FCG.
Junho de 1988	Inauguração de uma exposição de homenagem a Maria Helena Vieira da Silva realizada na FCG (Lisboa) e no Grand Palais (Paris, em 22.9.1988) por ocasião dos oitenta anos da Pintora.
1989	Inauguração da Galeria Alda Cortez Daciano Costa, com os arquitectos Vitorio Gregotti e Manuel Salgado, desenha os equipamentos do Centro Cultural de Belém. Inauguração da Galeria Graça Fonseca (Lisboa)
1989/07/20	Inauguração da exposição de Carlos Botelho, na FCG.
1989	Fundação Serralves, Porto.
1990	Exposição retrospectiva da obra de Menez na FCG. Criação do Prémio Jovens Pintores pela Fidelidade Mundial Inauguração da Galeria Pedro Oliveira, Porto. (antiga Galeria Roma e Pavia) Inauguração do Museu do NeoRealismo - Vila Franca de Xira.
Jan/90	Exposição de João Vieira, na Galeria Nasoni.
1991	Paula Rego executa o mural "O Jardim de Crivelli" para a National Gallery de Londres; tomando-a a primeira artista associada da National Gallery por um ano. Europália/91 - Festival cultural realizado na Bélgica, Portugal como país-tema. Inauguração da Galeria Arte Periférica, Lisboa (6)
1992	Inauguração do CCB, Lisboa. Inauguração da Culturgest, Lisboa. António Pinto ribeiro - director artístico da Culturgest até Abril de 2004; Inauguração da Galeria Zé do Bois Abertura da escola Maumaus - Escola de Artes Visuais.
1992/03/04	Inauguração de uma exposição de Amadeu de Souza-Cardoso e de Eduardo Viana, na Fundação de Serralves.
1993/01/12	Inauguração da exposição "Portugal - Anos 50 nas Artes Plásticas" na Sociedade Nacional de Belas Artes.
1993/03/21	Abertura ao público do Centro Cultural de Belém
1994	Reabertura do Museu do Chiado
1994/02/16	Lisboa Capital Europeia da Cultura
Jul/94	Exposição de Fernando Lemos, na FCG.
1994/07/26	Inauguração do Museu da Música - Na sequência de um protocolo celebrado em 1 de Outubro de 1993 (Dia Mundial da Música) entre o Instituto Português de Museus e o Metropolitano de Lisboa.
1994/11/03	Inauguração do Museu Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva.
1996	Abertura do Museu da Imagem em Movimento - Leiria Abertura da Galeria Antiks Design, Lisboa (6) Abertura da Galeria António Prates, Lisboa (6)
1996-2003	IAC - Instituto de arte contemporânea
	Inauguração da Fundação Carmona e Costa - espaço arte contemporânea

1997	Representação portuguesa na Bienal de Veneza; Artista: Julião Sarmento; Curador: Alexandre Melo; Inicia-se o programa de exposições regulares na Sala do Veado, Museu de História Natural de Lisboa. Inauguração do Centro Português de Fotografia - Porto.
1998	Expo98 - Exposição Mundial de Lisboa, decorreu na zona oriental da cidade entre 22 de maio de 1998 e 30 de Setembro de 1998. Abertura da Galeria Pedro Cera (6)
1999	Inauguração do Museu Serralves. Representação portuguesa na Bienal de Veneza; Artista: Jorge Molder; Curador: Delfim Sardo; Abertura da Galeria Filomena Soares, Lisboa.
1999 - 2009	Abertura do espaço expositivo "InTransit", Porto
2000	Foi cometido à Culturgest o encargo de fazer propostas de aquisições de obras de arte para a Coleção da Caixa Geral de Depósitos (5) "CCB Project Room" apresentado no CCB; Programação de Jurgen Bock. (Maio) Início do projecto SlowMotion, série de exposições na ESTGAD, Caldas da Rainha, Porta33, Funchal, e CAMJAP, Lisboa, comissariadas por Miguel Wandschneider. Criação da Fundação PLMJ, Lisboa.
2001	Porto Capital Europeia da Cultura Representação portuguesa na Bienal de Veneza; Artista: João Penalva; Curador: Pedro Lapa; Abertura da Galeria Cristina Guerra, Lisboa.
2002	Abertura do espaço expositivo "Chiado 8"; Lisboa O Solar - Galeria de Arte Cinemática de Vila do Conde abre as portas com uma programação esporádica, regularizando-se a partir de 2005. Foi afecto à Culturgest um espaço incluído na antiga sede do Porto da CGD, na Av. dos Aliados (5)
2002-2007	Abertura do espaço expositivo "PÊSSEGOpráSEMANA", Porto
2003	Centro de Artes Visuais, Coimbra. Representação portuguesa na Bienal de Veneza; Artista: Pedro Cabrita Reis; Curador: Vicente Todolí e João Fernandes; Galeria Vera Cortês, Lisboa.
2004	Criação da Fundação EDP. Miguel Wandschneider é programador de exposições na Culturgest. Abertura do espaço expositivo "Artecontempo", Lisboa.
2005	Abertura do espaço expositivo "Mad Woman in the Attic", Porto Representação portuguesa na Bienal de Veneza; Artista: Helena Almeida; Curador: Isabel Carlos; Abertura da Galeria Carlos Carvalho, Lisboa.
2006	Inauguração da Ellipse Foundation - Coleção do Banco Privado Inauguração do Centro de Artes Manuel de Brito, Algés Foi atribuída à Culturgest a gestão da Coleção da CGD e da de algumas empresas do Grupo CGD. (5)
Mai/06	Surge a ArteCapital.
2007	Inauguração do Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE) Inauguração do Museu Coleção Berardo, Lisboa Representação portuguesa na Bienal de Veneza; Artista: Ângela Ferreira; Curador: Jurgen Bock; Abertura do espaço expositivo "Empty cube", Lisboa. Abertura do espaço expositivo "Oporto", Lisboa. Abertura do espaço expositivo Appleton square, Lisboa.
2008	Assumiu a forma jurídica de Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest (5). Abertura da Galeria Pedro Cera, Lisboa. Abertura do espaço expositivo "Espaço Campanhã", Porto. Abertura do espaço expositivo "Uma certa falta de coerência", Porto Abertura da Marz Galeria, Lisboa.
	Abertura da Casa das Histórias da Paula Rego - Cascais Abertura do espaço expositivo Around the corner, Lisboa.

2009	Abertura do espaço expositivo Carpem Diem arte e pesquisa, Lisboa. Representação portuguesa na Bienal de Veneza; Artista: João Maria Gusmão e Pedro Paiva; Curador: Naxo Checa;
2009/07/01	Abertura do espaço expositivo The Barber Shop, Lisboa. Abertura do espaço expositivo The Kunsthalle Lissabon, Lisboa.
2010	Inauguração do projecto "Contentores".
2011	Representação portuguesa na Bienal de Veneza; Artista: Francisco Tropa; Curador: Sérgio Mah.
2012	Pavilhão 31 - Centro Hospitalar Júlio de Matos. Abertura do espaço expositivo Parkur

Fontes:

- . Site Fundação Mário Soares - <http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/>
- . França, José Augusto, "A arte em Portugal no século XX", Lisboa: Bertrand Editora, 2ª Edição [1974] 1984
- . AAVV, "Anos 70: Atravessar fronteiras", Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009,
- . Fernandes, João, Ramos, Maria, "Perspectiva: Alternativa Zero", Porto: Fundação de Serralves, 1997
- . Respective sites
- . AAVV, "Galerias de Arte em Lisboa", Observatório das actividades culturais: Lisboa; Março 2011

# “I EXPOSIÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN”

LOCALIZAÇÃO E DATA | Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1957





FONTES | Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian: Material gráfico: vistas gerais.  
Fotografias de Abreu Nunes;

## “UM SÉCULO DE PINTURA FRANCESA – 1850-1950”

LOCALIZAÇÃO E DATA | Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1965  
Organização | Germain Bazin e Odette Dutilh



FONTES | Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian: Material gráfico: vistas gerais.

## 2º ANIVERSÁRIO DA GALERIA OGIVA DE ÓBIDOS

LOCALIZAÇÃO E DATA | Galeria Ogiva de Óbidos, Óbidos, 16 de Novembro de 1972  
ORGANIZAÇÃO | José Aurélio

“A celebração do segundo aniversário da Galeria, (...) foi um dos pontos altos do seu percurso e revela-nos tudo aquilo que a Ogiva podia oferecer. Esclarece, também, a afirmação de José Aurélio(...): qualquer “inauguração na Ogiva era um acontecimento quase nacional” que atraía pessoas de Lisboa, do Porto, de Coimbra e de toda a região Oeste. Com efeito, e em clima de euforia e festa, houve um bolo de anos gigante, balões com o logótipo da Galeria impresso, prendas para a “menina Ogiva” (enviadas ou entregues em mão por inúmeros artistas e individualidades e por galerias como a Interior ou a Judite Dacruz) e até a banda local tocando pelas ruas. Centenas de pessoas ocuparam o amplo espaço da galeria e assistiram ao “concerto simultâneo e sucessivo pelo Grupo de Música Contemporânea orientado por Jorge Peixinho e um agrupamento de jazz”, e à improvisada “conferência-provocação” de Ernesto de Sousa sobre o seu encontro com Joseph Beuys na Documenta de Kassel. Com o rés-do-chão ocupado com obras dos artistas que colaboravam com a Ogiva, criou-se ainda uma zona que expunha a documentação até então produzida sobre as actividades da Galeria.”



FONTES | Arquivo L+Arte  
[http://arquivolarte.blogspot.pt/2009\\_10\\_01\\_archive.html](http://arquivolarte.blogspot.pt/2009_10_01_archive.html)

# "DOCUMENTA 5"

LOCALIZAÇÃO E DATA | Kassel , 1969

CURADOR | Harald Szeemann



© 2007 documenta Archiv



© 2007 documenta Archiv



© 2007 documenta Archiv



© 2007 documenta Archiv



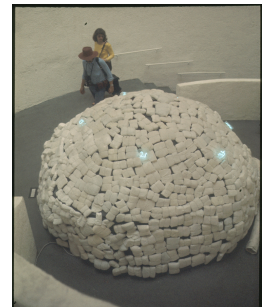
© 2007 documenta Archiv



© 2007 documenta Archiv



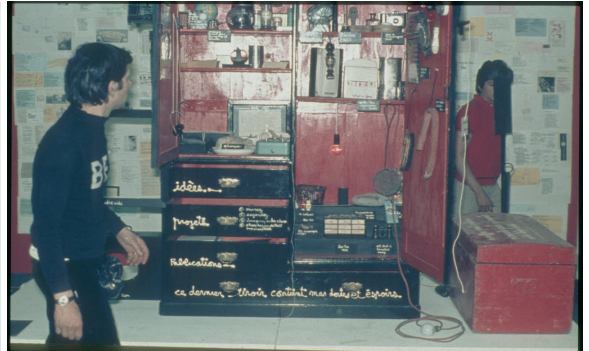
© 2007 documenta Archiv



© 2007 documenta Archiv



© 2007 documenta Archiv



© 2007 documenta Archiv



Encontro entre Ernesto de Sousa e Joseph Beuys na Documenta5

FONTES | Sousa, Ernesto de, "Ser Moderno em Portugal", Lisboa: Assírio e Alvim, 1998

<http://documentaarchiv-mediencenter.stadt-kassel.de/R/NIA2M718Y2VPKT9T934SBSADCR3K5ERV2FF6N6VT7GJGK8TCFY-10438>

## “ALTERNATIVA ZERO”

LOCALIZAÇÃO E DATA | Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa, 1969

CURADOR | Ernesto de Sousa

ARTISTAS | Helena Almeida, Alvess, Pedro Andrade, André Gomes, Armando Azevedo, Vitor Belém, Júlio Bragança, João Brehm, Fernando Calhau, Alberto Carneiro, José Carvalho, Manuel Casimiro, E. M. de Melo e Castro, José Conduto, Noronha da Costa, Melo Castro, Graça Pereira Coutinho, Da Rocha, Lisa Chaves Ferreira, Robin Fior, Ana Hatherly, Lagarto & Nigel Coates, Alvaro Lapa, Clara Menéres, Albuquerque Mendes, Leonel Moura, António Palolo, Jorge Peixinho, Jorge Pinheiro, Vitor Pomar, José Rodrigues, Joana Rosa, Túlia Saldanha, Julião Sarmiento, Antonio Sena, Sena da Silva (com a pintura de um eléctrico que circulou pela cidade de Lisboa), Angelo de Sousa, Ernesto de Sousa, Artur Varela, Mário Varela, Ana Vieira, João Vieira (com a oferta de um espaço vazio para a livre criatividade do público), Pires Vieira, A. F. Alexandre, Helder M. Ferreira, João Miguel F. Jorge, Joaquim M. Magalhães

Como muitas outras iniciativas de E.S., a Alternativa Zero teve também componentes de tipo sociológico indissociáveis da concepção do próprio projecto. Acolhida por uma recém-formada, Secretaria de Estado da Cultura, (com um ano de existência), para ser realizada no mesmo local onde fora pintado o célebre painel de 10 de Junho de 1974 (a Galeria Nacional de Arte Moderna, junto ao que o anterior regime chamara Mercado do Povo e, que era na altura um dos maiores espaços expositivos do País, mas desprovido de qualquer infra-estrutura) a A.Z. não podia deixar de ter o carácter emblemático que lhe veio a ser associado. A sua réplica no Porto, na Fundação de Serralves, em 1998 e em Palermo, no seu 25º aniversário, são, entre outros, exemplos ilustrativos.





Ernesto de Sousa, João Melo, Ana Gusmão, Jorge Peixinho, Carlos Gentilhomem e Fernando Curado de Matos



Vista geral



Noronha da Costa e Jorge Pinheiro

FONTE: Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa  
<http://www.ernestodesousa.com/?p=102>

## “REPRESENTAÇÃO PORTUGUESA NA 80º BIENAL DE VENEZA”

LOCALIZAÇÃO E DATA | *Pavilhão de Portugal* (de Alvar Aalto), Veneza, 1980

CURADOR | Ernesto de Sousa

Comissário da Representação Portuguesa, na Bienal de Veneza-Artes Visuais, no Pavilhão Alvar Aalto, Giardini di Castello, Veneza. Concebeu a instalação de *A Palavra e a Letra*, com a colaboração dos artistas João Vieira, António Sena, Ana Hatherly, Ernesto Melo e Castro. A instalação foi colocada sob a égide de Fernando Pessoa e de Almada Negreiros. Deste «expôs-se» uma fotografia a cores do painel *Começar* e a frase *Nós somos do século de inventar as palavras que já foram inventadas*. A instalação foi concebida rigorosamente segundo a relação 9/10 (V. «Fenda (in)finda», Coimbra, Janeiro 1983). Ernesto de Sousa participou com um vídeo, em que colaboraram os músicos Maria João Serrão e António Lopes e Silva.”



*Beuys com Ernesto de Sousa à entrada do Pavilhão de Portugal (de Alvar Aalto) na Bienal de Veneza*



*Beuys na BV80 (Ernesto de Sousa de costas)*



Instalação "A Palavra e a Letra"

FONTE: Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa  
<http://www.ernestodesousa.com/?p=111>

## “DEPOIS DO MODERNISMO: O MUSEU TEMPORÁRIO”

LOCALIZAÇÃO E DATA | Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1983

CURADOR | Luís Serpa, Leonel Moura,



FONTE: ARQUIVO L+ARTE  
[http://arquivolarte.blogspot.pt/2009\\_02\\_01\\_archive.html](http://arquivolarte.blogspot.pt/2009_02_01_archive.html)

## “EXHIBITION - DIALOGUE / EXPOSIÇÃO - DIÁLOGO”

LOCALIZAÇÃO E DATA | Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 28 de Março a 16 de Junho de 1985

CURADOR | René Berger

### Itinerário |

Museum Moderner Kunst, Viena, Áustria;

Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gante, Bélgica;

Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlim, Alemanha;

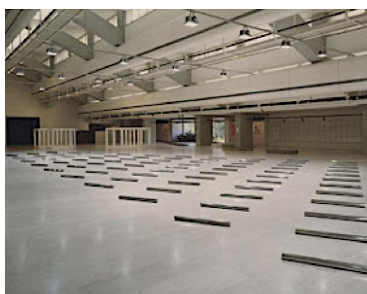
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Itália;

Museum Boijmans-van Beuningen, Roterdão;

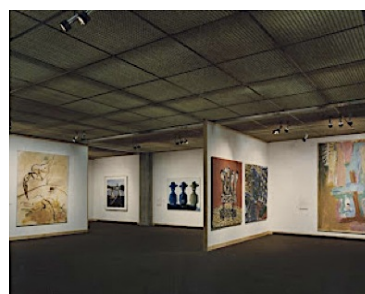
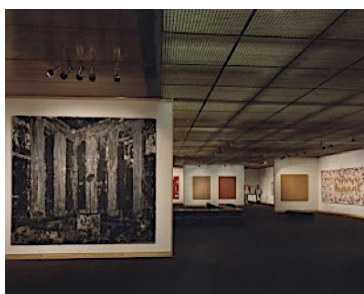
Holanda Sonja Henie-Niels Onstad Foundations, Hovikodden/Oslo; Noruega

Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal;

Moderna Museet, Estocolmo, Suécia;



1. 2. 3.



1. 2. 3.



1.2.3



FONTE: ARQUIVO L+ARTE

[http://arquivolarte.blogspot.pt/2008\\_03\\_01\\_archive.html](http://arquivolarte.blogspot.pt/2008_03_01_archive.html)

## “ARQUIPÉLAGO”

LOCALIZAÇÃO E DATA | Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1985

CURADOR | Fernando de Azevedo, Bernardo Pinto de Almeida e Maria Filomena Molder



1. Obras de Pedro Calapez | 2. Obras de Pedro Calapez e Rosa Carvalho | 3. Obras de Rui Sanches



1. Obras de Ana León | 2. Obras de Rui Sanches e Ana León | 3. Obras de José Pedro Croft, Rui Sanches e Rosa Carvalho



1. Obras de José Pedro Croft | 2. Obras de Pedro Cabrita Reis e José Pedro Croft | 3. Obras de Pedro Cabrita Reis e José Pedro Croft



1. Obras de Rui Sanches e Pedro Calapes | 2. Obras de Rui Sanches, Ana León e Pedro Cabrita Reis | 3. Obras de Rui Sanches e Pedro Cabrita Reis



1. | 2. Vista geral da exposição

FONTE: ARQUIVO L+ARTE  
[http://www.flickr.com/photos/arquivolarte/with/4845311715/#photo\\_4845311715](http://www.flickr.com/photos/arquivolarte/with/4845311715/#photo_4845311715)

## “TEATRO SEM TEATRO”

LOCALIZAÇÃO E DATA | Museu Coleção Berardo, Lisboa, 15 de Novembro de 2007 a 17  
Fevereiro de 2008

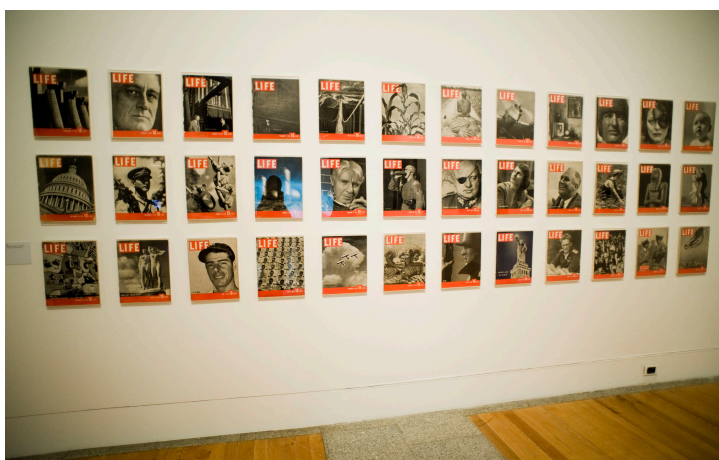
CURADOR | Bernard Blistène; Yann Chateigné



## “ARQUIVO UNIVERSAL”

LOCALIZAÇÃO E DATA | Museu Coleção Berardo, Lisboa, 9 de Março a 17 de Fevereiro de 2009

CURADOR | jorge Ribalta



FONTE: Arquivo Museu Berardo

# "COLEÇÃO CENTRO POMPIDOU NO MUSEU DO CHIADO: CENTRO POMPIDOU NOVOS MEDIA, 1965-2003"

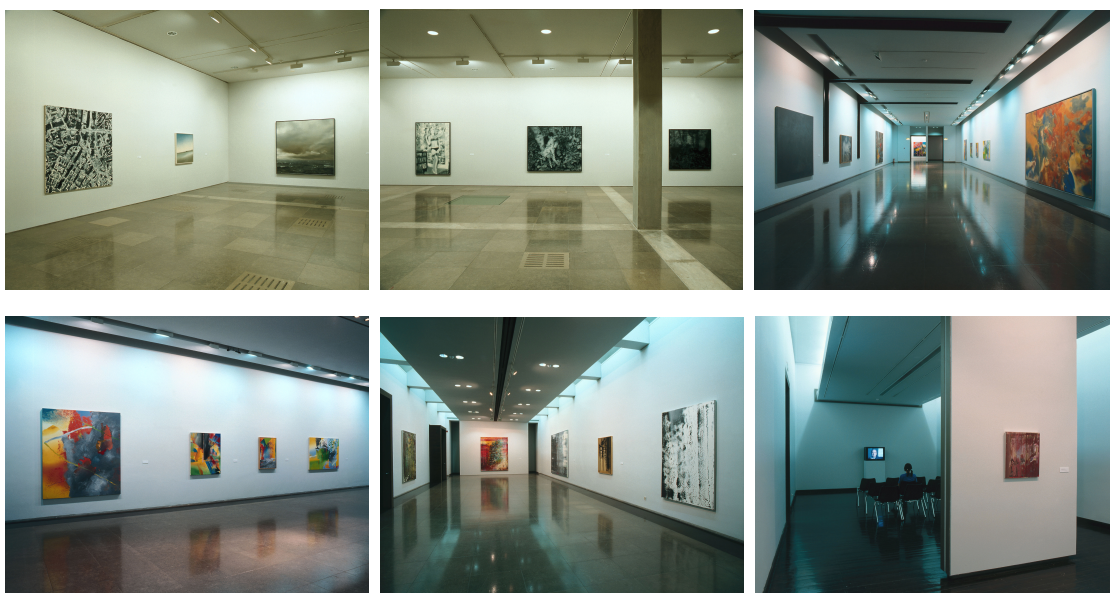
LOCALIZAÇÃO E DATA | Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado,  
CURADOR | Emília Tavares



FONTE: Arquivo do Museu do Chiado

## "UMA COLECÇÃO PRIVADA: GERHARD RICHTER"

LOCALIZAÇÃO E DATA | Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado,  
CURADOR | Pedro Lapa



FONTE: Arquivo do Museu do Chiado

**ANEXOS CAPÍTULO III**

TABELA: PROGRAMAÇÃO DA CULTURGEST (2005-2010)

DOSSIER DE EXPOSIÇÕES (IMAGEM & TEXTO)

Data	Freelancer/ outra instituição		Fundação Caixa Geral de Depósitos   Culturgest				
	Exposição	Local	Lisboa   Galeria 1	Lisboa   Galeria 2	Porto		
1998	05MAR-26ABR	"Ernesto de Sousa: Revolution my Body"; Curadoria: Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider (MW);	Fundação Calouste Gulbenkian - CAM, Lisboa.	--	--	--	--
1999	09JAN-07FEV	"Paisagens no singular"; Curadoria: MW e Nuno Faria;	Museu José Malhoa, Caldas da Rainhas. (IAC)	--	--	--	--
	17FEV-17MAR	"Paisagens no singular"; Curadoria: MW e Nuno Faria;	Museu Grão Vasco, Viseu (IAC)	--	--	--	--
	25MAR-24ABR	"Paisagens no singular"; Curadoria: MW e Nuno Faria;	Museu de Évora (IAC)	--	--	--	--
	20NOV - 26DEZ	"A Indisciplina do desenho"; Curadoria: MW e Nuno Faria;	Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão, (IAC)	--	--	--	--
2000	08JAN - 13FEV	"A Indisciplina do desenho"; Curadoria: MW e Nuno Faria;	Museu José Malhoa, Caldas da Rainha, (IAC)	--	--	--	--
	24MAR-31ABR	"A Indisciplina do desenho"; Curadoria: MW e Nuno Faria;	Museu de Aveiro, (IAC)	--	--	--	--
	04MAI-17MAI	SlowMotion: Carlos Calvet; Curadoria: MW;	ESTGAD, Caldas da Rainha				
	18MAI-31MAI	"SlowMotion: Artur Varela"; Curadoria: MW;					
	15JUN-31JUN	SlowMotion: Fernando Calhau; Curadoria: MW;					
	01JUN-14JUN	"SlowMotion: Ângelo de Sousa"; Curadoria: MW;					
	18NOV-23NOV	SlowMotion: António Palolo; Curadoria: MW;					
	MAI - DEZ	"SlowMotion: Julião Sarmento";					
"SlowMotion: Victor Pomar"; Curadoria: MW;		--		--	--	--	

2001		"SlowMotion: António Olaio"; "SlowMotion: Miguel Soares"; "SlowMotion: Noé Sendas"; "SlowMotion: Rui Toscano"; "SlowMotion: João Onofre"; Curadoria: MW;		--	--	--	--
	01MAR-13MAR	"SlowMotion: Alexandre Estrela"; Curadoria: MW;	ESTGAD, Caldas da Rainha				
	14MAR-29MAR	"SlowMotion: António Olaio"; Curadoria: MW;					
	28MAI-09JUN	"SlowMotion: Miguel Soares"; Curadoria: MW;					
	14JUN-23JUN	"SlowMotion: Noé Sendas"; Curadoria: MW;					
	28OUT-	"SlowMotion: Ana León"; Curadoria: MW;					
	20NOV-01DEZ	"SlowMotion: Rui Toscano"; Curadoria: MW;					
	03DEZ-08DEZ	"SlowMotion: Tone Scientists"; Curadoria: MW;					
06JUL - 18NOV	"Ángelo de Sousa: Sem Prata"; Curadoria :João Fernandes e MW;	Museu Serralvs, Porto	--	--	--	--	

2002		"SlowMotion: Jorge Queirós"; "SlowMotion: Nuno Ribeiro"; "SlowMotion: Pedro Paixão"; "SlowMotion: Pedro Cabral Santo"; Curadoria: MW;	ESTGAD, Caldas da Rainha	--	--	--	--
	14MAR-30MAR	"SlowMotion: Catarina Campino"; Curadoria: MW;	Galeria de Exposições Temporárias da Sede; FCG - CAM, Lisboa, (IAC)	--	--	--	--
	04ABR-14ABR	"Slow Motion: Pedro Cabral Santo"; Curadoria: MW;	Galeria de Exposições Temporárias da Sede; FCG - CAM, Lisboa	--	--	--	--
	18ABR-5MAI	"Slow Motion: Francisco Queiroz"; Curadoria: MW;	Galeria de Exposições Temporárias da Sede; FCG - CAM, Lisboa	--	--	--	--
	09MAI-16JUN	"Slow Motion: João Onofre"; Curadoria: MW;	Galeria de Exposições Temporárias da Sede; FCG - CAM, Lisboa	--	--	--	--
	20JUN-7JUL	"Slow Motion: Bruno Pacheco"; Curadoria: MW;	Galeria de Exposições Temporárias da Sede; FCG - CAM, Lisboa	--	--	--	--

	04JUN-16JUN	"Slow Motion: Filipa César" ; Curadoria: MW;	Galeria de Exposições Temporárias da Sede; FCG - CAM, Lisboa	--	--	--	--
	16JUL-4AGO	"Slow Motion: Pedro Dinis Reis"; Curadoria: MW;	Galeria de Exposições Temporárias da Sede; FCG - CAM, Lisboa	--	--	--	--
2003	16JAN-28FEV	"Ana Léon"; Curadoria: MW;	Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris (França).	--	--	--	--
	--	"SlowMotion: André Guedes"; Curadoria: MW;	ESTGAD, Caldas da Rainha	--	--	--	--
	17JAN-17FEV	"SlowMotion: Susanne Themlitz"; Curadoria: MW;	Galeria Luís Serpa; Promontório Arquitectos; (Caldas da Rainha);	--	--	--	--
	07NOV03-19FEV04	"Noronha da Costa Revisitado, 1965-1983"; Curadoria: MW e Nuno Faria;	CCB, Lisboa.	--	--	--	--
		"Video zone, first international video art biennial in israel" Curadores da representação portuguesa: MW e Catarina Campino;	Centro de arte contemporânea de Tel-Aviv	--	--	--	--
2004	28FEV-13MAR	"SlowMotion: João Paulo Feliciano"; Curadoria: MW;	Porta 33, Funchal, Madeira.	--	--	--	--
	20MAR - 03ABR	"SlowMotion: António Olaio"; Curadoria: MW;	Porta 33, Funchal, Madeira.	--	--	--	--
	10ABR-24ABR	"SlowMotion: Rui Toscano"; Curadoria: MW;	Porta 33, Funchal, Madeira.	--	--	--	--
	01MAI - 15MAI	"SlowMotion: Alexandre Estrela"; Curadoria: MW;	Porta 33, Funchal, Madeira.	--	--	--	--
2005				<b>Entrada de MW na Culturgest</b>			
	--	"SlowMotion: Ana Léon"; "SlowMotion: Miguel Soares"; "SlowMotion: Suzanne Themlitz" e "SlowMotion: Francisco Queiroz". Curadoria: MW;	Porta 33, Funchal, Madeira.				
	ABR-JUL	"Menez, Jorge Martins e Pedro Casqueiro: Obras da Colecção da Caixa Geral de Depósitos"; Curadoria: MW	Assembleia da República, (3 corredores que ladeiam o hemiciclo)				

		--	--	---	---	10DEZ-11MAR	"Carlos Bunga"; Curadoria: MW;	
2006		"Slow Motion: Pedro Paixão"; "Slow Motion: João Penalva", "Slow Motion: Jorge Queiroz" e "Slow Motion: Filipa César". Curadoria: MW;	Porta 33, Funchal, Madeira.					
	01FEV-30ABR	--	--		"Angela de la Cruz: Trabalho"; Curadoria: MW;	15ABR-17JUN	"Susanne Thémilitz: o estado do sono" Curadoria: MW;	
	05MAI (17h)	--	--		Performance: "Matt Mullican" (paralelamente à exposição "Room number4" na Galeria Cristina Guerra)			
	20MAI-27AGO	--	--		"ROMA Publications"; Curadoria: Mark Manders, Roger Willems e MW;	"Kees Goudzwaard"; Curadoria: MW;	22JUL-30SET	"Bart Lodewijks"; Curadoria: MW;
	30SET-30DEZ	---	---			"The Possibility of Everything - João Paulo Feliciano 1989 - 1994" Curadoria: MW;	28OUT06-20JAN 07	"Francisco Tropa: A marca do seio"; Curadoria: MW;
2007	20JAN-25MAR	--	--		"Ben Callaway"; Curadoria: MW;	"Bruno Pacheco: All Together"; Curadoria: MW;	17FEV-5MAI	"Dan Perjovschi" Curadoria: Nuno Faria;
	14ABR - 13 MAI	--	--		Prémios União Latina	"Prémio Fidelidade Mundial Jovens Pintores"; Júri: João Queiroz, Manuel Botelho, Isabel Carlos, MW, Carlos Alberto Oliveira Cruz e Jorge Magalhães Correia; Galeria 2 - Fundação Caixa Geral de Depósitos, Culturgest, Lisboa (Portugal).		
	02JUN-02SET	---	---		"IRWIN: A história reconstruída"; Curadoria: Rosana Sancin;	"Miguel Palma: O mundo às avessas"; Curadoria: MW;	25 JUN - 1SET	"Psychoscope" instalação de Roland Schimmel ; Curadoria: MW e Dieter Roelstraete.
	13JUL - 07OUT	"Luisa Cunha"; Curadoria: MW;	Museu Serralves, Porto. (Casa de Serralves)		"Atlas Group 1989-2004 Um projecto de Walid Raad"; Curadoria: MW;	"Jean-Luc Moulène: Opus (1995-2007) / Documents (1999-2007)"; Curadoria: MW; (-25NOV)	17SET-22DEZ	"Luisa Cunha"; Curadoria: MW;
	29SET- (25NOV) 30DEZ	--	---					
08DEZ07-03FEV08	--	---			"Museus do Século XXI, Conceitos, projectos, edificios"; Curadoria: -- ;			

2008	23FEV-11MAI	---	---	"Ricardo Jacinto: Earworm"; Curadoria: MW;	"Frances Stark: The Fall of Frances Stark"; Curadoria: Phillip Van den Bossche;	2FEV- 19 ABR	"Ricardo Jacinto: Les Voisins"; Curadoria: MW;
	28 JUN - 21 SET	---	---	"1 + 1 + 1 = 3: Robert MacPherson, Manfred Pernice, Kateřina Šedá"; Curadoria: Trevor Smith;	"Willem Oorebeek: MONOLITH, Once or Many"; Curadoria: MW;	17 MAI - 23 AGO	"Guillaume Leblon: Aumento & Dispersão"; Curadoria: MW;
	18OUT08-04JAN09	---	---	"Miguel Soares: Vídeos e Animações 3D 1999-2005"; Curadoria: MW;		20SET- 13 DEZ	"Guillaume Leblon: National Monument"; Curadoria: MW;

2009	07FEV-10MAI	---	---	"JCJ Vanderheyden: A Analogia do Olho - The Analogy of the Eye"; Curadoria: MW;	"Jochen Lempert: Trabalho de Campo - Field Work"; Curadoria: MW;	17JAN-4BR	"Alexander Gutke"; Curadoria: Chris Sharp;
	20JUN - 06SET	---	---	"Daan van Golden: Red or Blue" Curadoria: Anne Pontégnie;	"Colecção #1 (Ana Jotta); Curadoria: MW;	25 ABR - 27 JUN	"Extended Caption (DDD)" Um projecto de Stuart Bailey/Dexter Sinister; Curadoria: ?;
					"Colecção #2 (Francisco Tropa); Curadoria: MW;	18JUL-26SET	"Bruno Pacheco: Ainda Não / Not Yet"; Curadoria: MW;
24OUT-23DEZ	---	---	"António Olaio: BRRRRAIN"; Curadoria: MW;	"Jos de Gruyter e Harald Thys"; Curadoria: MW;		31OUT09-16JAN10	"Batia Suter, Surface Series"; Curador: MW;

	06FEV-18ABR	---	---	"Koenraad Dedobbeleer: A Privilege of Autovalorization"; Curadoria: MW;	"Asier Mendizabal: and/or"; Curadoria: MW;	20FEV-10ABR10	"Alexandre Estrela: Motion seekness"; Curador: MW;
--	-------------	-----	-----	--	---	---------------	---

2010	29MAI-29AGO	---	---	<p>“Para o cego no quarto escuro à procura do gato preto que não está lá / For the blind man in the dark room looking for the black cat that isn't there”; Curadoria: Anthony Huberman;</p>	<p>“Nasreen Mohamedi: Notas - Reflexões sobre o Modernismo Indiano”; Curadores: Suman Gopinath, Grant Watson;</p>	8MAI-26JUN	<p>“Cornelius Cardew e a liberdade da escuta”; Curadores: Dean Inkster, Jean-Jacques Palix, Lore Gablier e Pierre Bal-Blanc;</p>
						24JUL-16OUT	<p>“Quando os convidados se tornam anfitrião / Porto: Estratégias artísticas para encontrar hospitalidade no espaço público” WochenKlausur, Supersudaca, Freee; Curadora: Danielle van Zuijlen;</p>
	16OUT10-16JAN11	---	---	<p>“João Queiroz: SILVÆ”; Curadoria: MW;</p>		13NOV10-22JAN11	<p>“Pedro Diniz Reis: Um dicionário, quatro alfabetos, um sistema decimal”; Curadoria: MW;</p>

Outra Curadoria

Curadoria de MW

Co-Curadoria de MW

## “ERNESTO DE SOUSA: REVOLUTION MY BODY”

LOCALIZAÇÃO E DATA | Galeria de Exposições Temporárias da Sede - Piso 01, Fundação Calouste Gulbenkian, 26 de Fevereiro a 26 de Abril de 1998

CURADORES | Helena de Freitas e Miguel Wandschneider

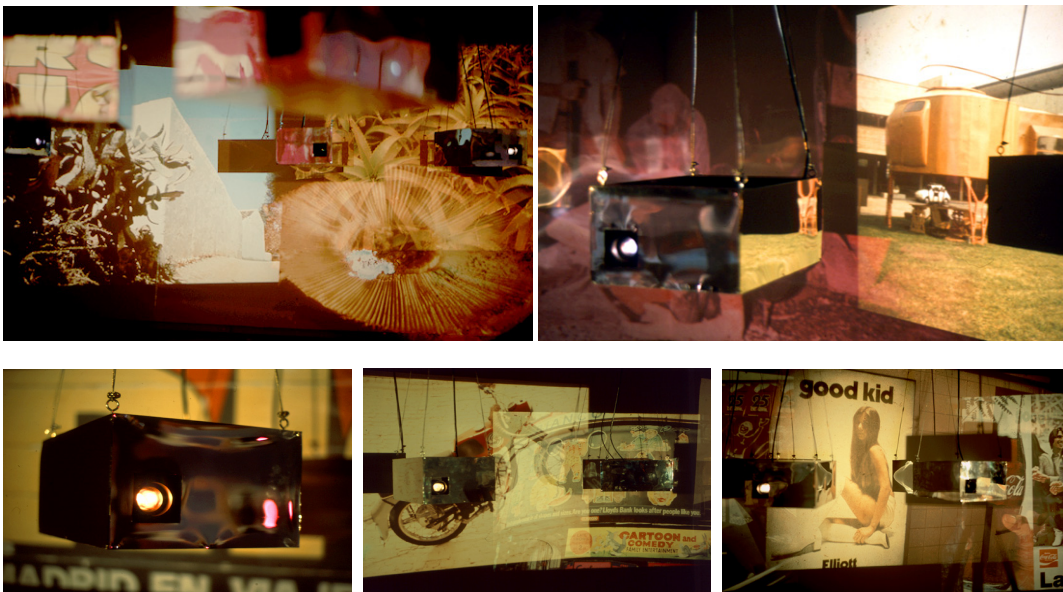


FONTE: CENTRO DE ARTE MODERNA – FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN  
<http://cam.gulbenkian.pt/index.php?article=70116&visual=2&queryParams=orderBy%7C&position=14&queryPage=7&langId=1>

## “EVOLUTION MY MIND” , 1998

“(upon the work of Ernesto de Sousa) 1000 slides selected from the ES heritage, distributed by 12 carroussels; 12 slide projectores on individual plywood boxes, covered on plexi-mirror, suspended from the ceiling by steel cables Variable dimensions, according to site conditions (room size: 6 x 8 mts, on the executed version)

Special commission for the exhibition “Ernesto de Sousa – Revolution my Body”, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon (curated by Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider)”



## “SLOWMOTION – JOÃO PAULO FELICIANO”

LOCALIZAÇÃO E DATA | Galeria Porta33, Funchal;

Curadores | Miguel Wandschneider



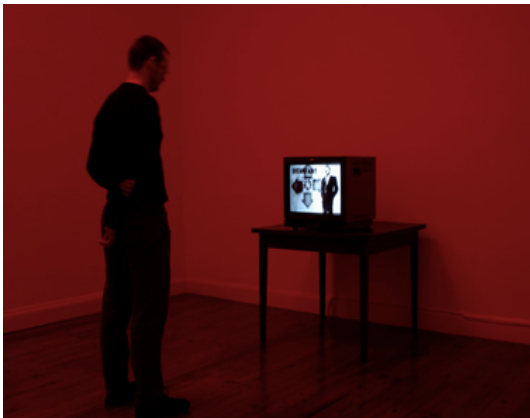
*Mind Your Own Business, 1991*

PAL, preto e branco, sem som, 8 frames (em loop)



*Think About the Pain of Breathing, 1992*

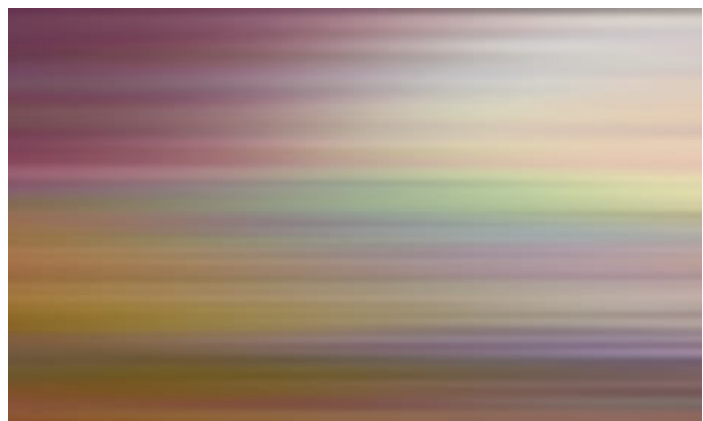
PAL, cor, sem som, 00'07'' (em loop)



*Black & White & Cut & Paste*, 2000  
Video, preto e branco, sem som, 3'20" (em loop)



*Flow Motion*, 2003  
PAL, cor, sem som, 19'20" (em loop)



TEXTO QUE ACOMPANHAVA A EXPOSIÇÃO.  
AUTORIA: MIGUEL WANDSCHNEIDER

João Paulo Feliciano iniciou a sua actividade artística através da pintura, na primeira metade dos anos 80, quando era estudante de Línguas e Literaturas Modernas na Universidade Clássica de Lisboa. Ao contrário da maioria dos artistas da sua geração, não frequentou a Escola de Belas-Artes, tendo sido importante, nessa fase de formação autodidacta, o convívio com artistas como Joaquim Bravo, José Miranda Justo ou Pedro Cabrita Reis. Nos primeiros anos, dedica-se a uma pintura genericamente abstracta (apesar de possíveis sugestões figurativas assinaladas ironicamente pelos títulos) em que o espaço pictórico é construído através de uma relação tumultuosa com a superfície, bem evidente nas marcas da gestualidade, nas sobreposições e acumulação da matéria e nas texturas salientes. Era já então notória, na manipulação dos materiais (tintas, colas, vernizes) e em todo o processo de realização das pinturas, uma atitude de experimentação que nunca deixou de acompanhar a sua prática artística.

Por volta de 1988, coincidindo com uma estada em Bruxelas ao longo desse ano, o seu trabalho adquire maior contenção formal e um pendor para a conceptualização, que o uso da linguagem – não apenas através dos títulos, mas também, em alguns casos, inscrito na obra – indicia. A reciclagem e a associação de materiais encontrados, e uma tensão e ambivalência entre a superfície bidimensional e a exploração objectual, são características comuns às obras deste período de transição, cujo desfecho haveria de levar, no limiar dessa década, a uma deslocação da pintura para os domínios do objecto e da instalação.

A descontinuidade que estava em vias de se concretizar nas atitudes, nos processos de trabalho e nas estratégias formais e expressivas de João Paulo Feliciano beneficiou, no final dos anos 80, da colaboração com Pedro Portugal e da ligação ao grupo Ases da Paleta (de que faziam parte, além de Portugal, Manuel João Vieira e Fernando Brito, todos eles anteriormente ligados ao grupo Homeoestética), uma e outra contribuindo para a adesão a uma atitude de jogo e ironia que teria formulação mais consequente no seu trabalho posterior. Mais decisiva, contudo, para essa mudança nos seus modos de conceber e praticar a arte terá sido a intensa actividade que desenvolveu, desde o final dessa década, no campo da música rock (sobretudo ligado ao grupo Tina & the Top Ten) e da música experimental e electrónica (sobretudo no projecto No Noise Reduction, em parceria com Rafael Toral). As consequências dessa actividade paralela seriam verificáveis, desde logo, na transposição de referências e elementos provenientes do universo da música rock, mas também, e de forma mais difusa, na adopção de uma atitude lúdica relativamente à arte e no permanente agenciamento de materiais, imagens e significados referenciados à realidade quotidiana e à experiência do mundo contemporâneo.

Um conjunto de peças realizadas entre 1990 e 1994 demarca a fase mais produtiva do seu trabalho e confirma-o como um dos artistas portugueses mais idiossincráticos da década de 90. Aveso a orientações programáticas e a filiações disciplinares, assumindo uma atitude de experimentação permanente, João Paulo Feliciano foi operando, no decurso do seu trabalho, uma progressiva expansão do seu campo de possibilidades a partir de um reportório muito alargado e potencialmente inesgotável de materiais, imagens, e soluções técnicas e formais, a que recorre segundo um princípio de adequação e eficácia no desenvolvimento de uma determinada ideia. Na maior parte das obras, o espectador é interpelado a partir de um jogo versátil, conciso e irónico de associação entre materiais, imagens, formas e significados, mediado pela linguagem, que faz da experiência da arte simultaneamente uma experiência renovada de percepção e compreensão do mundo.

A partir de meados da década de 90, o artista descentrou a sua actividade criativa do contexto da arte, reflexo afinal de um entendimento da criatividade que valoriza o cruzamento de formas eruditas e populares de expressão cultural e não hierarquiza os contextos de produção e difusão (incluindo os da cultura de massas), coincidindo com uma tendência das sociedades contemporâneas para a esteticização do quotidiano. Desde o design gráfico e multimedia, nomeadamente no âmbito do atelier Secretonix, até à co-autoria e direcção artística do espectáculo multimedia *Acqua Matrix*, apresentado diariamente na Expo'98 em Lisboa, desde a concepção e coordenação do projecto *Houseware Experience*, que explora a intersecção entre tecnologias multimedia e audiovisuais num contexto de actuação ao vivo, até à direcção artística da bienal ExperimentaDesign – foram múltiplos e absorventes os projectos e as actividades em que esteve envolvido.

Parece estar actualmente em curso um processo de recentramento da sua actividade no mundo da arte. Algumas obras recentes, concretamente fotografias digitalmente manipuladas e colagens com acento gráfico,

prolongam o seu interesse anterior na reutilização e combinação de imagens das mais diversas origens. Outras propostas, em vésperas de apresentação pública, retomam o seu fascínio pela luz, detectável em várias obras desde o final dos anos 80, e redireccionam experiências anteriores de combinação entre a luz e a cor. A dimensão pictórica da imagem, dissociada de qualquer remissão para elementos e significados da experiência quotidiana, e a percepção puramente visual, dispensando a mediação da linguagem, surgem como aspectos salientes deste ressurgimento e abrem novas direcções ao seu trabalho.

## REPRESENTAÇÃO PORTUGUESA

### “VIDEO ZONE, FIRST INTERNATIONAL VIDEO ART BIENNIAL”

LOCALIZAÇÃO E DATA | Tel Aviv, Israel 2003

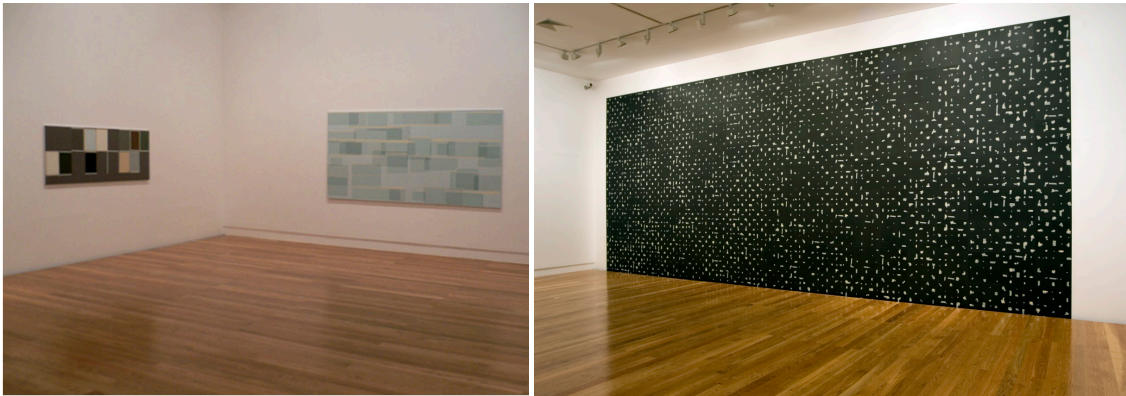
Curadores | Catarina Campino e Miguel Wandschneider

- “1. Pedro Cabral Santo, “Take me to the place where I belong” 2002
2. Filipa César, “Lull”, 2002
3. Francisco Queirós, “Friezenwall #1 (v.1.2. The forest)” 2000
4. Catarina Campino, “Everlasting Love” (da serie “The love hurts”)2001
5. Miguel Soares, untitled (two) 1998-1999
6. Pedro Diniz Soares, Je sais bien, mais quand même ..., 2002
7. Pedro Diniz Soares, “Encore!”, 2002
8. Pedro Diniz Soares, “Time for Space”, 2000
9. Pedro Diniz Soares, Archibank 2 Associates, 2000
10. Pedro Cabral Santo, “even a superhero needs a place to live, to talk about his work and a life to live”, 2001
11. Filipa César, “Stereo”, 2001
12. Miguel Soares, “Expecting to fly”, 1999-2001
13. Francisco Queirós, “Friezenwall #2 (v.2.3. Tiny little movie 2)” 2000
14. Jorge Queiroz, “17 June 1972”, 1972
15. Cláudia Ulisses, “Utopia Mod. 273199”, 1999
16. João Onofre, “Instrumental version”, 2001
17. Catarina Campino, “Private Dancer”, (in collaboration with Hanno Soans), 1999
18. Pedro Diniz Soares, “La mort du loup” (Death of the wolf) 2001”

## “KEES GOUDZWAARD”

LOCALIZAÇÃO E DATA | Galeria2 da Culturgest de Lisboa , 20 de Maio a 27 de Agosto de 2006

Curadores | Miguel Wandschneider



FONTE: KEES GOUDZWAARD  
<http://www.keesgoudzwaard.org/kgcv.html>  
<http://www.zeno-x.com/news/images/GK01.htm>

CADERNO DE EXPOSIÇÃO: KEES GOUDZWAARD

---

# Kees Goudzwaard

---

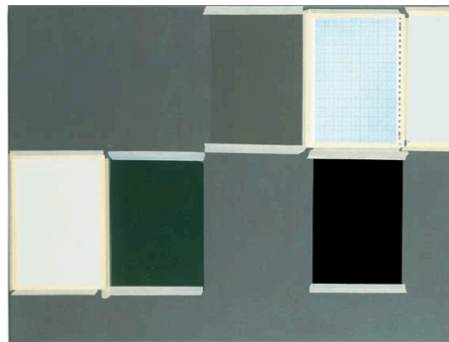
*Culturgest*

Grupo Caixa Geral de Depósitos

Caderno da exposição "KEES GOUDZWAARD"  
20 de Maio a 27 de Agosto 2006



Tussienruimte, 2005 - Óleo sobre tela. Coleção Particular © Felix Tirry



Panorama, 1968 - Óleo sobre tela. Cortesia de Zeno X Gallery, Antuypia © Edam Westhoff

composição, nos quais combina zonas de cor e superfícies transparentes de acetato, em combinatórias que pretendem organizar o espaço. Esse modelo, objecto de um processo de trabalho e recombinação aturado e intenso, é posteriormente reproduzido nas suas telas num segundo momento da prática artística, mimético em relação ao modelo até ao ponto da exaustão, produzindo assim um efeito de *trompe-l'oeil* absolutamente eficaz. O espectador é, assim, sucessivamente enganado, levado a tomar a realidade por representação e vice-versa, questionando as suas normais convicções sobre o que reconhece como pintura abstracta ou como pintura figurativa.

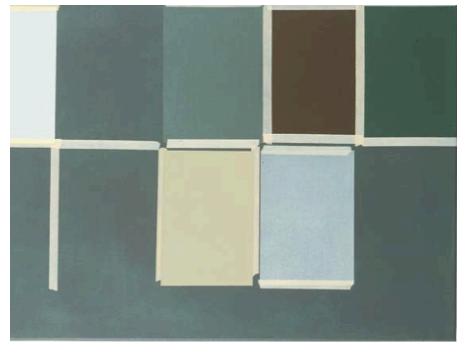
Neste processo, o tempo da visão é simultaneamente distendido – pelo jogo de reconhecimento/engano/reconhecimento – e concentrado – porque

## O Pintor e o seu modelo

1. A pintura de Kees Goudzwaard constitui um caso muito pouco frequente nos nossos dias. Situando-se entre a abstracção e a figuração, desafia o espectador na medida em que, sob uma aparente frieza e secura, próprias da aparência geométrica que a maior parte das suas obras ostenta, se revela, a um olhar um pouco mais atento, um jogo com o espectador que é construído a partir de um hiper-realismo disfarçado de abstracção.

Quando olhamos, num primeiro relance, para as suas telas, a nossa primeira sensação é a de que nos encontramos perante pinturas que descendem, linearmente, de Piet Mondrian, porque parecem campos cromáticos separados por linhas que estruturam geometricamente as obras. No entanto, imediatamente reconhecemos as linhas como fitas adesivas de papel, do mesmo tipo daquelas que usamos para isolar zonas de parede a pintar, ou para fechar embalagens. Atraídos pelo nosso espanto, que nos faz interrogar porque é que o pintor deixou na tela as fitas que lhe serviram para isolar os campos cromáticos, aproximamo-nos das obras. Só então descobrimos que as fitas são pintadas, de forma hiper-realista, provocando um efeito de *trompe-l'oeil*. Assim, o carácter abstracto que julgámos reconhecer nas suas obras é substituído pelo reconhecimento de que se trata de uma representação, por mais que o objecto dessa representação – as fitas adesivas de papel – nos pareça um motivo irrisório que, provavelmente, não mereceria um tal esforço de verosimilhança.

2. Para compreendermos um pouco melhor a natureza da sua pintura – que, aliás, não se limita à tipologia acima exposta, mas que também utiliza o texto inscrito sobre a tela –, é necessário descrever o seu processo de trabalho. As pinturas de Kees Goudzwaard iniciam-se com a construção de um modelo, realizado à escala 1:1, feito com papéis coloridos colados sobre cartão com fita do tipo “tesa-crepe”. Trata-se de materiais que são comuns ao trabalho dos pintores, que utilizam frequentemente fitas adesivas para isolar campos cromáticos. No seu caso, esses modelos são o banco de ensaio para a



todo o longo processo de decisão e preparação se condensa numa pintura, único *rendering* do percurso a que o espectador tem acesso, já que o artista nunca mostra os modelos de cartão, papel, acetato e fita adesiva que serviram para a construção das pinturas.

3. De facto, numa observação mais atenta, voltamos a encontrar uma ligação entre a pintura de Goudzwaard e alguns trabalhos de Piet Mondrian da sua fase tardia, efectuadas com uso de fitas autocolantes coloridas que substituem as divisões pintadas de planos cromáticos que o artista habitualmente apresentava. Essas obras de Mondrian, com o passar do tempo, vieram a ganhar um carácter bárbaro e desleixado, frágil e denso que as

tornou particularmente poéticas e próximas do acto criativo, num paradoxo que se poderia formular da seguinte forma: quanto mais tempo se afasta da sua origem, mais próxima ela se apresenta, mais crua e real, ligando-nos ao processo criativo do artista.

A relação entre essas pinturas de Mondrian e o trabalho de Kees Goudzwaard, é, também, paradoxal. De facto, as pinturas de Kees Goudzwaard, partindo de um modelo, efectuam precisamente o contrário dessas obras de Mondrian. Se Mondrian, nessas pinturas da sua fase tardia, usava a materialidade das fitas para as colocar numa instância diferente da realidade do plano pintado sobre a tela, Kees Goudzwaard faz o contrário, pelo processo oposto (já que não deixa as fitas aplicadas sobre a tela, mas as reproduz fidedignamente), o que, por um processo lógico falacioso, vem a criar uma identidade entre os dois pintores. Ficamos, desta forma, com uma primeira pista sobre o trabalho de Goudzwaard: a sua citação de Mondrian, efectuada por um processo simétrico ao do pintor moderno, chama-nos a atenção para a metodologia da pintura como organização do espaço, racionalizado e delimitado por fronteiras que, no seu caso, são figuradas irónica e realisticamente como banais e matéricas fitas adesivas.

4. Um outro aspecto a reter na pintura de Kees Goudzwaard diz respeito à aparência de mapas que podemos encontrar nas suas telas. De facto, se as tomarmos como visões aéreas sobre um território (e, pelo enraizamento holandês do seu trabalho, compreende-se essa aguda consciência territorial e de organização do espaço), podemos entender a sua obra como um esforço de representar a percepção, que todos possuímos, de que o espaço e o território são sempre objecto de um esforço de organização.

Quer como mapas ou plantas, quer como composições abstractas de organização do campo visual, existe na sua pintura uma referência, que não será, talvez, evidente para o espectador, à forma como alguns artistas da primeira metade do século XX tentaram conceber a organização do espaço, desde os suprematistas e construtivistas russos até aos trabalhos fotográficos de Man Ray e Moholy-Nagy genericamente intitulados "rayogramas",

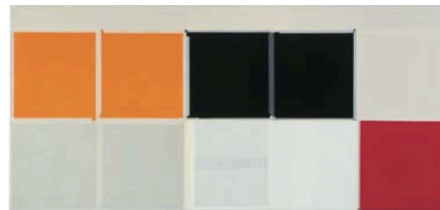
Um dos casos particulares da pintura de paisagem é o "Panorama", tipologia de pintura de grandes dimensões criada no final do século XVIII, frequentemente exposta em grandes estruturas cilíndricas. Nalgumas das suas obras, Kees Goudzwaard refere-se precisamente a esta tipologia (nomeadamente nos títulos das peças), criando pinturas horizontais que o nosso olhar percorre como se se tratasse de uma efectiva paisagem panorâmica. Uma das obras em exposição, criada a partir de planos serigrafados sobre papel, repetidos em várias posições, possui essa qualidade ambiental e visualmente descritiva que os panoramas do século XIX possuíam, aqui convertida numa estrutura abstracta resultado de uma "ars combinatória" que estimula a nossa tentativa de reconhecimento e de compreensão da estrutura repetitiva de composição que está na sua origem.

5. Nalgumas obras de Goudzwaard é utilizada também a escrita sob a forma de texto manuscrito ou serigrafado sobre a tela.

Estas pinturas, se bem que contenham uma narrativa (mesmo se o texto, num dos casos, não define uma história, mas uma colecção de escritos médicos sobre a depressão), possuem a tarefa da sua descodificação particularmente dificultada para o espectador. Em primeiro lugar, pela barreira da língua, já que se encontram redigidos em flamengo. Em segundo lugar, porque a forma como se apresentam, com linhas demasiado longas para a nossa percepção visual habituada à dimensão da página, torna quase impossível a sua legibilidade.

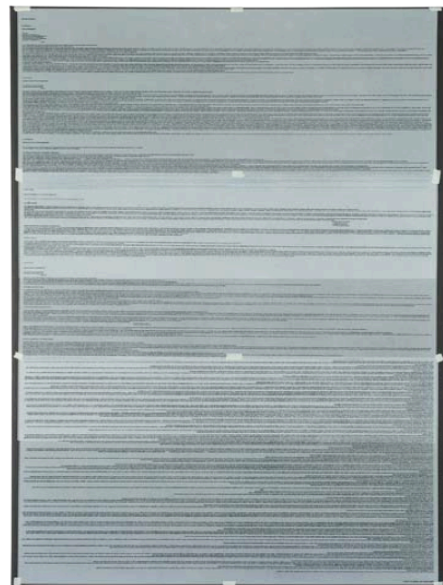
Desta forma, embora usando texto (num exemplo de representação absolutamente figurativa), tornam-se obras definitivamente abstractas que, para lá da questão formal, nos fazem compreender o fantasma da ausência e da perda que são inerentes à pintura.

De uma maneira simplista, podemos inferir que a pintura de Kees Goudzwaard enfrenta o vazio e a angústia da ausência (de sentido, de reconhecimento), que nos faz experienciar um sentimento de perda, como se nos tivesse vedado um conhecimento que constituiria a revelação da razão de ser íntima e profunda destas obras. Poderemos, então, pela forma



Sequent, 2003. Óleo sobre tela. Colecção S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent © Dirk Pauwels

e "fotogramas", respectivamente. Em ambos os casos tratava-se de colocar objectos sobre um papel fotográfico sensibilizado. O carácter destas obras fotográficas (num sistema também trabalhado pela artista portuguesa Lourdes Castro), resulta numa sobreposição de formas em composições que se ligam ao nosso quotidiano, à nossa necessidade de encontrarmos racionalidades para a forma como organizamos e concebemos o nosso espaço vital. Também Kees Goudzwaard procura essas racionalidades do quotidiano, tornando visível uma ponte entre o espaço público, numa visão abrangente e aérea, e os pequenos espaços privados que necessitamos de permanentemente recompor: os livros sobre uma mesa, os nossos materiais de trabalho sobre a secretária, etc. Assim, podemos entender ainda uma segunda conotação figurativa das pinturas de Goudzwaard, remanescentes dessa permanente compulsão que temos para conceber e re-articular o espaço (macro ou micro) onde nos movemos: num certo sentido, a sua pintura pode ser entendida como paisagística, na medida em que, como na representação da paisagem na história da pintura desde o século XVI, se trata de encontrar uma ordem hierárquica para o nosso campo de visão, ou mesmo representar a divisão da propriedade do território.



Facsimile "Depression, what it is and how to cure it", 1998. Óleo e serigrafia sobre tela. Colecção do Artista, Arnhem © Edwin Westhoff

como essa ausência se aproxima da ideia de vazio e, necessariamente, de morte, aproximá-las de uma das tipologias importantes da pintura de género, a *Vanitas*, espécie de natureza morta que procurava revelar a fragilidade do humano e que desempenhou um importante papel na pintura holandesa do século XVII.

6. Assim, o trabalho de Kees Goudzwaard lida com a história da arte do século XX, mas também com a história da pintura, sobretudo com a tradição da pintura holandesa e flamenga (desde o *trompe-l'oeil* à *Vanitas*, chegando ao modernismo), voltando a colocar as interrogações que a pintura nos pode, hoje, voltar a sugerir: qual o sentido da prática da pintura num mundo saturado de imagens e qual a natureza do reconhecimento que nos é solicitado pelas obras de arte.

Acima de tudo, a pintura de Goudzwaard possui uma específica qualidade temporal, usando o tempo dilatado da nossa percepção e posterior compreensão do erro a que nos compele, para re-definir e desafiar o tempo da nossa visão e da nossa compreensão.

**Kees Goudzwaard** nasceu em Utrecht, na Holanda, em 1958. Fez os seus estudos de arte na Hogeschool voor de Kunsten em Arnhem, na Holanda. Algumas exposições colectivas recentes em que participou: *Roma Publications*, Kröller-Müller Museum, Otterlo, Holanda (2002); *Storage and Display*, Programa Art Center, Cidade do México, México (2003); e *Slow Art: Neue Akzente aus den Niederlanden und Flandern*, Museum Kunst Palast, Düsseldorf, Alemanha (2005). No ano passado, realizou uma exposição individual no S.M.A.K. em Ghent. Vive e trabalha em Arnhem.



Kees Vanitas, 1996 - Óleo sobre tela - Coleção Particular - Cortesia de Zeno X Gallery, Antuérpia © Edwin Westhoff

## 20 de Maio – 27 de Agosto 2006

### Culturgest

Conselho de Administração  
 Manuel José Vaz (Presidente)  
 Miguel Lobo Antunes (Vice-Presidente)  
 Luís dos Santos Ferro (Vogal)

Assessores  
 Gil Mendo (Dança), Francisco Frazão (Teatro)  
 Miguel Wandtschneider (Arte Contemporânea)  
 Raquel Ribeiro dos Santos (Serviço Educativo)

Direcção de Produção  
 Margarida Mota

Produção e Secretariado  
 Patrícia Blazquez, Mariana Cardoso de Lemos,  
 Jorge Espírito

Exposições  
 António Sequeira Lopes (Produção e Montagem),  
 Paula Tavares dos Santos (Produção),  
 Fernando Teixeira (Produção),  
 Susana Sameiro (Culturgest Porto)

Comunicação  
 Filipe Foidelada Moreira,  
 Maria João Franco (estagiária)

Publicações  
 Marta Cardoso, Rosário Sousa Machado

Actividades Comerciais  
 Catarina Carmona

Serviços Administrativos e Financeiros  
 Cristina Ribeiro, Paulo Silva

Direcção Técnica  
 Eugénio Seta

Direcção de Cena e Luzes  
 Horácio Fernandes

Audiovisuais  
 Américo Firmão (Chefe de Imagem),  
 Paulo Abrantes (Chefe de Áudio), Tiago Bernardo

Iluminação de Cena  
 Fernando Ricardo (Chefe), Nuno Alves

Maquinaria de Cena  
 José Luís Pereira (Chefe), Alcino Ferreira

Técnicos Auxiliares  
 Álvaro Coelho

Frente de Casa  
 Rute Moraes Bastos

Bilhetes  
 Manuela Fialho, Edgar Andrade, Joana Marto

Recepção  
 Teresa Figueiredo, Sofia Fernandes

Auxiliar Administrativo  
 Nuno Cunha

Exposição  
 Curadoria  
 Miguel Wandtschneider

Coordenação de Produção  
 António Sequeira Lopes, Paula Tavares dos Santos

Montagem  
 António Sequeira Lopes, Fernando Teixeira,  
 Ana Branco, Heitor Fonseca, Ana Gonçalves

Jornal de Exposição  
 Texto  
 Delfim Sardo

Coordenação editorial  
 Marta Cardoso

Design  
 Gráficos do Futuro

Pré-impressão, impressão e acabamento  
 Gráfica Maiaouro

Galerias abertas das 12h às 19h (última admissão às 18h). Encerrada à terça-feira. Sábados, Domingos e feriados, das 14h às 20h (última admissão às 19h30).

Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos  
 Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa  
 Informação: 21 790 51 55 - Fax: 21 844 39 03  
 culturgest@cgds.pt - www.culturgest.pt

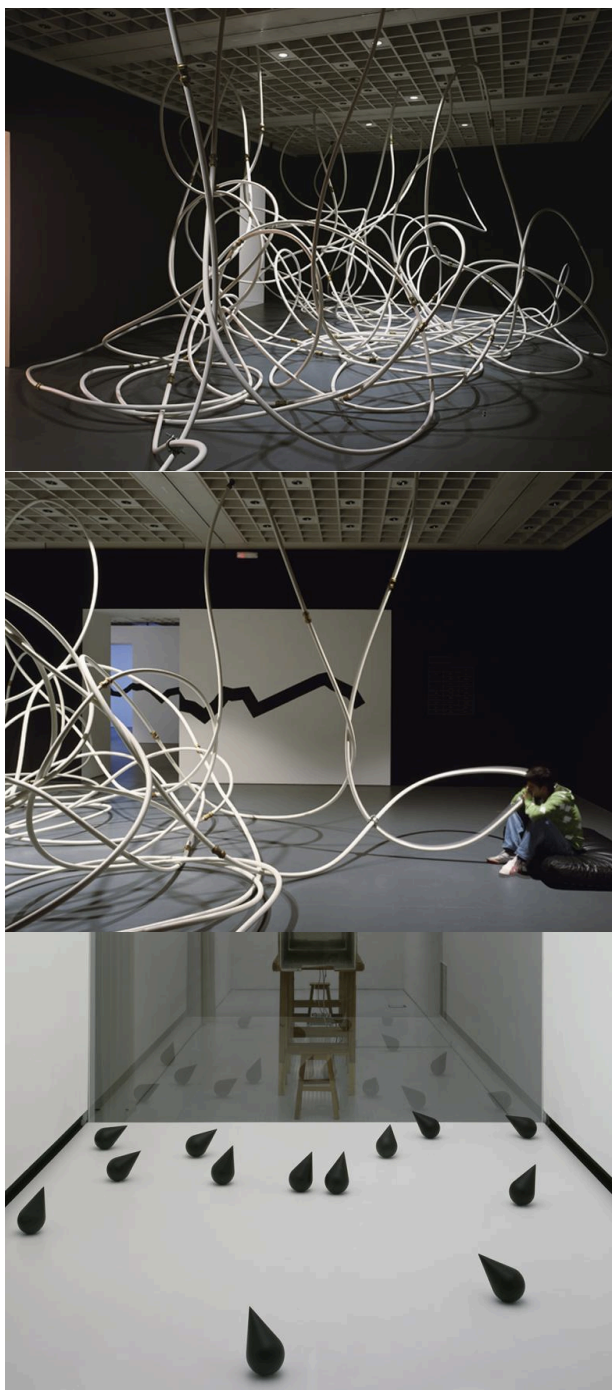
**Caixa Geral de Depósitos**

FONTES: CULTURGEST  
<http://www.culturgest.pt/docs/kees.pdf>

## “RICARDO JACINTO: EARWORN”

LOCALIZAÇÃO E DATA | Galeria1 da Culturgest de Lisboa , 23 de Fevereiro a 11 de Maio de 2008

Curadores | Miguel Wandschneider

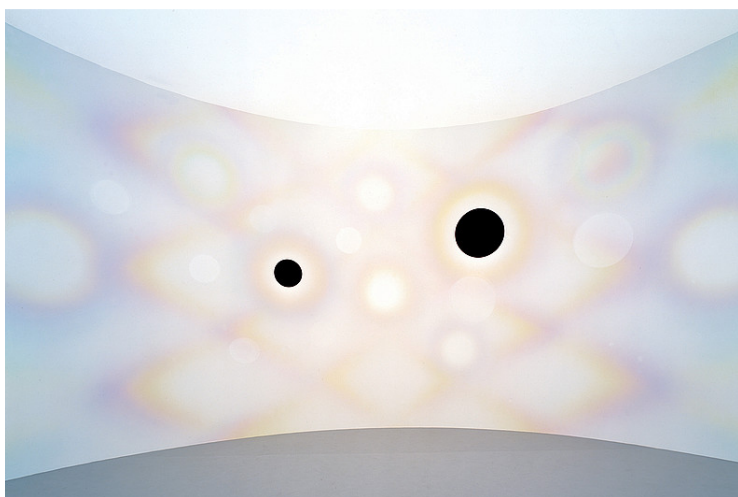


FONTE: VERA CORTÉS ART AGENCY

<http://www.veracortes.com/index.php?menu=artists&artist=13&section=work>

## “PSYCHOSCOPE” INSTALAÇÃO DE ROLAND SCHIMMEL

LOCALIZAÇÃO E DATA | Galeria da Culturgest do Porto, 02 de Junho a 02 Setembro de 2007  
CURADOR | Miguel Wandschneider e Dieter Roelstraete

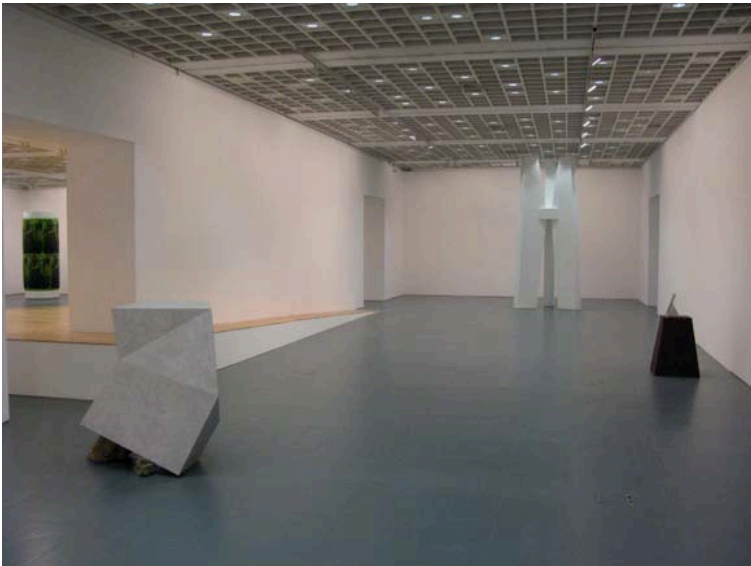


FONTE: VAN ABBEMUSEUM

[http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx\\_vabdisplay\\_pi1%5Bptype%5D=18&tx\\_vabdisplay\\_pi1%5Bproject%5D=925&cHash=4be35472b3](http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=925&cHash=4be35472b3)

## “KOENRAAD DEDOBBELEER: A PRIVILEGE OF AUTOVALORIZATION”

LOCALIZAÇÃO E DATA | Galeria da Culturgest de Lisboa , 16 de Fevereiro a 18 de Abril de 2010  
Curadores | Miguel Wandschneider



FONTES: RECEPTION

<http://www.reception-berlin.de/artists/artist-detail/9-koenraad-dedobbeleer/>

## “CARLOS BUNGA”

LOCALIZAÇÃO E DATA | Galeria da Culturgest do Porto , 10 de Dezembro de 2005 a 11 de Março de 2006

Curadores | Miguel Wandschneider



FONTE: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEO DE LIMA

<http://li-mac.org/exhibitions/permanent-exhibition/phantom-limb/isolated-areas/culturgest-project/#>/<http://li-mac.org/exhibitions/permanent-exhibition/phantom-limb/isolated-areas/culturgest-project/>

## “BART LODEWIJKS”

LOCALIZAÇÃO E DATA | Galeria da Culturgest do Porto, 21 de Julho a 3 de Setembro de 2006

Curadores | Miguel Wandschneider

“where: Culturgest Porto / Culturgest Lisbon, Portugal

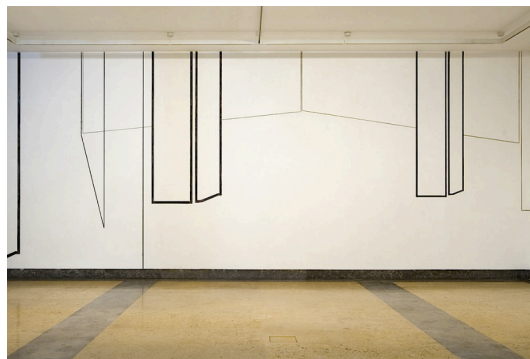
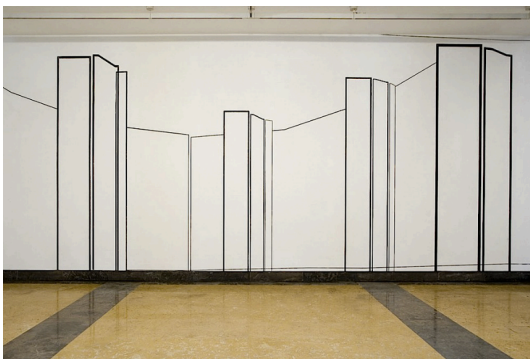
when: 2006

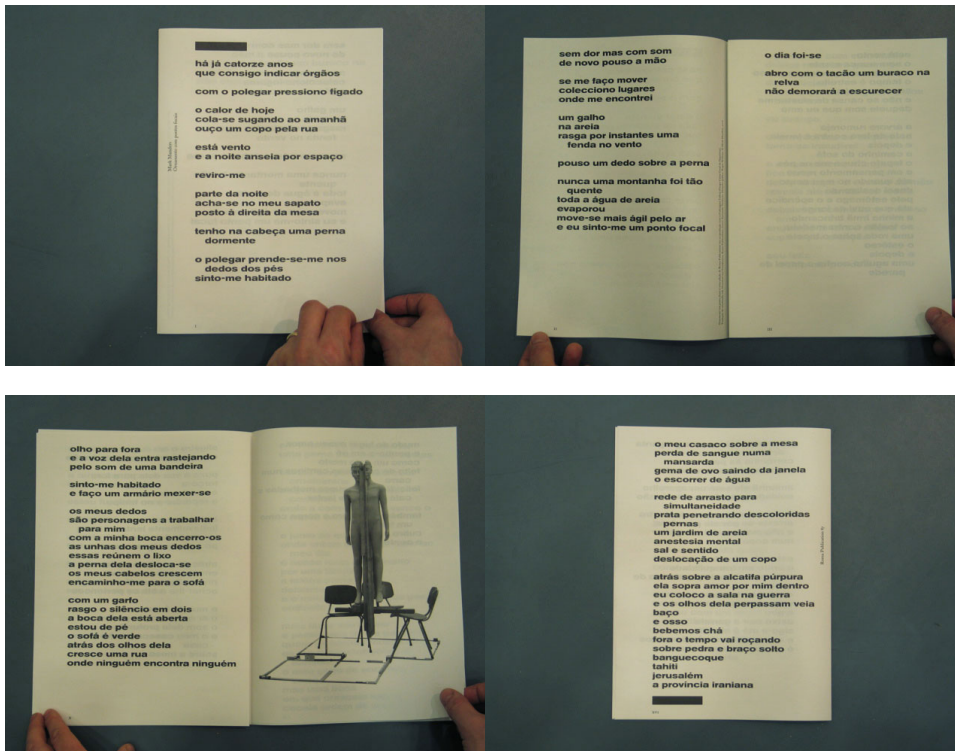
what: chalk drawings on public walls / charcoal drawing in exhibition space / chalk drawing on social housing designed by Alvaro Siza (with publication)

For a solo exhibition in Culturgest Porto I was confronted with a difficult space, the former reception hall of a monumental bank building. One of the drawings looks at the reception hall in a bird's eye view, while in another drawing I approach the hall from ground level perspective.

I continued the drawing on the façade of the uncompleted social housing project 'Conjunto Habitacional da Bouça', by the Portuguese architect Alvaro Siza.

Parallel to the project I worked in Culturgest Lisbon as participant of a group exhibition with ROMA publications. I made drawings both on walls in the art space as well as on walls in the outskirts of Lisbon.”



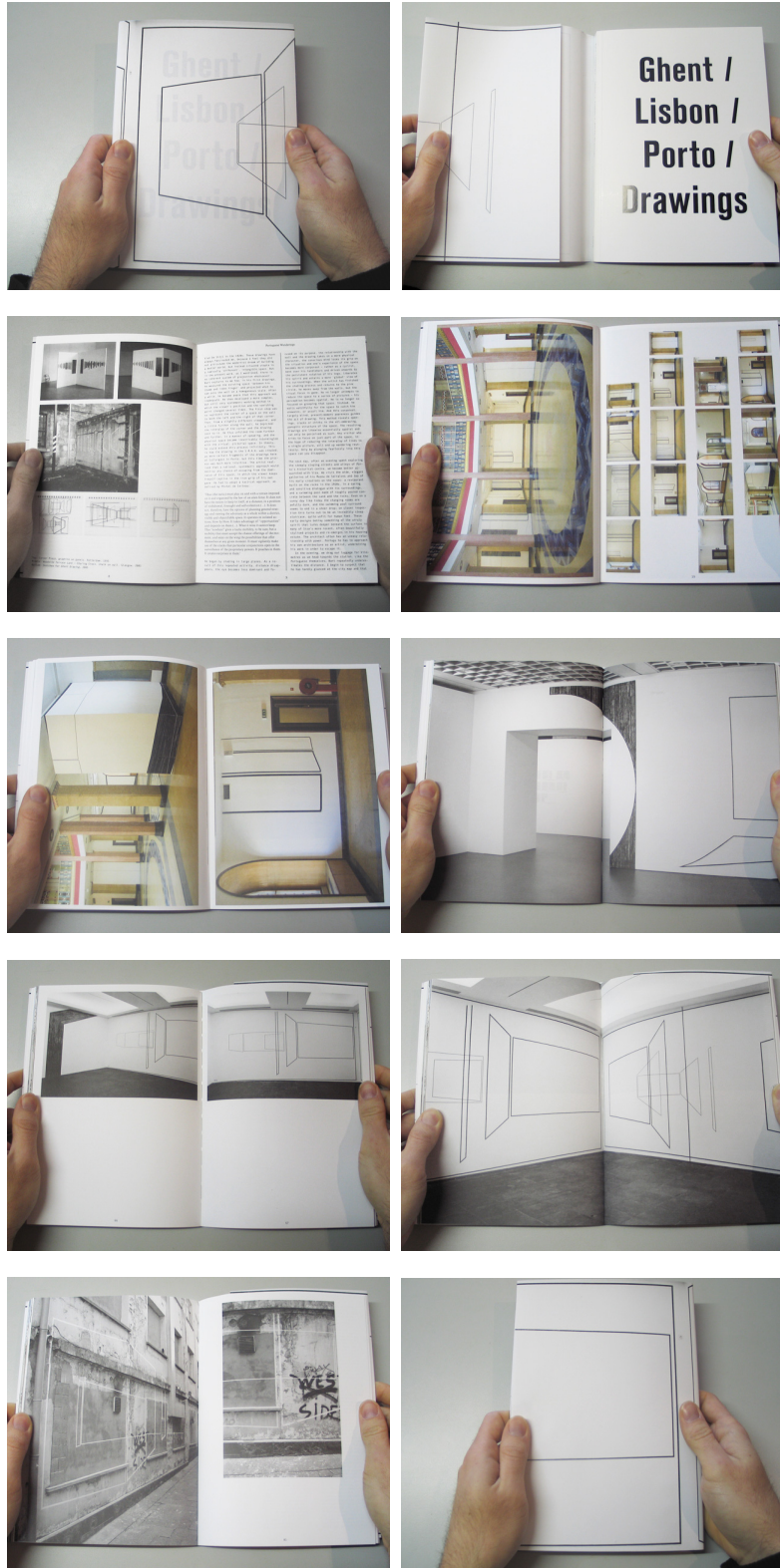


Título: "Ornamento com pontos focais" | Artista: Mark Manders  
Tamanho: 23 x 31 | Em colaboração: Culturgest | Ano: 2006



Título: “Os livros fazem amigos” | Artista: Roger Willems, Mark Manders (ed.)  
 Tamanho: 15 x 21 | Em colaboração: Culturgest | Ano: 2006

Published on the occasion of the exhibition 'Roma Publications' in Culturgest, Lisbon, from May 20 until August 27, 2006. Texts by Christoph Keller, Dieter Roelstraete and Miguel Wandschneider.



Título: "Ghent / Lisbon / Porto Drawings" | Artista: Bart Lodewijks  
Tamanho: 16.5 x 22.5 | Em colaboração: Culturgest, Lisbon / S.M.A.K. Ghent | Ano: 2006

